Der Cicerone

HALBMONATSSCHRIFT FÜR KÜNSTLER KUNSTFREUNDE u. SAMMLER

Akademische Lesehalle
Heidelberg.

Holländischer Schrank aus dem Anfang des XVII. Jahrhunderts
Flatow & Priemer, Berlin W 10, Viktoriastraße 29

XVI · JAHRGANG · 1924 · JANUAR · HEFT 2

KLINKHARDT & BIERMANN · LEIPZIG

FLATOW & PRIEMER
BERLIN
VICTORIASTR. 29

Antiquitäten
Künstlerische Möbel
Ausbau eleganter Wohnungen

Verkauf GEGRÜNDET 1836 Ankauf

GLENK-WORCH

ANTIQUITÄTEN
SPEZ.: ALT-CHINA

ANKAUF VERKAUF

Unter den Linden 31 **BERLIN** Zentrum Nr. 4629

DER CICERONE

HALBMONATSSCHRIFT FÜR KÜNSTLER, KUNSTFREUNDE UND SAMMLER

HERAUSGEGEBEN VON PROF. DR. GEORG BIERMANN

XVI. JAHRGANG 1924

VERLAG VON KLINKHARDT & BIERMANN IN LEIPZIG

Universitäts-
Bibliothek
Heidelberg.

C 4821-13

Inhalts-Verzeichnis

I. Kunst und Künstler

Seite

v. Alten, Wilken, Hermann Haller 401
Basler, Adolphe, Henri Matisse 1001
Biermann, Georg, Der Bildhauer Manolo 213
— Odilon Redon 299
Bureau, Noël, Marcel Gromaire 1019
Castelfranco-Florenz, G., Giorgio de Chirico 459
Cohen-Portheim, Paul, Tsugouharu Foujita 863
Dingeldey, Helmut, Johann Friedrich August Tischbein (1750—1812) 438
Eberlein, Kurt Karl, Caspar David Friedrichs Zeichenkunst 1122
Ehmcke, F. H., Die Kunstgewerbeschule. Mit einem Nachwort von Dr. Willi Wolfradt: Die Zusammenfassung der Kunstschulen in Berlin 814
Eisler, Max, Die Handzeichnungen von Salomon Kleiner 475
Escherich, Mela, Andre Nesnakomoff-Jawlensky 311
Freund, Frank E. Washburn, Joseph Stella 965
Glaser, Curt, Edvard Munch 1010
Glück, Heinrich, Die Stellung Wiens in der neueren Kunst. I. Teil 12, II. Teil 178, III. Teil 217
Göbel, Heinrich, Die Wandteppichmanufakturen von Mantua 585
Graber, Hans, Ferdinand Hodler 689
Graf, Oskar Maria, Heinrich Maria Davringhausen 59
Grohmann, Will, Friedrich Karl Gotsch 1105
— Wassily Kandinsky 887
— Paul Klee 1923/24 787
Heise, Carl Georg, Alfred Mahlau 350
Heygrodt, Robert Heinz, Kurt Edzard 859
Hürlimann, Martin, Moderne japanische Malerei 255
Jean, René, Der Bildhauer Mateo Hernandez 756
Kállai, Ernst, El Lissitzky 1058
— Ludwig Tihanyi 358
Kellner, Otto, Rudolph Czapek 739
Kirchner, Joachim, Neue Bilder von Franz Heckendorf 799
Martinie, H., Pierre-Paul Prud'hon 394
Mende, Dietrich, Helmut vom Hügel 267
Möbius, M. R., Romantik und Biedermeier 506
Noack, Fried., Des Kardinals Albani Beziehungen zu Künstlern . . . I. Teil 402, Schluß 451
Raeber, Willy, Alfred Heinrich Pellegrini 1173
Raphael, Max, Über Johann von Tscharner 136
Reifenberg, Benno, Karl Hofer 1047
Roh, F., Das staatliche Bauhaus in Weimar 367
Sachs, Hans, Théophile Alexandre Steinlen 483
Sauerlandt, M., Die „Geschichte der Bayrischen Porzellan-Manufaktur Nymphenburg" von Friedrich H. Hofmann 561
— Jürgen Ovens 123
Schacht, Roland, Fritz Huf 499
Schmidt, P. F., Alfred Kubin 1180
Siemsen, Hans, Die unbekannte Renée Sintenis 306
Taut, Bruno, Die neue Wohnung / Die Frau als Schöpferin 647
Weiß, Konrad, Der Bildhauer Karl Knappe 1188
Wescher-Kauert, H., Das Ende der altdeutschen Malerei und die antiklassische Strömung 996
Wolfradt, Willi, Otto Dix 943
— Lyonel Feininger 163
— Johann Erdmann Hummel (1769—1852) 696

II. Sammelwesen und Ausstellungen

v. Alten, W., Neuerwerbungen der Bremer Kunsthalle in den Kriegs- und Nachkriegsjahren 129
Basler, Adolphe, Pariser Chronik 37, 599
Boll, Walter, Eine Ausstellung mittelalterlicher Plastik in Stuttgart 806
— Stuttgarter Kunstsommer 869
Edschmid, Kasimir, Die Darmstädter Sezession 639

Seite
Freund, Frank E. Washburn, Die Tätigkeit der amerikanischen Museen 909
Gerstenberg, Kurt, Bildnisausstellung in Dessau 596
Kramrisch, Stella, Indische Malerei der Gegenwart 954
Martinie, H., Pariser Kunstsommer 1924 751
— Der zweite Salon der Tuilerien 767
— Rückblicke 770
— Ausländische Maler in Paris 1118
Mayer, Aug. L., Die Sammlung Plandiura in Barcelona 207
Osborn, Max, Die junge Kunst in den russischen Museen und Sammlungen 899
Poglayen-Neuwall, St., Eine Ausstellung frühgotischer Plastik bei der Kunsthandels-A.-G. (Palais Eszterházy) Wien 198
Salmony, Alfred, Die neue Galerie des 17. bis 20. Jahrhunderts im Museum Wallraf-Richartz in Köln 1
Wolf, Walther, Die Kunst von El Amarna im Ägyptischen Museum zu Berlin 839

III. Kunstsammler

Beenken, Herm., Süddeutsche Steinmadonnen um 1300 65
Boll, Walter, Bamberger Kunstschreiner der Regencezeit 72
Bombe, Walter, Eine Pietà von Piero di Cosimo in der Pinakothek zu Perugia 1171
Curjel, Hans, Ein neuer Baldung 763
Eberlein, Kurt Karl, Kerstings patriotische Kunst 846
Escherich Mela, Mainzische Madonnen 431
Fries, F., Eine Gruppe von Johann Peter Melchior 559
Huebner, F. M., Zu einigen Porträts von Valentijn Edgar van Uytvank 174
Hübner, Oberfinanzrat, Die Zukunft der preußischen Schlösser 1024
Huth, H., Ein Nymphenburger Pfuschmalerkrug 563
Kauffmann, Arthur, Ein chinesisches Wirkbild aus der Sammlung Sproesser 813
Kreisel, Heinrich, Zwei Pariser Prunkwagen des Münchner Marstallmuseums 315
Kühn, Die Skulptur von Lespugue 343
Kühnel, Ernst, Datierte persische Fayencen 15
Leonhardt, K. Fr., Gianbatista dale Pale, die Amazonenbotega, und Meister S. 531
Lill, Georg, Die früheste deutsche Vespergruppe 660
Lohmeyer, K., Die Fürstlich Nassau-Saarbrückische Porzellanmanufaktur in Ottweiler . . . 540
Mayer, Aug. L., Die Kathedrale von Leon 117
— Die Kathedrale von Toledo 1165
Parkes, Kineton, Frühe englische Kunst 31
— Ein Triptychon von Limoges 271
Passarge, Walter, Der Kruzifixus aus Heinrichs 231
— Eine „schöne Madonna" in Erfurt 972
Raeber, W., Ein neuaufgefundenes Gemälde von Konrad Witz 1064
Riesebieter, Martha, Die Sandsteinfigur eines Herkules von Ludwig Münsterman im Bremer Gewerbemuseum 177
Roh, Franz, Ein neuer Henri Rousseau 713
Salmi, M., Eine Madonna von Bartolomeo Caporali im Museum zu Budapest 667
Salmony, Alfred, Die Anfänge der Großplastik in China 389
Sauerlandt, M., Ein deutsches Frittenporzellan des 18. Jahrhunderts 564
v. Schneider, A., Die Monatsbilder Joachim von Sandrarts 225
Steinmann, Ernst, Michelangelo-Modelle 991
Zwanziger, Walter Curt, Ein neuer Tintoretto-Fund und seine Beziehungen zu El Greco 1137

Seite

Der Graphiksammler
85, 272, 612, 916

Corinth als Zeichner (K. K. Eberlein) 612
Einige Federzeichnungen Johann Christian Reinharts (Willi Wolfradt) . 85
Graphik von Charles Crodel (Willi Wolfradt) . . 916
Junge Dresdner Graphiker (Will Grohmann) . . . 89
Die Zeichnungen von Franz Horny im Dresdner Kupferstichkabinet (K. Z. von Manteuffel) 272

Literatur

Beringer, Jos. A., Hans Thoma. 622
Craig, Gordon, Woodcuts and Some Words . . 621
Curjel, H., Holzschnitte des Hans Baldung Grien 926
Friedländer, M. J., Der Kupferstich im 18. Jahrhundert 98
— Der Bilddruck in den Niederlanden 98
Geisberg, Max, Die Anfänge der Kupferstecher 281
Graphiker unserer Zeit. Bd. I. Frans Masereel. Text v. A. Holitscher und Stefan Zweig . . 98, 283
Hartlaub, G. F., Gustave Doré 925
Leporini, Heinr., Der Kupferstichsammler . . 622
Luther und die Bibel . . 621
Meaume, Edouard, Recherches sur les ouvrages de Jacques Callot . . 618
Meder, Joseph, Die Handzeichnung, ihre Technik und Entwicklung . . . 96
Meister der Graphik:
Bd. VIII. Graul, Richard, Rembrandt 97
Bd. IX. Ecke, Goesta, Charles Meryon . . . 97
B. II. Geisberg, Max, Die Anfänge der Kupferstecher 281
Menzel-Bücher, Neue, Menzel auf Reisen 282
Soldaten Friedr. des Gr., 31 Holzschn. v. Menzel 282
Menzel, A., Personalia . 282
Raumkunst im Kupferstich des 17. u. 18. Jahrh., Die, Herausgeg. v. W. Kurth . 621
Schongauer, Martin, Handzeichnungen . . . 281
Schott, Friedrich, Der Augsburger Kupferstecher und Kunstverleger Martin Engelbrecht und seine Nachfolger . . . 925
Singer, Hans W., Der Kupferstichsammler . . 283
Struck, Hermann, Die Kunst des Radierens 283
Weil, Ernst, Der Ulmer Holzschnitt im 15. Jahrhundert 95
Weinberger, Martin, Deutsche Rokokozeichnungen 922
Zahn, Leopold, Die Handzeichnungen des Jacques Callot 618
Zingg, Adrian, Stammbuch 922
Anders Zorn als Radierer 283

Bibliophiles

Avalun-Drucke 284
Barbusse, Hans, Der singende Soldat. Mit einer Lith. von Käthe Kollwitz 927
Basile, Giambattista, Der Pentamerone. Mit Lith. von Wolfg. Born . . . 285
Bergelsohn, David, Erzählungen. Mit Lith. u. Initialholzschnitten von Lasar Segall 100
Brentano, Clemens, Die Märchen vom Rhein. Mit Bildern von F. Meseck . 100
de Cervantes, Miguel, Leben u. Taten des Don Quichote von la Mancha. Mit Holzschnitten v. Hans A. Müller 285
de Coster, Charles, Smetse, der Schmied. Mit Federzeichnungen v. A. Kubin 99
Das Buch Ruth. Mit Radierungen v. Lilly Steiner 927
Das hohe Lied. In der Nachdichtung Goethes. Mit Lithogr. von G. A. Mathéy 927
Deutsche Graphik in Holland 928
Die Argonauten. Nacherzählt v. G. Schwab. Mit Lith. v. Rich. Seewald . 622
Die rote Erde. Hrsgeg. v. K. Lorenz 285
Dostojewski, Weiße Nächte. Mit Holzschnitten von K. Rössing. . . . 100
Goethe, Walpurgisnacht. Mit Holzschnitten von Ernst Barlach 623
Hofmannsthal, Florindo. Mit Steinzeichnungen v. O. Hettner 284
Homers Ilias, deutsch von J. H. Voß. Mit Holzschnitten von Ludwig von Hofmann 926
Hußmann, H., Die zehn kleinen Negerlein. . . 101
Klopstock, F. G., Der Tod Adams. Mit Radierungen von Ludw. Meidner 927
Longus, Daphnis und Chloe. Mit Steinzeichnungen von O. Hettner 99
Meyer, C. Ferd., Die Richterin. Mit Radierungen von Alois Kolb . . . 294
Offenbarung St. Johannis. Mit Holzschnitten von Br. Goldschmitt . . . 284
Phantasusdrucke, Neue . 99
Reuter, Fritz, Hanne Nüte. Mit Holzschnitten von K. Rössing 284
Reyersbach, 12 Lithogr. für Chr. Morgensterns Grotesken 100
Schneider, Georg, Handbuch der Bibliographie 99
Ssaltykow-Stschedrin, M., Anfissa Porfirjewna. Mit Illustr. v. B. Grigorjew 100
Susanna — Nächte — Mütter. Drei Blockbücher mit je fünf Holzschnitten . 928
Tolstoi, Alexei U., Zar Peters Werktag. Mit Holzschnitten v. Wassilij Masjutin 623
Wiegers, J., J. Altink, H. N. Werkmann, Teekeningen 328

Reproduktionswerke
102, 286, 625, 928

Mappenwerke
102, 288, 625, 928

„Der Fels" 102
Fuhrken, Fritz, Märchen und andere Dinge . . 929
Jahresgabe d. Kreises graphischer Künstler und Sammler 103

Seite

Kestnermappen: Schmidt-Rottluff, Fischer / W. R. Huth, Artisten / Martel Schwichtenberg, Aus Pommern / Max Kaus, Akte und Köpfe. Je 6 Orig.-Steinzeichnungen 928
Pleß, Otto, Großstadt . . 929
Ryback, J., „Die kleine Stadt" 103
Slevogt der Illustrator! . 1211
Welté, G., Achtzehn Originalradierungen . . . 288
Das Wielandlied der älteren Edda. Holzschnitte von Gerhard Marcks . 929
Wörlen, Georg Philipp, Die alte Stadt 625
— Akte 102
— u. Hauser, C., Landschaften 102

Einzelblätter

104, 289, 625, 930

Der Markt

105, 290, 626, 930

Zeitschriften 290

Verschiedenes

106, 630, 931

Neue Kataloge . . 628

Zu den Abbildungen

106, 630

Der Keramiksammler

Andrae, Walter, Assur . 567
Bondy, Walter, Kang-Hsi 569
Hannover, Emil, Keramisk Haandbog . . . 569
Pazaurek, Gustav E., Steingut 567
Rackham, Bernard, and Herbert Read, English Pottery 567

Studien und Forschungen

Alter und Ursprung indischer Kunst 1081
Die Befreiung von San Francesco in Assisi (Walter Bombe) 1073
Bemerkungen zu „M. D. Henkel, De Houtsneden van Mansions Ovide moralisé Bruges 1484" (Schenk zu Schweinsberg) 321
Der Donaueschinger Altarflügel Grünewalds (H. Feuerstein) 325
Zur Grünewaldfrage (G. Tiemann) 1079
Zur Deutung der „Melancholie" Albrecht Dürers (Karl Tißmann) . . . 720
„Noch einmal Dürers Schloßhofzeichnungen" (Otto Mitius) 1078
Ein fünftes Werk des Erminold-Meisters? (Georg Lill) 319
Ein neuer Typ des deutschen Vesperbildes (Hans Lückger) 1068
Die neuere Leonardo-Forschung in Italien (Fritz Bodmer) 1071
Ergänzungen und Berichtigungen zu den Verzeichnissen Heinrich Wichmanns in seinem Buch über Leonaert Bramer (E. Trautschold) . . . 328
Nochmals zur Frage der sog. Lauensteiner Gläser (Christian Scherer) . . 326
Die Quellen der Kruzifixe aus Neumünster zu Würzburg und aus Heinrichs (Egid Beitz) 722
Johann Jakob Rischer, ein Vorarlberger Baumeister in der Pfalz 1081
Schongauer und Memling (Wilh. Molsdorf) . . . 719

Die Zeit und der Markt

Sammlungen

Barockausstellung im Landesmuseum „Joanneum" in Graz 415
Berliner Ostasiatisches Museum 1082
Die Bibliothek Doucet im Palais Salomon de Rothschild 1143
Dessauer Museumspläne . 370
Die mittelalterliche Abteilung d. Altertümersammlung im Stuttgarter Neuen Schloß 464
Die National Gallery und die Mondsche Sammlung 977
Donatello-„Fälschung" im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin, Eine . . . 107
Eröffnung des Augustiner-Museums in Freiburg i. B. 45
Erste Ausstellung der Neuerwerbungen der Albertina 1195
Erwerbung der Sammlung Carl Baer durch d. Stadt Mannheim 1196
Wiedereröffnung d. deutschen Archäologischen Instituts in Rom 1195
Galerieerwerbungen moderner Kunst 416
Indische Kunst im Bostoner Kunstmuseum 190
Kunsthistorischen Institut in Florenz, Vom 872
Kunstkäufe d. italienischen Staates 825
Monumente und Sammlungen in Umbrien . . 464
Morgan-Bibliothek in New York, Die 416
Moskauer Museen . . . 771
Museum der ostasiatischen Kunst in Berlin, Das . . 511
Neuerwerbungen d. Franz-Hopp-Museums für ostasiatische Kunst in Budapest 771
Neuerwerbungen moderner Kunst von deutschen Galerien 237
Neues Museum f. Boston, Ein 825
Neues von d. Petersburger Eremitage 510
Neuordnung des Prado . 44
Neuordnung des Provinzialmuseums in Hannover 724
Neuordnung im Wiener kunsthistorisch. Museum 371
Ostasiatisches im Österreichischen Museum f. Kunst und Industrie in Wien . 724
Osthaus-Archiv, Das Karl Ernst 1028
Prager Sammlungen, Aus 371, 668
Russische Museum in Petersburg (Leningrad), Das 414

Seite
Slevogts dekorative Malereien im Kronprinzenpalais 824
Weimarer Schloßmuseum, Das 107
Wiener Barock-Museum, Das 47
Aachen 772
Amsterdam 140, 191, 668, 825
Basel . . 140, 825, 1082, 1143
— Historisches Museum . 1143
Bautzen 108
Berlin 570, 669
Bochum 875
Bremen 1028
Breslau 977, 1143
Brügge 237
Brüssel . . . 237, 631, 825
Budapest 46, 570
Darmstadt . . 669, 977, 1028
Dresden . . . 416, 772, 1143
Erfurt 1196
Essen 724, 825
Flensburg 724
Florenz 1197
Den Haag 140
Hannover 631
Jena 725
Karlsruhe 875
Köln 48, 512, 933
London 48, 237, 372, 513, 669, 1143
Mailand . . . 48, 825, 1197
Mannheim 725
Moskau 1028
Mülheim a. d. Ruhr . . 826
München 48, 1197
New York 1143
Nürnberg 372, 631, 773, 1028
Rom 513, 725
Rotterdam 631
St. Peter in Kärnten . . 875
Straßburg 570
Stuttgart 933, 1029
Ulm . . 513, 631, 669, 933
Venedig 933
Wien 140, 417, 669, 773, 977, 1029, 1197
Zürich 373, 875, 1029

Ausstellungen

Alt-Dresdner Zeichenkunst (1650—1850) 729
Ausstellung altdeutscher Kunst in Chemnitz . . 1144
— spanischer Miniaturen in Madrid 774
— „1000 Jahre Schrift und Buch" in Erfurt . . . 633
Seite
Basler Ausstellungen 143, 293, 375, 515, 875
Berliner Ausstellungen 48, 109, 142, 191, 237, 292, 330, 373, 418, 466, 513, 570, 631, 670, 774, 826, 933, 978, 1083, 1144, 1199
Budapester Ausstellungen 144
Corinths Präsidentenbildnis im Berliner Kronprinzenpalais 468
Die erste deutsche Kunstausstellung in Sowjetrußland 936
Die 14. internationale Kunstausstellung in Venedig 671
Deutsche Graphik um 1800 1031
Deutsche Malerei in den letzten 50 Jahren. . . 726
Dresdner Ausstellungen 935, 1029, 1147
— Sommerausstellungen . 727
Erste Allgemeine Deutsche Kunstausstellung in Moskau 1198
Frankfurter Ausstellungen 1201
Gauguin in London . . . 776
Große Berliner Kunstausstellung 1924 631
— Düsseldorfer Kunstausstellung in Köln 730, 777
Hamburger Ausstellungen 376, 1030
Ausstellung der Hamburgischen Sezession . . 419
Handzeichnuugen alter Meister. Sonderausstellung im Städelschen Kunstinstitut 826
Kopenhagener Ausstellungen 1202
Eine August Macke-Ausstellung in Crefeld . . 728
New Yorker Ausstellungen 465
Schweizer Kunst in Paris 635
Schweizerische Kunstgewerbe-Ausstellung in Stockholm 518
Stuttgarter Kunstsommer 1924 517
Trübner-Ausstellung in Karlsruhe 777
Wiener Ausstellungen 49, 331, 377, 420, 516, 571, 634, 729, 979, 1031, 1086
— George Grosz-Ausstellung, Die 467
Amsterdam 377, 1086
Basel . . 875, 981, 1032, 1148
Seite
Bautzen 1086
Belgrad 294
Berlin 1032
Bern 377, 573, 981
Bielefeld 468
Bochum-Essen 936
Braunschweig . 294, 378, 1202
Bremen 1204
Breslau 421, 518, 635, 877, 1204
Brüssel 51, 192, 379, 636, 829
Budapest 574
Chemnitz 192, 332, 422, 672, 1032
Danzig 1087
Dresden 192, 238, 379, 421, 519, 574, 777, 829, 1087
Düsseldorf 192, 294, 520, 830, 877, 1033, 1204
Erfurt 145, 240, 332, 520, 633, 937, 1033, 1148
Essen 877
Frankfurt a. M. . . 146, 672
Freiburg 422
Greifswald 1204
Haag 636, 878
Hamburg. . . 146, 193, 1030
Hannover 147, 295, 469, 636, 1034, 1149
Hildesheim 1034
Karlsruhe 575, 1088
Köln 147, 240, 333, 379, 469, 636, 674, 777, 937, 1088, 1204
Komotau 469
Kopenhagen . . . 193, 295
Leipzig . . . 334, 674, 1034
London 52, 576
Madrid . . . 334, 730, 774
Mainz 731
Mannheim 147, 674, 878, 1205
Minneapolis 334
München 194, 379, 470, 577, 731, 831, 1034, 1205
New York . . 148, 676, 1089
Nürnberg 1089
Paris 380, 521, 635
Pesaro 938
Prag 194, 295, 423, 521, 678, 732, 1207
Stuttgart . . . 982, 1036, 1089
Ulm 1090
Venedig 470, 671
Wien 194, 679, 777, 832, 1149, 1208
Wiesbaden 52, 148, 241, 380, 470, 577, 778, 832, 938, 1036, 1207
Winterthur 521
Zürich 423, 521, 578, 679, 778, 982

Seite

Von Künstlern und Gelehrten

52, 149, 195, 241, 335, 381, 424, 521, 637, 679, 778, 833, 983, 1036, 1090, 1149, 1208

Kardinal Ehrles 80. Geburtstag 1090
Sándor Lederer 1036
Julius Pasteiner 1149
Der 70. Geburtstag Ludwig v. Pastors . . . 195
Johann Pentelei-Molnár . 1150
Hans Thoma †. 1090

Neue Bücher

Adam, Leonhard, Nordwestamerikanische Indianerkunst 939
Adarjukoff, W. J., Iwan Wass. Tschesskij . . . 1150
Ahlenstiel-Engel, Elisabeth, Arabische Kunst 340
Altfranzösische Bildteppiche mit Einleitung v. Florent Fels 382
Alte Schweizer Trachten . 1160
Aronson, B., Marc Chagall 883
L'art d'aujourd'hui. 1. Paul Sentenac: Roland Chavenon / 2. Paul Dermée: Marguerite Crissay 251
Art of the Chinese Potter, The 425
Ashton, Leigh, An Introduction to the Study of Chinese Sculpture . . 426
Bauer, C., Wilhelm Schmid 251
Max Beckmann. Von C. Glaser, J. Meier-Graefe, W. Fraenger u. W. Hausenstein 338
Belgische Kunstbücher . . 159
Benois, Alexandre u. S. Ernst, Anna Ostroumswa-Lebedjewa . . . 1150
Biermann, Othon Coubine 251
Binyons, L. and J. J. O'Brien Sextons, Japanese Colour Prints . . 425
von Bode, Wilhelm, Fritz Klimsch 781
Leonaert Bramers Zeichnungen zum Uylenspiegel 1159
Brandes, Georg, Michelangelo Buonarotti . . 524
Brandt, Paul, Leben und Erkennen 201
Brettschneider, Rudolf, Synchronistische Tabellen zur Geschichte der Malerei des 13. bis 19. Jahrhunderts 55
Brinckmann, A. E., Barock-Bozzetti: Deutsche Bildhauer 155
— Kunst des Barock und Rokoko 197
Brockhaus, Lexikon 4. Bd. 55
Bruhns, Leo, Die deutsche Seele der rheinischen Gotik 384
— Würzburger Bildhauer der Renaissance u. des werdenden Barock . . 245
Condivi, Ascanio, Das Leben des Michelangelo 1158
Coquiot, Gustave, Toulouse-Lautrec 157
Danzel, Theodor Wilh., Kultur und Religion des primitiven Menschen . 383
— „Mexiko I" 252
Debo, Paul, Alte Ringe . 340
Doré, Gustave, Die Taten des Herkules 384
Dulskij, Maximilian, Lew Dmitrjewitsch Krjukoff . 1150
— Edward Tracy Turnerelli 1150
Dußler, L., Benedetto da Maiano 780
Dvorak, Max, Kunstgeschichte als Geistesgeschichte 523
Efroß, A. und N. Puni, Ssergej W. Tschechonin 1150
Fehr, Hans, Das Recht im Bilde 834
— Massenkunst d. 16. Jahrhunderts 1210
Festschrift für Adolf Goldschmidt 523
Foerster, C. F., Das Neue Palais bei Potsdam . . 246
Fraenger, W., Charles Baudelaire, Vom Wesen des Lachens 196
— Der Bauern-Bruegel u. das deutsche Sprichwort 196
Friedländer, Max J., Albrecht Altdorfer . . 195
— Die altniederländische Malerei. Bd. I . . . 733
de Fries, H., Moderne Villen und Landhäuser 881
Frobenius, Leo, Das unbekannte Afrika . . . 734
Fröhlich-Bum, L., Ingres 1159
Fuchs, Eduard, Honoré Daumier, Lithographien 1852—1860 336
Geiger, Benno, Alessandro Magnasco 336
Geisberg, Max, Der Meister E. S. 1210
Genelli, Bonaventura, Aus dem Leben eines Künstlers 735
Gevaert, Fierens, La peinture au Musée ancien, Bruxelles 296
Glück, Heinrich, Die christliche Kunst des Ostens . 1037
Glück, Gustav, Die Gemäldegalerie des kunsthistorischen Museums in Wien 156
Goulinat, J. G., La technique des peintres . . 383
Graber, Hans, Studien zur Kunst 200
Graf, O. M., Georg Schrimpf 251
Grautoff, Otto, Ferdinand von Raysski . . . 198
Gregorovius, Ferdinand, Lukrezia Borgia . . . 880
Grosz, George, Mit Pinsel und Schere 157
Habich, Georg, Die Medaillen der italienischen Renaissance 152
Hartlaub, G. F., Die Schöne Maria zu Lübeck und ihr Kreis . . 1039
Hausenstein, Wilhelm, Fra Angelico 881
Hielscher, Kurt, Deutschland 882
Hirth, Georg, Kulturgeschichtliches Bilderbuch aus vier Jahrhunderten 1039
Holdt, Hanns, Hugo von Hofmannsthal: Griechenland 157
Huebner, Gustaaf de Smet 251
Huizinga, J., Herbst des Mittelalters 1091
Huth, Hans, Künstler und Werkstatt der Spätgotik 153
Der indische Kulturkreis: I. Siam. Von K. Döhring. II. Indien. Von Dr. H. v. Glasenapp.

Seite

Indischer Kulturkreis:
III. Rāma-Legenden und Rāma-Reliefs in Indonesien. Von Dr. W. Stutterheim 1154
Jakob, Georg, Schattenschnitte aus Nordchina . 201
Junge Kunst. Bd. 33–40 . 250
Justi, Carl, Spanische Reisebriefe 151
Kassák, Ludwig u. Moholy Nagy, Buch Neuer Künstler 252
Kehrer, Hugo, Die Kunst des Greco 54
v. Keppler, P. W., Aus Kunst und Leben . . . 156
Klossowski, Erich, Honoré Daumier 156
Knapp, Friedrich, Italienische Plastik vom 15. bis 18. Jahrhundert . . 736
Kramrisch, Stella, Grundzüge d. indischen Kunst 1092
Krohn, Mario, Frankrigs og Danmarks kunstneriske Forbindelse . . . 335
Kühnel, Ernst und Herm. Goetz, Indische Buchmalereien 833
Kutscher, Artur, Das Salzburger Barocktheater . 883
Kuypers, Franz, Spanien. Wie ich's erlebte . . . 296
Le Corbusier-Saugnier, Vers une architecture 339
v. Le Coq, A., Die buddhistische Spätantike in Mittelasien 878
Leuba, Jeanne, Les Chams et leur art 382
Libri Sapientiae 782
Lichtwark, Alfred, Reisebriefe 52
Lippold, Georg, Kopien und Umbildungen griechischer Statuen . . . 735
Lohmeyer, Karl, Die Fürstlich Nassau-Saarbrückische Porzellanmanufaktur Ottweiler . . 835
Luthmer-Schmidt, Empire- und Biedermeiermöbel aus Schlössern u. Bürgerhäusern 246
Maes, J., Anioto-Kifwebe, Les masques des populations du Congo belge 882
Mancini, Giulio, Viaggio per Roma 243
Mayer, Aug. L., Geschichte der spanischen Malerei 110
— Mittelalterliche Plastik in Italien 196
Meier-Graefe, Julius, Degas 1209
— Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst . 248
Meisterwerke d. Eremitage 245
Miniatur-Kunstgaben . . 426
Michel, Edouard, Abbayes et Monastères de Belgique 1040
Mynona, George Grosz 338
New Pictures and The new Gallery 1923 835
Nibelungen-Miniaturen . 1208
Oldenbourg, Rudolf, Die Münchner Malerei im 19. Jahrhundert 247
Oppenheim, Moritz, Erinnerungen 1157
Opitz, Joseph, Alte Kunst der Bezirke Kaaden-Preßnitz 883
— Das Kaadner Franziskanerkloster 883
— Ulrich Creutz, ein unbekannter Bildhauer des Erzgebirges 883
„Die Passion Christi", herausgeg. durch d. Werkgemeinschaft Worpswede 1158
Pazaurek, Gustav E., Gläser der Empire- und Biedermeierzeit . . . 246
Peßler, Wilhelm, Niedersachsen 680
Pfister, Kurt, Hugo van der Goes 834
— Katakombenmalerei . 782
— Leonardo da Vinci . . 340
Phillips Publications, Bd. I: Julian Alden Weir . . 155
— Bd. II: Honoré Daumier 155
Pope-Hennessy, Una Early Chinese Jades . . 425
Querschnitt 681
Rembrandts Handzeichnungen in der Graphischen Sammlung zu München 1040
Richter, Ludwig, Lebenserinnerungen eines deutschen Malers. Herausgeg. von Max Lehrs . 337
Rolfs, Wilhelm, Die Grünewald-Legende . . 149
Runge, Philipp Otto, Betrachtungen über Kunst und Leben 1158
Russische Kunstliteratur . 1150
de Salverte, Comte François, Les Ébénistes du XVIIIième siècle . . . 522
Schacht, Roland, Henri Matisse 199
Schlosser, Julius, Die Kunstliteratur 680
Schmitz, Hermann, Deutsche Möbel des Barock und Rokoko. Deutsche Möbel des Klassizismus 245
— Die Kunst des frühen und hohen Mittelalters in Deutschland 1156
Schnitzer, Joseph, Savonarola 296
Schöpfung. Ein Buch für relig. Ausdruckskunst . 250
Segantini, Gottardo, Giovanni Segantini, sein Leben und sein Werk . . 1160
Selbstbildnisse schweizerischer Künstler der Gegenwart 200
Steinitzer, Alfred, Einführung in die italienische Kunst 197
Stil und Geschmack. Von Herm. Schmitz und J. Meier-Graefe 524
Strauß, Konrad, Altdeutsche Kunsttöpfereien . . 385
Tietze, Hans, Albrecht Altdorfer 781
— Georg Merkel . . . 157
Thomann, Th. H., Pagan 339
Thorlacius-Ussing, V., Billedskaereren Claus Berg 154
Timmling, Walter, Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft 834
Ungarische Kunstliteratur . 157
Unger, W. S., Oude Huizen te Middelburg . . 197
Uphoff, Christian Rohlfs 251
Vaillat, Léandre et Paul Ratonis de Limay, J.-B. Perronneau 880
Valentiner, W. R., Nicolaes Maes. 778

Seite

Venturi, Adolfo, Festeggiandosi il 15 Novembre 1923 il giubileo del suo insegnamento nella R. Università degli studi di Roma 297
Verlagsalmanache . . . 199
Vorträge der Bibliothek Warburg 244
Waldenspul, Albert, Die gotische Holzplastik des Laucherttales in Hohenzollern 381
Waldmann, Emil, Tizian 244
Waley, Arthur, An Introduction to the Study of Chinese Painting . . 424
Wallraf-Richartz-Jahrbuch 1151
Weise, Georg, Zwei fränkische Königspfalzen . 381
Weizsäcker, Heinrich, Die Kunstschätze des ehemaligen Dominikanerklosters in Frankfurt a. M. 242
Westheim, Paul, Für u. Wider 199
Wichmann, Heinrich, Leonart Bramer 112
Wiese, Erich, Archipenko 251
— Paul Gauguin 251
Wiese, Erich, Schlesische Plastik vom Beginn des 14. bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts 53
Wilm, Hubert, Die gotische Holzfigur, ihr Wesen und ihre Technik . 1092
Winckelmann, Johann, Vom Ursprung d. Kunst 1158
With, Karl, Marc Chagall 251
Witthaus, Wernher, Benrath, das sterbende Lustschloß am Niederrhein . 834
Wolfradt, Willi, Caspar David Friedrich und die Landschaft d. Romantik 337
Zoff, Otto, Die Handzeichnungen des Michel Angelo Buonarotti . . 882
Galerie-Publikationen: Budapest, Museum of fine arts 736
— Meisterwerke d. staatlichen Gemäldegalerie in Dresden 736

Jahrbücher

Jahrbuch der asiatischen Kunst 988
Jahrbuch der Jungen Kunst 1923 198
Jahrbuch für Kunstwissenschaft 985
Jahrbuch der Ungarischen Archäologischen Gesellschaft 1154
Städel-Jahrbuch 1924 . . 983
Otto, Gertrud, Die Ulmer Plastik des frühen 15. Jahrhunderts 983

Zeitschriften 159, 252, 341, 681

Archives Alsaciennes d'histoire de l'art 253
De Boeken van't Jaar 1923 159
Literarisches Zentralblatt für Deutschland . . . 159
Sélection, Chronique de la vie artistique et littéraire 253
Die Zone, Internationales Flugblatt 341
Amsterdam 252
Warschau 341

Kurze Anzeigen 204, 988, 1160, 1211

Berichtigung . . . 297

Vom Antiquariat

Karl W. Hiersemann, der Jubilar! 1094
Antiquariatskataloge . . 1212

Bibliophiles 1095

Verschiedenes

Arbeiten an der Kathedrale von Reims . . . 526
Berliner Sommer-Aufregungen 885
Bilderfälschungen 427
Bilderschändungen in Wiener Ausstellungen . . . 1043
Blaue Vier, Die 385
Campagna fotografica in Bologna 1213
Chronik der Bühnengestaltung 56
Denkmalsschändung in Weimar 472
Eine Kodex-Reproduktion 939
Eine wissenschaftliche Forschungsreise nach Armenien 835
Fortführung d. Karl-Ernst-Osthaus-Bildarchivs gesichert 253
Freilegung der Kaiserfora in Rom 579
Gemälderaub 160
Greco-Fund, Ein neuer . 579
Grecos Nachlaß 939
Um die Echtheit eines Frans Hals 1096
Ist eine Rekonstruktion des Abendmahls von Leonardo da Vinci möglich? 1214
Internationaler Wettbewerb für Linoleum- (Inlaid-) Muster 160
Jahrbuch für Bücherpreise 205
Kunsthistoriker u. Künstler 579
Kunstwissenschaft und die Farbe, Die 204
Mailänder Wandteppiche aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts . . . 471
Neu entdeckte Wandbilder 341
Österreichs neue Münzen . 526
Ein tripolitanisches Pompeji 1097
Raffael?, Ein neuentdeckter 681
Der Rembrandt der Oldenburger Galerie 683
Ein Rembrandtkongreß? . 783
Rumänische Wünsche nach österreichischem Kunstbesitz 471
Russische Denkmalpflege . 637
Schaffende Künstler im Film 113
Steinzeitliche Funde in China 783
Sterbende u. erwachende Zeitschriften 1162
Vasaris Privatarchiv . . 1096
Wettbewerb 472
Wiederherstellungsarbeiten in Rom 681
Wiener Porzellanfabrik, Eröffnung der 527
Wiener Vortragsreihe über die Kunst Asiens, Eine . 526
Zur Herkunft gotischer Baukunst 1214
Amsterdam 638
Antwerpen 385
Arezzo 836
Berlin 341
Braunschweig 885
Breslau 783
Brüssel 57
Buenos Aires 783
Darmstadt 683
Frankfurt a. M. 527
Haag 160
Haarlem 253
Hanau, Museumsdiebstahl 205

Seite
Leipzig 113
London 736
Madrid 1043
Monforte 940
New York 737
Paris 57, 836
Rom 58, 683
Berichtigungen 113, 160, 386, 472
Zu dem Manolo-Aufsatz in Heft 5 386
Die Kunstgewerbeschule . 940
Der Maler Johann Anton Ramboux 836
Nachtrag 1043
Vom Antiquariat . . 988, 1041
Kommende Versteigerungen 988, 1041
Aachen 1041
Berlin 1041
Bonn 1042
Frankfurt 1042
London 1042
Antiquariats-Kataloge . . 1042

Der Kunstmarkt

Vom amerikanisch. Kunstmarkt . 160, 427, 683, 737
Ein amerikanischer Kunstsammler. 472
Antiquariatswesen in Holland 684
Die Lage am Berliner Kunstmarkt. 1043
Vom englisch. Kunstmarkt 428
Vom Londoner Kunstmarkt 527
Moderne deutsche Kunst in amerikanischen Privatsammlungen 838
Sammlung De Ridder . . 580
Versteigerung von Handzeichnungen des 19. Jahrhunderts bei Amsler und Ruthardt in Berlin. 1097
Amsterdam 638, 838
Bad Pistyan. 638
Bonn 161
Frankfurt a. M. 205
Hamburg 162
Hannover 205
Seite
Köln 298
Leipzig 386
London 386, 838
New York 838

Bevorstehende Versteigerungen

253, 429, 473, 528, 580, 737, 836, 885, 940, 989, 1044, 1098, 1163, 1215
China-Auktion in Zürich . 989
Handzeichnungen deutsch. u. ausländischer Künstler des 18.—20. Jahrhunderts. 940
Kupferstiche bei C. G. Boerner in Leipzig . . . 429
Miniaturen - Auktion in Berlin. 1098
Die Sammlung Jean Wurz-Mannheim 1099
Zur Versteigerung der russischen Kunstschätze. . 941
Amsterdam . . 253, 528, 580
Berlin 473, 529, 836, 1099, 1100, 1163, 1215
Bonn 581
Bremen 529
Frankfurt a. M. . . 473, 837
Den Haag 529
Hamburg. 1044
Hamm i. W. 581
Hannover. 737, 1044
Koblenz 1100
Köln 989, 1044, 1163
Kopenhagen 529
Leipzig 253, 837, 941, 990, 1044
London 1099, 1163
Luzern 1045
München 430, 474, 837, 990, 1099, 1100
Nürnberg 1163
Paris 1163
Wien . . 430, 474, 990, 1046
Zürich. 942

Stattgehabte Versteigerungen

113, 1101, 1164
Vom amerikanisch. Kunstmarkt. 1101
Die Boerner-Auktionen . 1164
Seite
Kunstversteigerungen in Hannover 113
Die Sammlg. Egon Zerner 1215
Berlin 1101, 1215
Frankfurt a. M. 1215
Wien 1101
Zürich 1215

Aus der Sammlerwelt u. vom Kunsthandel

Deutsche Sammler u. Händler in Holland . . . 1215
Ein Handbuch des Kunstmarktes 1217
Frankfurter Kunstmesse . 254
Amsterdam 58, 581, 838, 886
Berlin 474, 738, 886, 1046, 1102, 1217
Breslau 58
Brügge 254
Elberfeld. 1102
Frankfurt a. M. 530
Hannover 58
Köln 530
Leipzig 530
München. . . 254, 1102, 1217
New York 738
Prag 581

Neue Kataloge

162, 206, 254, 298, 341, 582, 638, 686, 838, 1102

Zu den Abbildungen

386, 430
Keramik-Sonderheft . 530
Nachtrag zu dem Klee-Aufsatz in Heft 17 . . 886

Zum Abschluß d. XVI. Jahrgangs. 1218
„Monatshefte für Bücherfreunde und Graphiksammler" 1219

Versteigerungsergebnisse

Heft 1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 20, 22, 23, 24.

Verzeichnis der Abbildungen

Malerei — Seite

Ågren, O. Komposition. 35
Alix, Yves. Die Olivenallee 605
Baldung. Venus u. Amor 762
— Signatur in der linken unterern Bildecke (nach Pause) 765
Banerjee, P. Rast . . 956
Beck, Joh. Heinr. Bildnis Herzog Friedrichs von von Anhalt. 598
Bissier, Schwarzwaldbauer 642
Boshart. Leda. . . .1119
Boussingault. Frau mit Hut 606
Breu, J. Orgelflügel . . 994
Caporali, Bartolomeo. Madonna mit Kind (Fresko) 666
Cézanne, Paul. Südfranzösische Landschaft. . 127
Chakravarty, R. Die Schaukel 959
Charbonnier. Stilleben 607
Chatterjee, K. P. Manasa Devi (Schlangengöttin) 956
de Chirico, Giorgio. Aufbruch des fahrenden Ritters. 1923. . . . 455
— Das Problem eines Herbstnachmittags . . 455
— Die geängstigten Musen 456
— Römische Landschaft. 1922 456
— Selbstbildnis. 1919. . 461
— — mit der Büste des Merkur. 1923 . . . 461
Corinth, Lovis. Bildnis Bernd Grönvold . . . 133
— Landschaft bei Nienhagen i. M. 1921 . . 619
— — bei Timmendorf. 1907 616
— Lesender Mann. 1882 613
— Selbstibldnis. Bleistiftzeichnung. 1921 . . 615
di Cosimo, Piero. Pietà 1171
Courbet. Landschaft .1075
Czapek, Rud. Der Angler 745
— Gebirgsland 746
— Gelber Berg 742
— Nachtstück 741
Daig, S. Verkündigung. 1510 999
Davringhausen, Heinr. Maria. Friede. Ölbild. 1919 62

Davringhausen, Heinr. Maria. Junge mit Seifenblasen. Ölbild. 1920 62
— Schieber. Ölbild. 1921. 61
— Selbstbildn. Ölbild. 1922 61
— Stilleben. Ölbild. 1923 63
— Zirkusarbeiter. Ölbild. 1923 63
Derain, André. Landschaft 3
Devi, Sunayani. Manbhanjan (Radhas Liebesgroll) 960
Dix, Otto. Bildnis meiner Eltern 945
— Der Erhängte. Aquarell. 1922 952
— Herrenporträt 951
— Im Café. 1922 . . . 951
— Kleines Mädchen. 1922 946
— Der Krieg (Gesamtaufnahme) 9
— Der Krieg (Detail) . . 10
— Mahlzeit in der Sappe. Aquarell. 1923 . . . 949
— Mädchen am Spiegel. 1921 950
— Reitakt. Aquarell. 1923 946
— Tod und Auferstehung. 1922 945
Domenjoz. Landschaft .1119
Dubreuil, P. Winterlandschaft 36
Eberz, Josef. Ital. Landschaft. 642
Ewald, Reinhold. Schlittschuhlauf 643
Feininger, Lyonel. Brükke II. 1915 166
— Hohe Häuser. I. 1913. 166
— Markwippach. 1917 . 170
— Mühle. 1916/17. . . 169
— Platz hinter der Stadtkirche. 1916/17. . . 169
— Hulks. Aquarell. 1923 171
— Taubach. Aquarell. 1923 171
Fendi, Peter. Madonnenkapelle. Aquarell. 1840 365
Ferat, Serge. Parade .1120
Feselen, M. Anbetung. 1531 999
Feuerbach, Anselm. Porträt der Nanna als Bianca Capello 1136
Filla, Emil. Früchte. 1922 602
Foujita Tsugouharu. Halbakt 868
— Japanerin 862
— Pariser Vorstadt . . . 866
— Ruhende Frau. . . . 866

Foujita Tsugouharu. Schlafende Mädchen . 867
— Selbstporträt 867
— Stadttor 862
— Stilleben 868
— Weiblicher Akt . . . 865
Gaho, Hashimoto. Landschaft 258
Gauguin, Paul. Der Blumenstrauß 904
— Ea haere ia oe . . . 903
— Fatata te Mouà. Adossé
— à la Montagne . . . 907
— La femme au Mango . 911
— Landschaft 397
— Les Parao-Parao. Unterhaltung 904
— Matamoe. Die Pfauen 908
— Nave Nave Moe . . 911
— Pastorales Tahitiennes 907
— Selbstbildnis 903
— Vaïraumati tëi oa . . 908
Gotsch, Friedrich Karl. Amerikanische Landschaft. Öl. 1924 . .1109
— Drei Frauen am Meer. Öl. 1923 1108
— Im Boot. Aquar. 1923 1109
— Kinderbildnis. Öl. 1922 1110
— Landschaft mit untergehender Sonne. Öl. 1923. 1108
— Mondschein. Aquarell. 1923 1116
— Pries bei Kiel. Öl. 1923 1107
— Selbstbildnis. Öl. 1923 1110
— Straße in St. Peter. Aquarell. 1105
— Winterlandschaft mit Gasometer. Öl. 1921 1107
Grimm, Arthur. Selbstbildnis 641
Gromaire, Marcel. Banlieue (Pariser Vorstadt) 1021
— Frau bei der Wage. .1018
— Negerin 1018
— Untergrundbahn . . .1021
— Die Jahrmarktlotterie. 1923 610
Großmann, Rudolf. Maler unter Bäumen . . 133
Grünewald, Isaac. Bildnis Pascin 40
Guizet. Landschaft . . 39
Gunschmann, Carl. Bildnis Frau und Tochter. 641
Heckendorf, Franz. An der Mole von Spalato (Dalmatien). . . 801
— Cattaro (Dalmatien) . 802

Seite

Heckendorf, Franz. Ein Sommertag 801
— Hafen von Spalato (Dalmatien) 803
— Römerbrücke in Mostar (Herzegowina) . . . 804
— Stilleben 804
— VenezianischePhantasie 803
— Villa im Park. . . . 802
Hodler, Ferdinand. Aufbruch der Jenenser Studenten. 1908. . . . 693
— Enttäuschten, Die, 1892 697
— Genfersee von St. Prex aus. 1905 694
— Heilige Stunde. 1908. 698
— Nacht, Die. 1890 . . 697
— Student, Der. 1874 . 691
— Porträt von Prof. Dr. H. Sahli. 1904 . . . 691
— — von Frl. A. B. 1916 698
— Tag, Der (Erste Fassung). 1900 697
— Uhrmacheratelier. 1878 694
— Weib, Das mutige. 1886 698
— Karton zu „Marignano". 1896—1900 692
Hofer, Karl. Am Fenster. 1923 1055
— Festlicher Tag. 1922 . 1051
— Frühlingsabend. 1922 . 1052
— Jellow dog blues. 1924 1049
— Karneval. 1921 . . . 1050
— Mädchen mit Blattpflanze. 1923 . . . 1055
— — mit Kerze. 1922 . 1049
— Maskerade. 1922 . . 1051
— Schreibendes Mädchen. 1922 329
— Töchter Lots. 1922 . 1052
— Vor der Kirmesbude. 1921 1050
— Pierrots 5
Hogei, Kano. Adler . . 258
— Kwanon 257
— Shoki 258
vom Hügel, Helm. Bildnis. 1924 269
— Freunde. 1923 . . . 266
— Junge m. Hunden. 1922 266
— — mit Mädchen. 1923 269
Hummel, Joh. Erdmann. Abziehendes Gewitter. Sepia. Um 1815 . . 698
— Aufstellung der Granitschale auf d. Canitansplatz. Um 1830 . . . 705
— Blick auf Rom vom Palatin. Gouache . . . 698
Hummel, Joh. Erdmann. Blick aus der Wohnung des Künstlers nach dem Schiffbauerdamm zu. 1835 704
— Die Granitschale im Lustgarten. Um 1830 . 703
— Modemagazin an der ehemaligen Schloßfreiheit in Berlin. 1828 . 709
Iser. Femmes turques. . 1120
Janssens, Abraham. Flora 828
Johansen, Otto. Bildnis 40
Kandinsky, Wassily. Blauer Kreis. 1922 . 894
— Bunter Kreis. 1921 . 893
— Durchgehender Strich. 1923 898
— Gelbe Spitze. 1924. . 898
— Kreise im Kreis. 1923 897
— Lyrisches. 1911 . . . 889
— Moskau. 1911 . . . 889
— Nr. 247. 1923 . . . 897
— Schwarzer Fleck. 1921 893
— Schwarzer Strich. 1920 890
— Spitzes Schweben. 1920 890
— Weißer Zickzack. 1922 894
Kersting, Friedr. Georg. Innenraum 508
— Die Kranzwinderin . . 848
— Der Vorposten . . . 848
Klee, Paul. Am Berg des Stiers. 1923 793
— Begegnung. 1921 . . 796
— Fuge in Rot. 1921 . . 789
— Häusl. Requiem. 1923 . 797
— Landschaft mit gelben Vögeln. 1923 . . . 794
— Klassische Groteske. 1923 790
— Landschaftl.-physiognomisch. 1924 797
— Nachtfaltertanz . . . 786
— Nächtliches Fest. 1921 789
— Organisierte. 1923 . . 793
— Ort in Blau und Orange. 1924 798
— Vogel im November. 1923 794
— Wandbild aus d. Tempel d. Sehnsucht ↖ dorthin ↗. 1922 790
Klimt. Adam und Eva . 222
v. Kloeber, Fr. Aug. Saturnfamilie. 1823 . . 828
Kokoschka. Flucht nach Ägypten 223
— Die Jagd 132
Kubin, Alfred. Der Berg. Aquarell 1181
— Der Großfürst. Aquarell 1185
Kubin, Alfred. Der Mann mit d. Tieren. Aquarell 1182
— Schatzwächter. Aquarell 1185
— Das Schifflein. Aquarell 1182
— Die Sonne von Königgrätz. Aquarell . . . 1181
— Tod und Mädchen. Aquarell. 1186
— Die schwarze Venus. Aquarell. 1186
Kwampo, Arai. Kwannon 265
Kwanzan, Shimomura. Eingeschlafener Chinese 259
— Im Weinkeller . . . 259
— Tempel in Wolken. . 265
Lisiewsky, Chr. Fr. Reinhold. Bildnis einer anhaltischen Prinzessin . 598
Lissitzky, El. Proun. 1919 1059
— Proun. 1920 1059
— Proun. 1923 1060
— Proun 1061, 1062
— Raumgestaltung. 1923 . 1061
— Rednertribüne (Werkstatt Lissitzky) 1060
Luce. Der Winter. . . 605
Mahlau, Alfred. Dünenlandschaft (Holland). Aquarell. 1923 . . . 356
— — (Sylt). Aquarell. 1923 355
— Gartenfelder (Holland). Aquarell. 1922 . . . 352
— Landschaft mit dunklen Deichen (Holl.). Aquarell. 1922 352
— Rotschwarzer Schiffsrumpf mit Gerüst. Aquarell. 1922 351
— Sumpfpflanzen. Aquarell. 1923 356
Mainssieux, Lucien. Landschaft 609
Makart. Dame am Klavier 222
v. Marées, Hans. Der Mann mit der Standarte 127
Masereel, Frans. Porträt La Fauconnier . . . 1123
Matisse, Henri. Akt . . 602
— Frau im Negligé . . . 1008
— Interieur 1000, 1007
— Interieur mit Violinkasten 1004
— Konzert 1000
— Landschaft 1007
— — mit dem Stilleben . 1004
— Schachspielende Frauen 1003
— Stilleben 1003, 1008
Mazundar, K. Das Bad 955
Memling. Kreuztragung (Aus d. Turiner Passion) 718

Seite

Munch, Edvard. Akt im Walde 1014
— Bauer mit Pferd . . . 1011
— Bildnis Sjerlöff . . . 1014
— Fjordlandschaft . . . 1012
— Hühnerhof 1011
— Kinder 1017
— Landschaft mit Weiden 1017
— Mörder 1012
— Musik auf der Straße . 1013
— Die tote Mutter . . . 128
— Weinendes Mädchen . 1013
Nesnakomoff-Jawlensky, Andre. Allein 310
— Scirocco 310
— Schloß bei Nacht . . 313
— Winters Abschied . . 313
Oppenheim. Die Brüder Jung und ihr Erzieher Ackermann 3
Ovens, Jürgens. Bildnis Dr. Nicolaes Tulp 1658 121
— Bildnis Margaretha Tulp 126
— Der Kanzler Joh. Adolf von Kielmannseck. 1665 122
— Selbstbildnis im Epitaph d. Familie Ovens 125
Padovanino, Selbstporträt 993
Pellegrini, A. H. Bildnis Edwin Scharff. 1915 1176
— — Frau H. B.-K. . . 1176
— Schiffbrücke bei Basel. 1910 1175
— Selbstbildnis 1177
— Sommernacht. 1920 . 1178
— Stilleben 1177
— Vorfrühling bei Locarno. 1923 1175
Picasso, Pablo. Die Antwort 601
— Die Familie Soler . . 6
Pierre des Mares. Ecce Homo mit d. hl. Ursula 1076
Prud'hon, Pierre Paul. Bildnis (Mozart?) . . 396
— Genius der Unsterblichkeit 396
— Studie 395
— Unschuld von d. Liebe verführt und von der Reue verfolgt 399
Ratgeb, J. Abschied der Apostel. 1519. . . . 994
v. Raysky, Ferd. Herrenporträt 4
Redon, Odilon. Dekorative Malerei 301
— Grüne Vase mit Blumen. Pastell 303
Redon, Odilon. Landschaft. Pastell . . . 303
— Roger und Angelika . 304
— Schmetterlinge . . . 304
— Vase mit Blumen . . 302
— — mit Kapuzinern . 302
Retzsch, Moritz. Karl Borromäus von Miltitz und Auguste von Miltitz . 508
Richter, Adr. Ludwig. Der Abend. 507
Roger, Suzanne. Der Springbrunnen . . . 35
Rousseau, Henri. „Bohémienne endormie“ 1897 710
— Frau mit rotem Kleid im Wald 712
— Landschaft mit Angler 712
— Schlangenbeschwörerin 711
— Tigerkampf 711
von Sandrart, Joachim. Der Monat Juni . . . 224
— Der Monat August . . 224
— Der Monat November 224
Sarrat, Verger. Tunesische Landschaft . . 39
Schmidt-Rotluff, Karl. Stilleben mit peruanischen Gefäßen . . . 132
Schnorr von Carolsfeld, J. Das Gleichnis von den Ähren . . . 507
Schongauer. Kreuztragung (Ausschnitt) . . 718
De Segonzac. Akt . . 610
Shaftry, K. A. M. Pariahs 959
Slevogt, Max. Cortez vor Montezuma . . . 128
Stefano di Giovanni Sassetta (Siena, 1392 bis 1450). Hl. Antonius in einer Landschaft 658
Stella, Joseph. Amerikanische Landschaft . 963
— Blütenstudie 970
— Broadway mit Wolkenkratzer 969
— Brooklyner Brücke 963, 969
— Fabrikgebäude . . . 964
— Das Gebet eines Kindes 970
— Hafen. 964
Tagore, A. „Ich bin der Großvater“ 955
— G. Aladdin 960
Taikwan, Yokoyama. Bach 260
— Wasserlandschaft . . . 260
Thevenet, Jacques. Landschaft 36
Tihanyi, Ludwig. Abendlandschaft. 1913 . . 359
— Akt. Ölskizze. 1917 . 359
— Brücke. 1922 362
— Landschaft. 1921 . . 360
— Porträt Kassák. 1918 . 361
— Porträtskizze. 1917 . 360
— Selbstporträt. 1920 . 361
— Stilleben. 1922 . . . 362
Tintoretto, Jacopo. Tempelgang Mariä . . . 1139
— Detail dazu 1139
— Tintoretto, Mad. dell Orto 1140
— Venezia. La Presentazione al Tempio. . . 1140
— Detail dazu. 1140
Tischbein, Joh. Fr. Aug. Dame der reußischen Hofgesellschaft . . . 440
— Herzogin Dorothea von Kurland 439
— Lady Foster 439
— Ölskizzen . 445, 449, 450
Triptychon mit fünf Wundern Christi . . . 34
— mit Szenen aus dem Leben Christi und Mariä 30
— Außenseiten der Flügel 33
Troyon. Landschaft mit heimziehender Kuhherde 1075
von Tscharner, Johann. Blick aus meinem Fenster. 137
— Blumen 137
— Frauen am Wasser . . 138
— Interieur 138
— Häuser bei Zürich . . 134
— Stilleben mit Trauben 134
Utter, André. Landschaft. 1923 609
Waldmüller. Die ersten Frühlingszeichen. . . 221
Witz, Konrad. Hl. Augustinus 1065
— — und die Sibylle . 1065
Zak, Eugène. Der Trinker 1123

Graphik

Burgkmaier d. A., H. Der heilige Lukas die Madonna malend. B. 24 1022
Cambiasi, Luca. Abendmahl in kubischer Darstellung 94
Chinesische Tuschzeichnung 11

Seite

Corinth, Lovis. Tierzeichnung. 1910 . . . 614
— Walchensee. 1923 . . 620
— Zeichnung . . . 766, 805
Coubine, O. Radierung 769
Crodel, Charles. Federzeichnungen . . 917, 921
— Fußgänger. Radierung. 917
— Kamele. Farbige Lithographie 919
— Kühe in schwedischer Nacht. Farb. Holzschnitt 918
— Maitag. Farbige Lithographie 919
— Puten vor einem Wald. Farbige Lithographie . 918
Czapek, Rudolf. Kreuzestod 749
— Letzter Tag 749
Degas, Edgar. Zeichnung 754
Dix, Otto. O. Klemperer. Lithographie. 1923 . 952
— Kupplerin. Farblithographie. 1923 . . . 950
— Pferdekadaver. Radierung aus der Kriegsmappe. 1923. . . . 949
— Aus „Tod und Auferstehung". 87
Doré, Gustave. Aus „Balzac, Contes drolatiques". 1855 184
— Federzeichnung . . . 369
— Kinderzeichnung . . . 234
— Studie. Federzeichnung. 1067
— nach. La mythologie du Rhin. 1862 . . . 482
Dürer. Weibliche Gestalt. (Holzschnitte aus der Proportionslehre, verkleinert) 762
Engert, Ernst Moritz. Albert Steinrück. Scherenschnitt 646
Feininger, L. Holzschnitt 173
— Schiffe am Hafenkai. Holzschnitt. 1918 . . 170
— Draisinenfahrer. Zeichnung. 1908 163
— Lehnstedt I. Zeichnung. 1913 165
— Schiffe auf See. Zeichnung. 1911 165
Friedrich, Caspar David. Abtei Eldena. 5. Mai 1801. Federzeichnung laviert 1128
— Fernblick auf Rügen. 17. Juni 1806. Federzeichnung 1131

Seite

Friedrich, Caspar David. Harfenspielerin. Kreidezeichnung 1124
— In Bruder Adolfs Garten. Greifswald, 20. August 1818. Bleizeichnung . 1135
— Kellergewölbe. 12 November 1797. Kreidezeichnung 1127
— Meerufer auf Rügen. 19. März 1802. Federzeichnung laviert . . 1127
— Modellstudien. Pause. Federzeichnung . . . 1133
— Tannenstudie nach der Natur. September 1798. Bleizeichnung 1135
— Waldlichtung. 8. Juli 1810. Bleizeichnung . 1132
— Wiesenstudie. Teplitz, 10. September 1835. Bleizeichnung 1132
Gotsch, Friedrich Karl. Am Hafen. Holzschn. 1922 1112
— Aus der „Hamsun"-Mappe. Holzschn. 1923 1111
— An der Tür. Radierung. 1923 1115
— Bildnis H. G. II. Bleistift. 1924 1115
— Chaplin. Holzschnitt. 1923 1117
— Jimmy. Holzschn. 1923 1113
— Liegendes Mädchen. Monotypie. 1923 . . 1116
— Strandgut. Lithographie. 1923. 1105
Großmann, Rudolf. Skizze 864, 871, 896
Guys, Constantin. Zeichnung 753, 754
Heckrott, Will. Entenjagd. Radierung . . 88
Hofer, Karl, Frauenkopf 1057
— Liebespaar. 1053
— Zeichnungen 1056
Holzschnitt aus dem Ovide moralisé, Brügge 1484. Die Erbauung v. Crothona 323
— Minos und Scylla . . 323
— Pyramus und Thisbe . 323
Horny, Franz. Ansicht von Subiaco 276
— Bauernbursche aus Olevano 279
— Hohlweg mit holztragendem Mädchen . . 279
— Hügellandschaft m. Burg 275
— Waldige Berglandschaft 276

Seite

Hummel, J. E. Figurenstudie zum „Bergkreuz bei Teplitz". 1812. . 706
— Graf Ingenheim am Klavier. Bleistiftzeichnung 706
— Schachspiel beim Grafen Ingenheim. Konstruktionszeichn. 1818 701
— Spiegelkabinett. Konstruktionszeichn. 1839. 703
Kersting, G. F. Bildnis eines Lützower Jägers. Zeichnung. 1813 . . 852
— Selbstbildn. als Lützow. Jäger. Zeichnung . . 851
— — 1815 852
Klee, Paul. Dampfschiffe im Hafen 795
— Brunst. 1915 798
— Zeichnung 630
Kleiner, Salomon. Das obere Belvedere im Jahre 1747 480
— Hofbibliothek im Jahre 1733 480
— Johannesgaß mit Stadtpalais Prinz Eugen von Savoyen im Jahre 1725 477
— Lustschloß Kaiserebersdorf im Jahre 1725. . 478
— Palais Daun (Kinsky) im Jahre 1733. . . . 479
— Palais Trautson vor der Burgbastei im Jahre 1725 478
— Schottenkirche m. Freyung im Jahre 1724 . . 477
— Stock-im-Eisenplatz im Jahre 1733 480
Klinger, Max. Apollo und Daphne in einer Landschaft 912
Kokoschka, Oskar. Zeichnungen 920, 932
Kremlička, Rudolf. Wäscherin. Lithographie. 1922 1121
Kretzschmar, Bernhard. Zigarrenmacher. Radierung 88
Kubin, Alfred. Holzschn. 101
— Der Kuß. Lithographie 316
— Zeichnungen 1173, 1179, 1180, 1187, 1188, 1192
— „Zwecklos sich dagegen aufzulehnen" 1183
Lange, Otto. Schriftgelehrte. Radierung . . 93

Seite

Mahlau, Alfred. Hafenlandsch. mit Störnetzen. Sepiazeichnung. 1922 355
— Selbstbildnis mit Pelzmütze. Tuschzeichnung. 1921 351
Masjutin, Wassilij. Holzschnitt 998
Meil, Joh. Wilh. Zeichn. 139
Meyboden, Hans. Die beiden Menschen. Radierung 93
von Mitschke-Collande, Constantin. Zeitungsleser 91
Nauen, Heinrich. Rad. 364
Pellegrini, A. H. Zeichnung. 1922 1178
Picasso. Lithographie . 291
Pinner, Erna. Damwild. Lithographie 643
Raimondi, Marc Antonio. Der Dichter Achillini als Gitarrespieler. Kupferst. nach Francia 366
Reinhart, J. Chr. Federzeichnungen . 82, 83, 84
— Italienische Landschaft. Radierung 82
Rembrandt - Fälschung, Neuere 94
Rössing, Karl. Holzschn. 305
Rudolph, Wilh. Holzschnitte 208, 239
Saint Marcel (Frankreich). Paläolithisch. Ritzzeichnung 349
Schoff, Otto. Radierung. 463
Schongauer, Martin. Zwei Handzeichnungen 280
von Schwind, Moritz. Federzeichnung . . . 912
Steinlen, Théophile A. Plakate. 1896 . 485, 486
— Plakate. 1899 . . . 487
— Plakat. 1900 488
— Plakat. 1902 488
— Plakat. 1905 491
— Plakat. 1913 492
— Plakat. 1915 492
— Plakat. 1917 495
— Plakat. 1920 495
Tischbein, Joh. Fr. Aug. Zwei Federzeichnung. 446
van Uytvank, Valentin Edgar. Porträt Georg Kaiser. Kohlezeichnung. 1923 175
— Porträt Maurice Ravel. Kohlezeichnung. 1922 175
van Uytvank, Valentin Edgar. Porträt Dirk Schäfer. Kohlezeichnung. 1921 172
Voll, Christoph. Blinder. Radierung 87
Welté, G. Radierung . 289
Wörlen, Georg Ph. Holzschnitt 624

Plastik

Bronze

Edzard, Kurt. Sitzende. Kleinbronze. 1914 . . 857
— Stehende. Kleinbronze. 1920 861
Haller, Hermann. Parkfigur für Zürich (Bronze) 400
Huf, Fritz. Jüngling. Bronze 501
— Max Liebermann. Brz. 497
— Porträtmaske. Bronze 503
— Walter Rathenau. Brz. 496
— Ruhende Frau. Bronze. Parkfigur 498
— Sitzende Frau. Bronze 504
Knappe, Karl. Christus vor Pilatus. Plakette. Bronze 1193
— Einzug in Jerusalem. Plakette. Bronze . . 1189
— Hagar. Bronze . . . 1190
— Porträtbüste Carl Caspar. Bronze 1194
— —Dr. Tine Klein. Bronze 1194
— Simsons Rache. Plakette. Bronze . . . 1189
— Weihnachtsabend und Verkündigung an die Hirten. Plakette, Bronze 1198
Manolo. Männlicher Kopf. Bronze. 1913 . 212
— Weinlese. Bronze. 1912 212
Sintenis, Renée. Der schwed. Tänzer Jean Börlin. Bronze . . . 309
— Daphne. Bronze . . 307
— Indianerin. Bronze . 307

Stein

Blick in den neuen Amarnahof im Ägyptischen Museum zu Berlin . . 847
Boddhisattvastatue a. weißem Marmor. Tang-Dynastie 462
Edzard, Kurt. Badende. 1923 861
— Liebespaar. 1922 . . 857
Edzard, Kurt. Liegende Frau. 1924 856
— Mädchenkopf. 1923 . 855
— „Nuna". Lebensgroß. 1923 858
— Sitzende Frau. 1923 . 858
Haller, Hermann. Knieende. 1921 403
— Stehende. Stein. 1917 400
— Spitzentänzerin . . . 131
Hernandez, Mateo. Bildnis der Frau von Lascano Tegni. Rosa Granit 761
— Der peruanische Dichter Ventura Garcia Calderón 761
— Kondor. Schwarzer Granit 758
— Marabu. Granit . . . 758
— Schimpanse. Schwarzer Granit 757
— Seelöwen. Schwarzer Granit 757
Kalksteinrelief: Amenhotep IV. mit Gemahlin und drei Töchtern . . 841
Bemaltes Kalksteinrelief: Amenhotep IV. und Gemahlin im Garten . . 841
Kopf Amenhotep IV. Kalkstein. Aus Amarna . 842
— der Gemahlin Amenhoteps IV. Nofretete. Sandstein. Aus Amarna 842
Kathedrale von Leon . 116
— Skulpturen der westlichen Vorhalle . . . 119
— Grabmal des Königs Ordoño II. 120
Kopf des Apostels Andreas. Ende des 12. Jahrhunderts (Stein) . 1066
— eines Buddha. (Java, Stûpa von Borobudur, 8. Jahrh. Trachyt.) . . 1142
— des sel. Erminold vom Hochgrab in Prüfering 318
Hl. Laurentius. Nürnbergisch (?). Mitte des 15. Jahrhunderts (Stein) . 808
Madonna. Regensburg, St. Jakob. Um 1330 . 69
— in der Fuststraße. Mainz 435
— mit Kind. Stein. Um 1400—1410 185
— Sandstein. Um 1300 . 186
— mit dem Kind und dem Gekreuzigten 436
— der Liebfrauenkirche . 435

Seite

Madonna aus dem Rheingau 436
— des Herrn Krug . . . 436
Maria mit Kind vom Haus zum Rebenstock. Sandstein 974
— Kopf d. Rebenstock-Madonna 973
Manolo. Halbakt. Stein. 1922 215
— Ochsen. Stein. 1923 . 215
Münsterman, Ludwig. Sandsteinfigur eines Herkules. 176
Nürnberg, St. Lorenz. Madonna um 1300. König um 1360. Stein 64
Pietà, um 1500. Sandsteinplastik 1069
Relief von Lauffel. . . 346
Skulptur von Mentone. Speckstein 346
— Skulptur von Willendorf. Kalksandstein . 346
Statuette einer Königin. Kalkstein. Aus Amarna 847
Steinerne Johannesschüssel im Bayerischen Nationalmuseum. Frontalansicht 318
— Seitenansicht 318
Steinfigur vom Grab des Fan Min 392
— Profil. Frontansicht. Dreiviertelprofil . . . 391
— vom Grab des Huo Kiu ping 388
Steinmadonna. Frauenaurach. Um 1340 . . 69
— Regensburg, Niedermünster. Um 1310—15 69

Holz

Anna Selbdritt. Um 1300—1320 665
Hl. Stephanus. Richtung des Michael Pacher. Um 1500. Zirbelholz 811
Johannes der Täufer. Vor 1300 663
Knappe, Karl. Kruzifixus. Holz 1190
— Weihnacht. Mittelstück zu einem Hochaltar in Karlsbach bei Passau. Holz 1193
Kruzifixus aus Heinrichs. Um 1340 . . . 230
— Kopf dazu 233
Vesperbild. Um 1300 . 664

Verschiedenes Material. Alabaster, Terrakotta, Stucco usw.

Alabasterstatuette (Burgundisch (?). 15. Jahrhundert 811
Edzard, Kurt. Terrakotta. 1922 856
Haller, Hermann. Betti Flechtheim. Terrakotta. 1921 407
— Javaner. Terrakotta. Zürich. 1924 404
— Javanerin. Terrakotta. Zürich. 1924 404
— Die schwedische Tänzezin Carnia Ari. Stucco. 1921 408
— Der Filmschauspieler Rio Juis. Stucco . . 408
— Alfred Flechtheim. Stucco. 1923 407
Huf, Fritz. Maske einer Japanerin. Terrakotta 502
— Überlebensgroßer weiblicher Torso. Gips 504
Kolbe, Georg. Javanerin 131
Kopf einer Königin. Benin (Afrika) 827
Madonna mit Kind. Erlenholz. Um 1280 . . 187
— Vesperbild, Lindenholz Um 1430 168
Maria von einer Kreuzigungsgruppe. Meister von Trochtelfingen. Erstes Viertel des 15. Jahrhunderts 808
— mit Kind. Inn- und Salzachgebiet. Anfang des 15. Jahrhunderts. Lindenholz 807
Manolo. Der Picador. Terrakotta. 1917. . . 216
— Die Toreros. Terrakotta. 1922 216
Meister H. W. 1513. Engel als Pulthalter . 1141
Pillartz, T. C. Bildnisbüste 644
Sintenis, Renée. Der Dichter Joachim Ringelnatz. Stucco 309
— Knabenkopf. Stucco . 308
— Selbstbildnis. Stucco . 308
Skulptur von Lespugue. Paläolithikum, Aurignacien 345

Skulptur von Lespugue. Paläolithikum, ergänzt (Elfenbein) 346
Tonrelief. 392
Vase aus schwarzem Ton. Trujillo (Peru) . . . 827
Werner, Fritz. Bildnisbüste Prof. Haueisen . 644

Architektur

Adam-Raum in Adelphi, London 649
Bauhaus Weimar. Arbeitsnische im Wohnzimmer 657
Frederick, Christine. Ganglinien in der Küche bei falscher und richtiger Einrichtung . . 647
Gotischer Raum 209
Palazzo Davanzati in Florenz, Zimmer im 2. Stock 649
Prunkkabinett von Ferd. Plitzner 81
Raum des „Shinden von Sanboin", Daigoji . . 650
Rietveld. Sprechzimmer Dr. med. H. in Maerssen bei Utrecht. 657
Spiegelkabinett im Schlosse Pommersfelden v. Ferd. Plitzner, voll. 1717 . . 76
Taut, Bruno. Eßzimmer. 656
— Klubzimmer im Ledigenheim der Siedelung Lindenhof in Berlin-Schöneberg 652
— Schlafzimmer 656
— Wohnzimmer nach Westen. 1919 650
Umgestaltung eines Arbeiterwohnzimmers . 651
— eines bürgerlich. Wohnzimmers 651
Wohnungsvorbild v. 1883 649
Toledo, Kathedrale. Blick in den Chorumgang . 1167
— Santiagokapelle . . . 1168
— Anbetung der hl. drei Könige am Nordportal 1169
Wien, Kaisergruft, Sarkophag Karls VI. . . . 182
— Karlskirche 180
— Kirche am Steinhof . 181
— Maria am Gestade . . 179
— Pestsäule am Graben . 182
— Stefansdom 179
Wils, Jan. Photographisches Atelier Berssenbrugge im Haag . . . 655

Seite

Kunstgewerbe
Berline. Paris, um 1790 . 317
„Cibori“ mit d. hl. Paulus 211
Italienischer Klappenschrein 650
Krönungskarosse Kaiser Karls VII. Paris 1741 314
— Kasten. Detail . . . 314
Krönungswagen Kaiser Karls VII. Federhülle aus vergoldeter Bronze 317
Kruzifixus. Neumünsterkirche Würzburg . . 717
Romanischer Altarvorsatz mit Szenen aus der Geschichte des hl. Michael 211
Schreibkabinett 76
— von Ferd. Plitzner. 1724 75
Triptychon in Email von Limoges 270
Vitrine mit Hispano-Moresker Keramik . . . 209
— mit Talaverakeramik . 210
— mit Teruelkeramik . . 210

Textilien
van der Biest:
der Monat Juni . . . 227
— August 228
— September 229
Wandteppiche von Mantua
Geschichte des Moses. Manufaktur des Nikolaus Karcher. Mantua oder Ferrara. Um 1545 594, 597
Kinderspiele. Manufaktur des Nikolaus Karcher. Mantua oder Ferrara. Um 1540 . . . 587, 588
Puttenspiele. Manufaktur des Nikolaus Karcher. Mantua oder Ferrara. Um 1545 593
Verkündigung. Manufaktur Mantua (?) Ende des 15. Jahrhunderts . . 584
Taoistischer Himmel. Großes Wirkbild (Tempelbehang). China, um 1700 812

Seite

Porzellan
Deckelgefäß aus Frittenporzellan mit Schmelzfarbendekor. Volkstedter Porzellan . . 565
Frankenthaler Porzellan. Modell von Johann Friedr. Lück. Das Gehör. (Aus der Folge der fünf Sinne) . . . 1070
— — Der angenehme Unterricht 1070
Melchior, Joh. Peter. Putten als Künste und Wissenschaften. Biskuit-Porzellan . . . 558
Nymphenburger Pfuschmalerkrug 563
Ottweiler Porzellan
Bemalte Figur in halber Größe der Hamburger Knabenfigur von 1766 553
Figur mit eingeritzter Marke von 1766 553
Ottweiler Geschirrstücke . 549
— Kaffeekanne mit Malerei nach Nilson . . 545
— — Seitenansicht dazu . 546
— — Die Nilsonsche Stichvorlage zur Kanne . . 545
— Lavoirkanne mit eingeritztem D. P. (Dominique Pellevé) . . . 546
— Schale mit Gießgefäß. Mit Goldmarke . . . 550
— Schüssel zur Hamburger Terrine 541
— Terrine 542
— — mit Malereien von F. K. Wohlfahrt nach Nilson 541
Venus und Amor . . . 553

Fayencen
Jagdkrug, doppelwandig . 566
Fürst Ludwig von Nassau-Saarbrücken. Pastellgemälde von J. F. Dryander in Ottweiler Steingutrahmen . . . 557
Ottweiler Steingut . . . 554

Seite

Persische Fayencen
Blauglasierte Vase, dat. 685 H. (1286) 23
Blauweiße Mihrabfließe, dat. 722 H. (1322) . . 24
— Platte, dat. 971 H. (1563) 29
— Schale, dat. 1037 H. (1627) 29
Farbige Schale, dat. 607 H. (1211) 24
Lüsterfliese, dat. 638 H. (1240) 19
— dat. 665 H. (1267) . . 20
— dat. 682 H. (1283) . . 23
Lüstermihrab, dat. 710 H. (1310) 23
Lüsterschüssel, dat. 615 H. (1218) 23
Lüsterteller, dat. 607 H. (1210) 19
Majolika
Flache Schüssel. Überreichung von Hasdrubals Haupt im römischen Lager. Bez.: faenca 1562 533
Flacher Teller, Majolika. Raub des Ganymed. Bez.: Giabatista dale pale 533
Schale auf Ringfuß, Majolika. Raub der Proserpina. Pesaro, dat. 1563. Meister S. . . 537
Scodella, Majolika. Amor und Psyche. Pesaro oder Venedig. Bez.: 1575. S. 538
— — Diana und Aktäon. Bez.: Giabatista dale pale da faecia . . . 535
— — Die Großmut Scipios. Venedig, um 1565 . . 534
Teller, Majolika, Herkules im Kampf mit den Amazonen. Venedig, um 1565 537
— — Jüngling und Wahrsagerin. Venedig, um 1565 534
— — Trajan u. d. Witwe. Pesaro 538

Die neue Galerie des 17. bis 20. Jahrhunderts im Museum Wallraf-Richartz in Köln

Mit acht Abbildungen auf sechs Tafeln — *Von ALFRED SALMONY*

Dem Wechsel des Geschmacks unterliegen auch altehrwürdige Bezeichnungen. Die berühmten Stifter ließen 1864 „Museum Wallraf-Richartz" über dem Portal des Baues in Stein hauen und schrieben in die Stiftungsurkunde die schönen Worte: „Und soll dieses Institut den Namen Museum Wallraf-Richartz führen." Aber englische Sitte hat abgefärbt, und so nannte man leider seit einigen Jahren die bedeutendste Kunststätte Kölns allgemeinem Brauche folgend (immerhin sagt man noch Zirkus Busch) Wallraf-Richartz-Museum. Der neue Direktor der modernen Galerie im Museum, Dr. H. F. Secker, will offenbar durch die Übernahme der ursprünglichen Aufschrift dem Hause in unserer Zeit die Lebendigkeit wiedergeben, die einmal an den großen Namen geknüpft war.

Die Eröffnung der modernen Säle am 1. Dezember zwingt zum Rückblick. Man muß den Kunstkampf in Köln in jener glücklichen Zeit miterlebt haben, in der solche Fragen noch Leidenschaften erregen konnten. Köln war dunkelste Provinz. Durch einen einflußreichen Teil der Kritik wurde alles Neue ferngehalten. Damals galt das Schreiben von Unterhaltungsromanen als kritischer Befähigungsnachweis. Es war eine schöne Zeit. Von den Impressionisten Deutschlands und Frankreichs nannte man erstere ein undeutsches, letztere ein verrücktes Gesindel, dem die traute Heimlichkeit Grützners so fremd blieb wie die erhabene Größe Pilotys. München war überhaupt alleinseligmachend. Dank der Nähe der Düsseldorfer Akademiker vom Schlage E. v. Gebhardts hätte es eigentlich noch schlimmer kommen können. Pennäler von 1910—12 bewahren köstliche Dokumente kritischer Borniertheit in Erinnerungsmappen. Der Vinnen-Protest von 1911 stammt aus ähnlicher Gesinnung. In Köln antwortete 1912 die Sonderbundausstellung. Führer im Kampfe gegen den jägerhemdenen Angriff war seit 1908 bis zu seinem Tode 1914 der Direktor des Kölner Museums Alfred Hagelstange. Die Neuordnung Seckers wirkte wie eine Huldigung an das Andenken dieses Mannes, den man in Köln nicht vergessen wird. Heute bewundert man seine einst verlachten Ankäufe. Die Marlitt-Kritik aber ist verschwunden.

Der neugotische Bau gibt der Sammlung keine idealen Räume. Man muß ihn vergessen machen. Das gelingt. Spitzbogen sind zugemauert, farbiger Anstrich schafft bis zu normaler Blickhöhe eine Bildfläche, die durch eine meist schwarze Borte abgegrenzt wird. Darüber verschwimmen die Mittelaltermaskeraden in Weiß, man sieht sie nicht mehr. Eine Einheit ermöglicht die Anlage nicht. Es galt einzupassen und unterzuschlupfen. Das gelang erstaunlich. Die neue Aufteilung kommt nicht aus historischem Rundgang, sondern aus den Gegebenheiten der Sammlung und des Baues.

Im Erdgeschoß wird aus der gotischen Vorhalle ein Durchgang mit Stifterbüsten und Bildern, zu denen sich als einzige monarchische Huldigung das Portät Friedrich Wilhelm IV. gesellt, des einzigen Herrschers, den die Parteien zulassen. Die Vollendung des Kölner Doms gibt ihm Heimatrecht; freilich ist das Bild von dem Kölner Porträtisten Simon Meister gemalt und gestiftet von der Kölner Karnevalsgesellschaft. Unten bleiben weiter Barock und Rokoko, und schließen sich so gut ab, daß die durch Buchstabenbezeichnung befestigte Übersichtlichkeit der Räume kaum übertroffen werden kann. Zuerst kommen die Niederländer auf Mattgrün. Als im vorigen Jahrhundert Aldenhoven die Galerie leitete, hatte man den Ehrgeiz, die großen Namen Europas zu sammeln, ohne allzu häufig die großen Summen ausgeben zu können. Die Niederländer kamen dabei schlecht weg. Eine bedeutende Landschaft von Ph. Koninck ist wieder hergestellt, man besitzt einen unvergleichlichen Terborch, und vor allem ein Kinderbild von Jacob Cuyp.

Dann kommen die Vlamen, der profane Aertsen und Momper, dieser ungewürdigte Vorläufer von Cézanne. Erst mit Rubens und seinem Kreis beginnt der Reichtum der Sammlung. Dem kleinen Kabinett mit der eigenhändigen Heiligen Familie folgt der Saal der großen Bilder. Auf festlich dunklem Violett rauschen die Farben. Der Murillo aus dem Sevillaner Kapuzinerkloster hat den Ehrenplatz. Neu sind ein Brief des Rubens und eine Zeichnung des Le Brun mit dem Porträt des auch von Rigaud und einem Unbekannten gemalten Jabach. Die Zeit klingt in zwei kleinen Räumen aus. Die herrliche Landschaft des Claude Lorrain war eine Ruine und ist jetzt neu erstanden. Das mattgelbe Rokokozimmer ergänzen zwei neuerworbene, vom Museumsverein gestiftete Bilder des Januarius Zick. Gleich in den ersten Sälen fällt die ruhige Art des Hängens auf — — alle Bilder auf einer Grundlinie über schwarzem Sockel, kein Übereinander. Dieses Gleichmaß gibt dem Museum, was ihm gebührt, weder Kirche noch Plauderstübchen, nur neutrale Resonanz für viele Sprachen.

Das Hauptstockwerk gehört der Moderne. Man kommt nicht gleich in einen repräsentativen Saal. Der Besucher wird durch Einbauten und Aufteilung unmerklich weitergezwungen. Er beginnt mit Klassizisten, vorbereitet und dem Rokoko verbunden durch den fast vergessenen Kölner Porträtisten Beckenkamp (1747—1828). Daneben hängen Schick und schon Franzosen, David und die vier Medaillons von Ingres, die der an Pariser Straßen beschäftigte Köllner Baumeister Hittorf mitbrachte. Alles steht gut auf Hellrot. Dann kommen auf gedämpftem Grün Nazarener und Porträtisten der Zeit, Landschaften von Reinhardt und Rottmann. Den Simon Meister und Ramboux überstrahlt die blond-schwarze Malerei einer neugekauften Porträtgruppe, drei Knaben mit ihrem Hofmeister (Abb. 1). Der Meister Oppenheim aus Hanau bildet verträumt und schwärmerisch im Geiste Hölderlins. Dieses Biedermeier kann rührend aufrichtig sein. Das abscheulich harte Dekorationsstück von Mintrop soll nur als Platzhalter von Besserem bleiben. Ein zartgelbes Kabinett bereitet schon auf gelockerten Pinsel vor. Da findet sich neben Schirmer und Troyon das Gartenbild te Peerdts, sein Hauptwerk, das ihn unbeeinflußt neben die Anfänge Renoirs stellt. Hagelstange hängte mit berechtigtem Stolz seinen Ankauf unter die Jüngsten. Aber dieser Meister zwischen zwei Generationen hat doch noch alle Wurzeln in der Vergangenheit. Und jung genug sind schließlich um ihn die frühe Landschaft Menzels, die tolle Phantastik des Spaniers F. Lucas, eine Studie Hausmanns, und vor allem die Neuerwerbung, ein Herrenporträt aus der Spätzeit des Dresdener Hofmalers v. Rayski (Abb. 3), der die beste Kultur der Malerei von Paris mitbrachte, in Deutschland ein verfrühter Impressionist. Während man überall den neuen Weg ertastete, wuchsen sich Akademien zu grotesken Verbildungsstätten aus. Daß Düsseldorf ernst und mit großem Können begann, sollen neue Bilder, Porträts von Cornelius und Louis Blanc beweisen.

Wenn in notwendiger Gegenbewegung die Jugend das vergangene Jahrhundert angriff, so meinte sie die Kleinlichen, die kümmerlich Erstarrten, die absichtlich Bequemen, die Literaturmaler. Daß die verhaßte Gründerzeit Fülle und Größe der Gestaltung besessen hat, ließ sich trotzdem nicht vergessen. Ein in Köln erst sehr nachträglich geliebter Name umfaßt den Genius der Epoche: Leibl. Die repräsentativen Hauptstücke hängen in anderen Städten. Erst die Erwerbung der Sammlung Seeger gab Köln die Möglichkeit von „seinem" Meister zu sprechen. Besonders delikate Stücke und das späte Porträt Seegers hängen in einem mattgelben Vorraum, dem der ganz altmeisterlich graue Saal folgt. Beide zeigen den Luxus einer eingezogenen Glasdecke, die an hellen Tagen unvergleichliches Licht, an trüben nur ein Dämmer gibt. Secker hat eine in Köln besonders kühne Neuerung gewagt, denn glücklich hatten die Bürger gelernt „unser Leibl" zu sagen, nun sollen sie ihn mit Ursache und Wirkung, eingespannt zwischen die Pole Munkaczy und Courbet, umgeben von Sperl, Schuch und Trübner sehen. Dabei ist das Kölner Bild Schuchs schwach, Trübner nur in dem Selbstbildnis ganz der Nachbarschaft würdig. Die Einordnung gehört trotzdem zu den glücklichsten

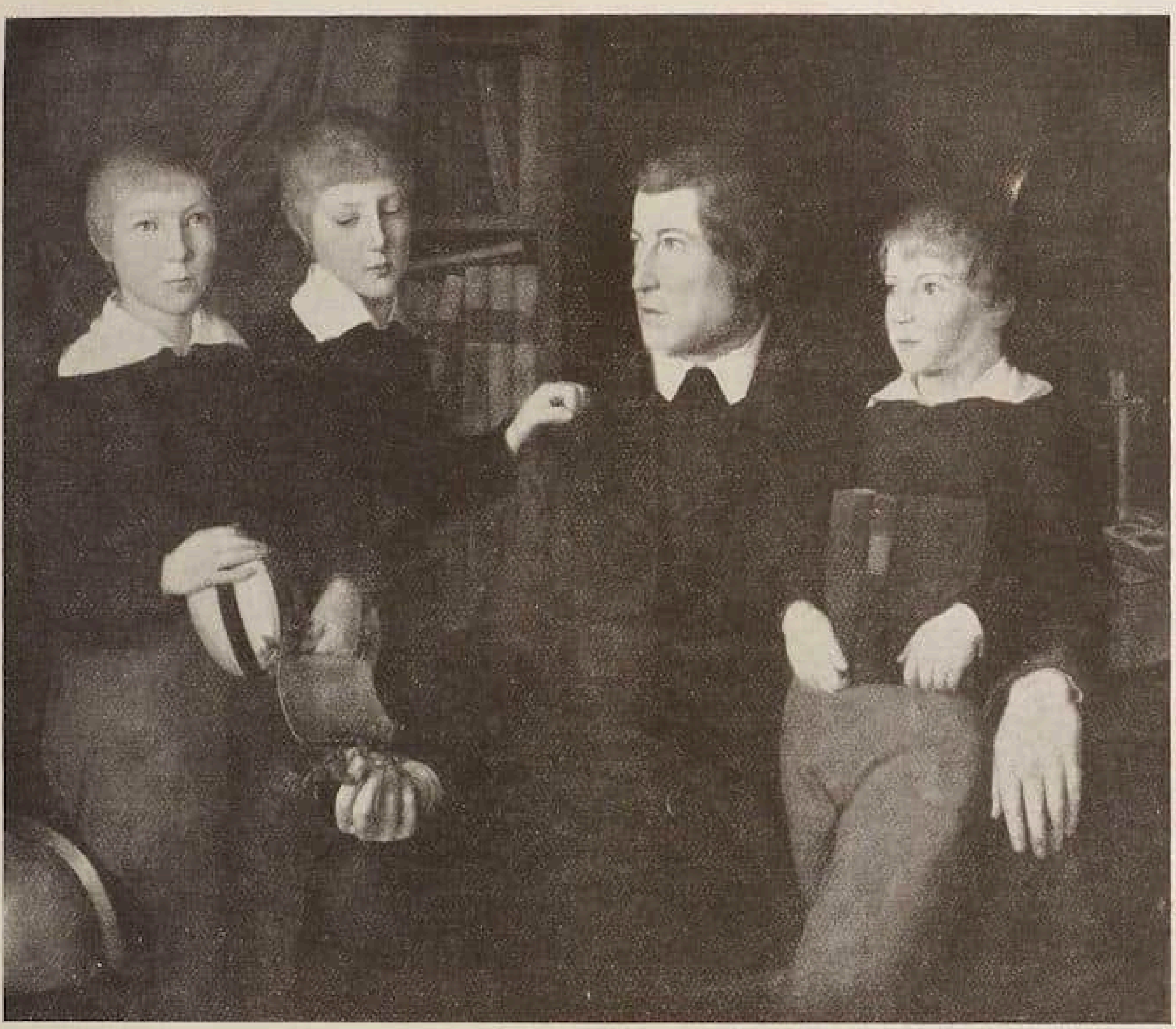


Abb. 1. Oppenheim. Die Brüder Jung und ihr Erzieher Ackermann.

Abb. 2. A. Derain. Landschaft.

Abb. 3.
Ferdinand v. Rayski. Herrenporträt.

Abb. 4.
Carl Hofer. Pierrots.

Abb. 5. Pablo Picasso. Die Familie Soler.

Änderungen. So Malen können war schon damals eine europäische Angelegenheit. Der derbe rauflustige Schläger der Kneipen um Köln wußte gut, was man in Paris hochgezüchtet hatte.

Mehr Fleischfarbe als die kalt routinierten Porträts von Lenbach hat ihre Wand. Das große Familienbild von Uhde verdient so wenig wie die verzwickte Romantik der Böklin-Burg einen großen Raum, auch nicht der vorhandene Thoma, während Steinhausens Doppelbildnis gerade hier vorteilhaft wirken kann. Historische Logik führt gegen einen seit dem Treppendurchbruch wehenden Zugwind zu den Impressionisten. Durfte man einen so mächtigen Windfang anders als dunkelgrün streichen? Da hängen die fünf Liebermanns, und man kann zu der schönen und relativ frühen Judengasse aus Amsterdam den nötigen Abstand nehmen. Ein ganz frei gewordener Uhde paßt in die gute Gesellschaft. Den Kürassier Slevogts lernte man nie so lieben, entliehene Landschaften Corinths wären am besten durch ein Stilleben zu ersetzen. Der Kölner Greferath hält sich mit einem Bild aus Spanien besser in dieser Nachbarschaft als der kleinliche Bretz. Eine Schmalwand füllen Franzosen. Hier sollte eine Inschrift Hagelstanges gedenken! Das Ehepaar Sisley von Renoir steht nicht hinter der „Lise" des Folkwang zurück, diese frühen Bilder vertreten immer den Meister am besten; der Süßigkeiten späterer Sachen wird man müde. In den siebziger Jahren war Renoir noch zaghaft mit der Farbe, verdankte er doch dem spanisch beeinflußten Manet Grau und Schwarz, um selbst mit Gelb und Rot die Farbengrazie Fragonards fortzusetzen. Den beiden Gauguins werden wir sicher gerechter als die Franzosen. Die Brücke und das Jünglingsporträt van Goghs sind nicht ohne Ursache der französischen Malerei annektiert und gleichzeitig den Impressionisten nahegerückt. Könnte man doch hier durch einen Cézanne ergänzen! Für die vierte Wand reichte die Qualität nicht. Clarenbach und Deußer haben Sonderbundverdienste. Eine Landschaft des frühverstorbenen Brühlmann hält sich am besten. Zu geschmackvoll dekorativem Expressionismus führt der Kölner Kölschbach, zu farbig effektstarkem Nauen. Ganz mit französischen Vorzügen malt Ahlers-Hestermann die Champs Elysés.

Im letzten Saal nimmt die Wand das Lila des Gauguin-Bodens gebrochen auf. Rechts wird die tonige Kette Vlamink-Derain-Vlamink durchbrochen durch die starken Farbzäsuren von Matisse und Levy, dessen Stilleben freilich schöner sind als sein Akt. Die beiden Vlaminks stehen turmhoch über allem, was der sympathische Vielmaler heute auf den Markt wirft. Der in braunen Farben gemalte Derain (Abb. 2) entstand 1912, also in der besten Zeit dieses ungleichen Meisters. Wie Levy kommt auch Purrmann von Matisse. Die fast allzu fein servierten Delikatessen Walsers malte P. Longhi schon in Venedig des Rokoko. Aber es geht hier nicht nur um peinture. Der entschlossene Expressionismus mußte freilich zum großten Teil entliehen werden, — von der dunkel-exotischen Modersohn bis zu dem prächtig gelben Kirchner. Das Pferd des Museums kann sich neben dem erborgten Fuchs aus der reifen Zeit Franz Marcs nicht halten. So wenig wie ein schmissiges Porträt Kokoschkas neben seiner Landschaft Dent du Midi (1908), die Hagelstange als köstlichsten Schatz aus der Sonderbundausstellung zurückhielt. Aus exotischen Anfängen kommen Carli-Sohn und Hofer. Letzteren besitzt Köln jetzt bis zur neuesten Vereinfachung seltsam verwehter Pierrots (Abb. 4). Diese Struktur wäre undenkbar ohne Picasso. Sein unvollendetes Gruppenbild der Familie Soler (gemalt 1903, Abb. 5) liegt vor dem Kubismus, wie Hofer darnach. Im Hintergrund gliedern schon Winkel in Graublau. Köpfe haben bereits letzte Eindringlichkeit. Neben Picasso ist van Dongen Lückenbüßer. Hodler fügt sich doch sehr modern zwischen die Jungen. Und als kostbarste, wertbeständigste Leihgabe hängt noch eine Landschaft des Zollwächters Rousseau. Zwischen Cézanne und ihm steht alle neue Entwicklung. Man kann ihn nicht „zwischen" hängen. Er bleibt doch allein. Es müßte nur still um ihn sein, und das geht wohl in einem Museum nicht.

Wer von Leibl kommt, darf es sich überlegen. Breiter Durchblick durch die immer

groß gespannten Türen läßt keinen Zweifel über drohende Moderne. Man kann sich auf eine eiserne Treppe — flankiert und angelockt von reizenden Aquarellen sonst gleichgültiger Düsseldorfer — retten. Dann kommt man in eine Dashabendiemädchen-sogerne-Galerie. In der Mitte bekommt die durch Plakettenkästen verengte hohle Gasse eine Verdickung und am Ende einen Blinddarm. In der Verdickung tragen vier Holzsäulen gar nichts um einen Sofatank. Der blechernste Piloty, sämtliche Juden an den Wassern Babylons können die Pärchen nicht von dem „Abend am Rhein" abbringen. Hier erhält die lauschige Ecke eine erwartete soziale Funktion, die z. B. das British Museum in London nie verloren hat. In der Fortsetzung hängt der leerste E. v. Gebhardt und nach Gabriele Max und Grützner eine Überraschung, ein kleines Bildchen von Haider, ehrlich, echt, aufrichtig nach all dem Schwindel — — Experiment oder Gegenbeweis? Den Auswuchs schließt die Königin Luise ölgedruckten Angedenkens, tausendmal bessere Malerei als der eitle Stuck, den die auch gemalte Kleinplastik sinnig ergänzt. Secker hat in dieser Galerie der dürstenden Volksseele gegeben, was sie durch den Mund berufener Vertreter so oft begehrt hat, das wahrhaft Innige aufs Butterbrot geschmiert. Er hat den süßen oder schrecklichen Kitsch ernsthaft museal angeordnet. Eigentlich hätte man ihn durch das Aufhängen so verspotten können, wie Flechtheim in seinem Querschnitt berühmte Leute (G. Hauptmann und C. Brancusi) durch den Abdruck der Lobeshymnen lächerlich macht. Dann wäre freilich eine Anleihe im zoologischen Museum nötig gewesen.

Wenn man geläutert die Akademiker verlassen, Impressionisten und Expressionisten, gegen den Wind kämpfend, überwunden hat, steigt man eine kleine Treppe herab, betritt den Umgang des Innenhofes und steht nach einer kleinen Rechtswendung vor einem grauen Vorhang. Ein männlich-ernster Selbstporträtkopf der Sintenis warnt, dann betritt man, städtische Vorsicht mißachtend, das Dix-Kabinett: ein großes Bild, der Krieg (Abb. 6—8). Die Menschen stehen schweigend, Kunsthistoriker sagen Grünewald und sehen dann sehr zufrieden aus, Entrüstete behaupten Musée Wiertz und blicken weg. Man könnte auch von Kokoschka, Corinth und Caspar David Friedrich sprechen und käme doch nicht weiter. Der erste Eindruck ist nur: unerhörte Farben. Langsam begreift man entsetzt. Ein Schützengraben liegt gänzlich zerschossen, Material mischt sich zerfetzt mit zerfetzten Leibern, Holzstützen zersplittert, Eisenstangen verbogen, Draht. Gasmaske und Armbanduhr blieben unversehrt. Die Phosphorpfütze bildet den Farbmittelpunkt. Gedärm, Fleisch und Blut hängen umher. Ein Teil der Leichen verwest, weiße Würmer kriechen aus, einige scheinen frisch. In seltsam stehender Stellung haben sich Soldaten mit zerrissenem Gesicht erhalten, einen warfs aufgespießt auf Stützen. In den Bergen des Hintergrundes dämmert es in herrlichen Farben. So war es an Herbsttagen in den Gräben südlich von Soissons. Das Bild kennt keine Tendenz, nur peinlich genaue sachliche Schilderung: so ist Krieg. Eigentlich haben die Entronnenen längst den Kopf in Feuilletons gesteckt und vergessen. Dix malt ohne Alpdruck, ohne Nervenkitzel wie der junge Kokoschka den abgezogenen Hammel. Diese Stahlnerven begreift man nicht. Keiner sonst wäre imstande gewesen, diese gehäuften Greuel in Einzelheiten zu geben, ein Bild damit zu bauen. Das ist gesunde Gegenwirkung gegen Vereinsromantik und Salonpeinture. Man wird die Stadt Köln und ihren Museumsdirektor wegen dieser Erwerbung angreifen und loben, Schlagworte neu gruppieren (denn sie sind alle abgebraucht). Aber Rechtfertigung wäre überflüssig. Dix malt mit reifer Beherrschung seiner Mittel — zum Beweis hängen einige Aquarelle —, Dix malt, wie er muß, mit ungehemmter Gestaltungskraft, aus der Fülle geschauter Erlebnisse. Es hat keinen Zweck, geschmacklich Stellung zu nehmen. Verismus und Naturalismus sind leere Worte, wir wissen noch gar nicht, wie das einmal heißen wird.

Man glaubte früher, Umgänge seien prädestiniert für Scheerwände. Secker schafft hier eine gedeckte Halle, deren helles Licht erst blaugrünen, dann terrakottaroten Anstrich erlaubt. Eine Neuerung ist hier die museale Vereinigung von Aquarell und

Abb. 6.
O. Dix. Der Krieg (Gesamtaufnahme).

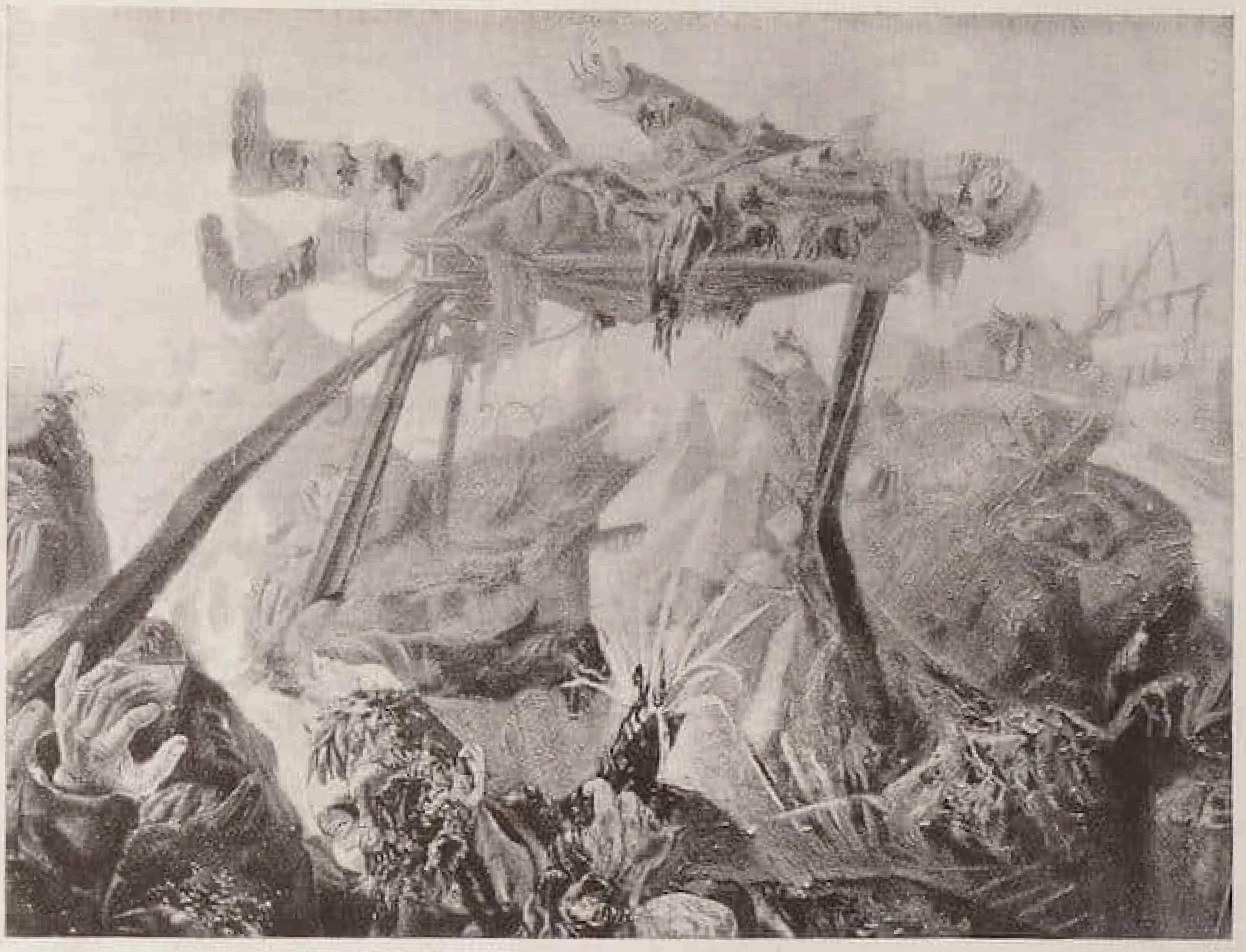


Abb. 7. O. Dix. Der Krieg (Detail).

Abb. 8. O. Dix. Der Krieg (Detail).

Skulptur. So bleibt um die Plastik Raum, oder sie fügt sich leicht an den Hintergrund. Man zeigt zum größten Teil Leihgaben, seltene Hallers und Lehmbrucks, Fiori und Minne. Es gibt moderne Maler, die man nur im Aquarell genießen sollte, vor allem Nolde und Gleichmann. Wenn die bewegte Schauspielerin oder die Dschunken glücklicher Zufall sein sollten, so muß man ihn lieben. Gleichmann macht sich eine eigene Temperatechnik mit unerhört verdichtetem Ausdruck zurecht. Heckel und Kirchner sieht man gerne mit so schönen Blättern. Von Klee müßte mehr da sein. Pascin, die Laurencin und eine Arbeit Großmanns aus die Simon-Schule schließen sich zu einer eleganten Gruppe. Ein köstliches Blatt von A. Macke erinnert an die Pflicht, endlich ein Bild dieses Rheinländers ins Museum zu bringen. Auch Seehaus sollte nicht länger fehlen. Bei der Beschaffung vieler Graphiken und Aquarelle half die von Secker begründete Wallraf-Richartz-Gesellschaft, die schneller und kühner zugreifen kann als ein Museum.

Das Prinzip der Leihgaben könnte angegriffen werden. Aber es ist gut. Nur so lassen sich Lücken wenigstens vorübergehend schließen. Manches Stück gleitet langsam ins Museum ab. Außerdem werden die belehrbaren Freunde des Kitschs erzogen. Um die Qualität zu steigern, stellt Secker nur einen Bruchteil seines Bestandes aus. Das ist sein größtes Verdienst.

Franzosen sind wie in Frankfurt in die Reihung einbezogen. Die farbige Behandlung der Räume steigert sich von gebrochenen zu kühnen Farben, nur diese können das laute Konzert der Moderne zusammenhalten. Die Sammlung ist nicht vollständig und natürlich noch ungleich in der Qualität. Aber die Voraussetzungen zu einer großen modernen Galerie bestehen jetzt. Sie wird sich ausdehnen und verändern können.

Es wäre unaufrichtig, an dem Gegensatz vorüberzugehen, der zwischen den Grundsätzen der Anordnung in den beiden Abteilungen des Kölner Museums klafft. Die alte Kunst richtet sich nach historischen Gesichtspunkten und lehnt sich geschmacklich ans Milieu an. Die Moderne ist nach rein ästhetischen Grundsätzen aufgebaut und steht so neutral wie möglich. In einem Kunstmuseum gehört — so glauben wir — der letzten Auffassung der Vorzug. Sehenswert ist der krasse Gegensatz in Köln. Kunstfragen sind längst keine tragische Angelegenheit mehr. Jedes Museum kann man als Studienobjekt betrachten. Köln hat durch die verschiedenen Methoden seinen Besitz geteilt. Man konnte eben keine unzweideutige Lösung finden. Schon ändert man Einzelheiten in den Sälen der alten Meister. Vielleicht wird es nicht schwer sein, auch das Prinzip umzugestalten.

Chinesische Tuschzeichnung.

Die Stellung Wiens in der neueren Kunst[1]

I. Teil

Von *HEINRICH GLÜCK*

Im Jahre 1918 starben Gustav Klimt und Otto Wagner. Noch im selben Jahre folgte ihnen der junge Schiele. Oskar Kokoschka hatte die ihm feindliche Stadt verlassen. Damit war die letzte Kunstblüte Wiens zu Ende. — Nicht, daß es in der Nachkriegszeit an Künstlern und Bestrebungen fehlte, aber unter jenen fand sich keine überragende Persönlichkeit, die führend die Schwächeren mitreißen und in neue Bahnen hätte drängen können, und die vielen neuen Kunstvereinigungen, die damals auftauchten, verschwanden ebenso schnell wie sie gekommen waren. Seitdem fließt das Kunstleben Wiens, soweit es vor allem die Künstlerschaft anlangt, träge dahin. Es fehlt jener Schwung, der es zur Zeit der frühen Sezession oder der ersten Kunstschau beseelte. Die Ausstellungen, die das Gegenwärtige und Bodenständige sammeln wollen, haben zumeist retrospektiven Charakter.

Fragen wir nach der Ursache einer solchen Erscheinung, so können gewiß Gründe politischer und wirtschaftlicher Natur namhaft gemacht werden. Aber war es denn nicht immer so, daß jene Blütezeiten schnell ihre Wirksamkeit verloren, um einer kleinlichen Brötelei Platz zu machen, in der selbst die guten Kräfte nicht zu breiterer Wirksamkeit gelangen? Freilich, auch andere Städte Europas haben ihre Blütezeiten, die auftauchen und vergehen. Aber diese stehen in irgendeiner Beziehung zum Gesamtgeschehen der Kunst, ihre Blüten sind die größerer, allgemeinerer Bewegungen, die sich abgrenzen und durch Schlagworte einteilen lassen, und die anderseits auch ein allgemeineres Verständnis finden, mögen noch so sehr lokale Werte die Erscheinungen differenzieren.

Hier aber, in Wien, ist das Eigenartige, daß die Blüten so außerhalb alles anderen in Europa Geläufigen stehen, daß ihr „Stil" wohl von den großen europäischen Strömungen Gebrauch macht, aber diese in einer Weise umdeutet, die eine eindeutige Eingliederung unmöglich macht, daß hier das Allgemeine zum Exzeptionellen wird und deshalb von der größeren europäischen Allgemeinheit verkannt, von den Wienern selbst verlacht, und erst, nachdem es verloren, zum Verhimmelten wird. Dann ist aber die übrige Welt bereits weit darüber hinaus und ein Anschluß, eine Einstellung in das gemein europäische Kunstleben nicht mehr möglich.

Wie anderorts kaum in diesem Maße tritt dann eine Spaltung ein, in der die einen glauben, in der Nachahmung des Fremden aus zweiter oder dritter Hand höchst radikal zu sein, während die andern in ein kleinliches Krähwinkeltum versinken, das der Zeit nicht mehr gerecht wird. So erscheint die Kunst dieser Stadt, wo sie radikal sein will, international epigonenhaft, wo sie wienerisch sein will, kleinbürgerlich konservativ, wo sie aber ihr eigenstes zur Blüte bringt, unverständlich und exzeptionell.

Dafür liegen aber die Gründe nicht in augenblicklichen politischen und wirtschaftlichen Verhältnissen. Das künstlerische Schicksal dieser Stadt ist durch ihre eigentümliche Lage in ihrem weiteren oder engeren Umkreis bestimmt. — Westen und Osten treffen hier aufeinander. Auf der einen Seite die alte, auf eine vielhundertjährige Entwicklung zurückblickende westeuropäische Hochzivilisation mit ihrer großstädtischen Kultur, die in ihren Erzeugnissen bis ins letzte Dorf eindringt, eine Kultur, in der die Erscheinungen in feste Gesetze gespannt, die Tat des einzelnen zum System wird, in der die Sinne und der Verstand herrschen, die Mode ein wechselndes Bild von Äußerlichkeiten bietet und um den Menschen gesellschaftliche Schranken gezogen sind, die er kaum je zu durchbrechen wagt, ihn zur Maschine machen. — Dort im Osten aber, kaum mehr als fünfzig Kilometer von der Stadt erreichbar, junge Völker, innerhalb derer die städtische Siedlung einen inselhaften Fremdkörper bedeutet, in der jeder Mensch auf sich selbst und den Mutterboden angewiesen ist, aus dem er mit eigenen Händen Nahrung, Kleidung, Wohnung und Gerät herstellt; die Individualitäten sind kaum differenziert, Volks-

[1] Die Abbildungen mußten aus technischen Gründen für die Fortsetzung zurückgestellt werden.

lied und volkskünstlerische Betätigung wachsen aus freiem Naturgefühl, die Volkstracht wird zum selbstgeschaffenen Ausdruck eines Unbewußten. — Man muß etwa ein Bild des Deutschamerikaners George Grosz der farbenfreudigen Stickerei eines slowakischen Bauernmädchens oder einem slawischen Volkslied gegenüberstellen, um diesen ganzen ungeheuren Kontrast westeuropäischer Zivilisation und osteuropäischer Volkskultur in künstlerischen Anschauungsformen ganz begreiflich zu machen. In der Mitte beider Pole steht Wien als Brennpunkt.

Wie hier die ganz Westeuropa durchziehende Alpenwelt unmittelbar an die letzten Ausläufer des osteuropäisch-asiatischen Flachlandes stößt, und doch in dem das Wiener Becken umsäumenden Kahlen- und Leithagebirge ein sanft vermittelnder Ausgleich getroffen ist, so wächst Wien — allein unter allen europäischen Großstädten — nicht aus einer national oder wirtschaftlich eindeutig bestimmten Umgebung. Ein Kreis von bloß hundert Kilometern, um die Stadt gezogen, genügt, um darin die verschiedensten Nationen und Wirtschaftsformen zu versammeln. Radial um die Stadt gelegen, treffen wir den kernigen Alpendeutschen, den frohsinnigen Mittelgebirgler, den besitzstolzen Bauern der niederösterreichischen Ebenen, wir treffen den musikliebenden Tschechen des böhmisch-mährischen Tafellandes, den anspruchslosen slowakischen Kleinhäusler, den feurigen Magyaren und den in seinen Liedern schwermütigen Südslawen. Sie alle — mögen die politischen Grenzen noch so willkürlich gezogen sein — finden in der zentralen Großstadt einen ausgleichenden Boden. Zeigt sich dies schon äußerlich, wie etwa in den Namen der Bürger dieser Stadt, so findet diese Vielgestaltigkeit des Bodens und der Bevölkerung auch künstlerisch ihren Ausdruck. Man denke zunächst an die vielerlei gegenständlichen Vorwürfe, denen sich die Wiener Maler gewidmet haben; an die Alpenmaler von dem alten Steinfeld über Gauermann und Waldmüller bis zu den beiden Alt, dagegen die Pusztastudien Pettenkofers, dann wieder die duftigen Praterauen Schindlers, Waldmüllers Wienerwaldbilder und die niederösterreichischen Bauern- und Volksbilder von Krafft, Eybl, Ranftl, Karl Schindler usw., schließlich wieder die Karpathenlandschaften Holzers. Eine unendlich differenzierte Landschaft und deren Lebensformen boten unendlich vielseitige Vorwürfe. So auch die Stadt selbst in ihrer Gesamtheit, im einzelnen und in ihren verschiedenen Lebensformen. Von jener in die Wiener Landschaft verlegten „Flucht nach Ägypten“ des 15. Jahrhunderts im Wiener Schottenkloster angefangen, hat das Wiener Stadt- und Sittenbild einerseits in Rudolf v. Alt, anderseits in Fendi und Danhauser seine besondere, bis heute fortlebende Ausprägung gefunden.

So hat die differenzierte Umgebung schon in der gegenständlichen Auswahl die Wiener Kunst differenziert. Diese Vielgestaltigkeit schafft unendlichen Reichtum, schärft durch den Kontrast den Blick fürs Besondere, aber sie hat auch ihre Gefahren. Einerseits ist es höchst bezeichnend, wie fast alle diese Künstler eben ihr besonderes Feld haben, ihre Kraft allein auf dieses oder jenes Gebiet verwenden. Ihr Wienertum ist immer nur ein Teil des Wienerischen, und wo die Kraft fehlt, auch nur diesen Teil ganz zu erfassen, sinkt es leicht zum Krähwinklertum herab. Anderseits verleiht aber diese Vielgestaltigkeit dem Wiener wie keinem anderen Großstädter die Gabe der Einfühlung in das Verschiedenartige, und wie kein anderer ist er um so leichter geneigt, seinen eigenen Boden, dessen Vielheit er nicht meistern kann, aufzugeben und sich der fremden Mode in die Arme zu werfen. Wie das Wiener Leben, so spielt auch die Wiener Kunst zwischen Krähwinklertum und nachgefühltem Internationalismus, zwischen Heimatsstolz und Sucht nach fremder Mode. Es sind Pole, die nur schwer sich im Einzelnen vereinigen lassen. Und so scheint es zunächst tatsächlich nur zwei Möglichkeiten für die Wiener Kunst zu geben; entweder sich still auf den Teil zu beschränken und darauf seine ganze Kraft und Liebe im Sinne lokaler Wirksamkeit zu werfen — oder: ein Fremder zu werden.

Wo aber gäbe es dann eine Wiener Kunst, die Kunst, die diesen vielgestaltigen Boden in seiner Gesamtheit entspricht, die Kunst dieser Stadt, die an dem Westen und Osten Europas Anteil hat?

Blicken wir zunächst weiter zurück, auf jene Baudenkmäler, die als Zeugen ver-

gangener Blüten auf uns gekommen sind. Da scheint Wien freilich nur an den auch im übrigen Westeuropa verbreiteten Strömungen teilgenommen zu haben, wie so viele andere Städte. Gotik, Renaissance, Barock und Rokoko folgen aufeinander. Aber man sollte meinen, hier, am östlichsten Ende westeuropäischer Kulturgemeinschaft, sei es nur ein Aus- und Abklingen dieser Strömungen, die gerade noch Kraft genug haben, vereinzelte inselhafte Vertreter nach dem weiteren Osten zu senden. Und doch sind diese Bauten keine kleinlichen Ableger dieser westlichen Stile. Wie wenn sich deren Kraft an dieser Grenze brechen und emporstauen würde, stehen hier noch Leistungen, die den übrigen westlichen an Monumentalität die Wage halten können. Aber sehen wir näher zu, so bemerken wir, daß es nur das äußere Kleid ist, das diese Bauten den westlichen Stilen entnommen haben, ihr Wesen ist ein völlig anderes, einmaliges und exzeptionelles geworden.

Gotik — der Stefansdom: Das Ineinanderweben so vieler Stilepochen von der Romanik bis zum Barock zu einem Ganzen, wäre an sich kein Merkwürdiges, wenn hier nicht die ganz außerordentliche Einfühlung das zeitlich Verschiedenartige zu einer höchst eigentümlichen Einheit verschmolzen hätte (Abb. 1). Wo sonst treffen wir neben der doppeltürmigen Fassade die den Bau zur Kreuzform wandelnde Anlage zweier als Querschiffhallen verwendeter Hochtürme; wo sonst diese merkwürdige Verschleifung von Basilika und Hallensystem, das als ein besonderes Merkmal böhmischer Ostgotik mit anderen Besonderheiten nach dem Westen zurückflutete. Während alle anderen ostgotischen Dome mehr oder weniger ihre Abkunft und, trotz individueller Züge, ihre Zugehörigkeit zur allgemein gotischen Schichte erkennen lassen, steht dieser Dom in so vielem allein, am deutlichsten aber in seinem ausgebauten Turm. Was sonst im gotischen Turmbau ganz Europas — mögen die Lösungen noch so verschieden sein — als ein durchgehendes System erscheint, das klare Absetzen des mit dem Kirchenkörper verschmolzenen quadratischen Unterbaues, des achteckigen Turmkörpers und des (vielfach fehlenden) Turmhelmes, ist hier zu einer kaum trennbaren Einheit verschmolzen. Wie freistehend erhebt sich der Turm neben der Kirche — und da ist es bezeichnend, daß unmittelbar vor der Südgrenze Wiens der freistehende Turm an der Kirche von Perchtholdsdorf als nördlichster Vertreter sogar des italienischen Campanilesystems steht. Schon im Grundriß eigentlich nur aus vier riesigen gewinkelten Strebepfeilern bestehend, wird die Trennung zwischen dem weit über den Kirchenkörper hinauswachsenden Unterbau und den Mittelteil kaum merklich, um so weniger, als die Quadratecken in Form hoher Fialen neben dem Achteck weitergeführt sind und dieses und den Helmansatz verbergen. Die Horizontalen verschwinden in den überleitenden Wimpergen und wie ein ansteigender Springbrunnen in kaum merkbaren Absätzen die Höhe erklimmt, wächst dieses Wunderwerk sich allmählich verjüngend, bis zur Spitze.

Fragen wir uns hier, was Wiener Kunst ist: Das ist nicht das Ergebnis eines bloßen Teiles aus dem Vielfältigen des Wiener Bodens, das ist aber auch kein epigonenhaftes Nachempfinden des westeuropäischen Stiles. Hier hat ein Meister ein Außergewöhnliches geschaffen, der fähig war, den ganzen Westen in sich aufzunehmen, das gemein westliche System bis zur letzten Konsequenz zu führen, aber es auch seiner Systematik zu entkleiden. Aus der strengen Gesetzmäßigkeit ist hier die freie östliche Melodie geworden, die die tektonischen Normen ins Schmuckhaft-Verschmelzende umbiegt. Gotik ist hier etwas anderes geworden als im Westen, sie konnte es nur werden, wo die Möglichkeit der Einfühlung ins Internationale, aber auch der schöpferische Reichtum örtlicher Vielgestaltigkeit gegeben war und von einem Großen gemeistert wurde.

Aber nicht nur St. Stefan allein hat dieses Außergewöhnliche der Wiener Gotik. Aus manchem andern, das die nach Systemen suchende Kunstgeschichte ebenso geflissentlich übergeht, als es sich nicht kurzweg einschachteln läßt, sei nur noch ein Beispiel herausgegriffen, die Kirche Maria am Gestade, an der neben anderen Ungewöhnlichkeiten die prachtvolle Lösung des siebeneckigen, zwischen Schiff und Chor eingestellten Turmes mit seinem kuppelartigen Helm wohl einzig dastehen dürfte (Abb. 2). (Fortsetzung folgt.)

Datierte persische Fayencen

Von ERNST KÜHNEL | Mit elf Abbildungen auf fünf Tafeln

Signierte Tonwaren kommen vereinzelt zu allen Zeiten und in allen Ländern des Islam vor. Am häufigsten finden wir bei der ägyptischen sogen. Fostatkeramik des 13. bis 14. Jahrhunderts Meisternamen und Werkstattzeichen, die der bekannte Kairener Sammler und Forscher Dr. Fouquet in einer ausgezeichneten Abhandlung zusammengestellt hat[1] und denen wir auf Grund späterer Funde heute noch einige weitere hinzufügen könnten. Auch bei den persischen, in Nachahmung der chinesischen Blauporzellane im 16. bis 18. Jahrhundert entstandenen Halbfayencen war es üblich, Marken in mehr oder weniger ostasiatischer Formulierung anzubringen, meist aber augenscheinlich in bloßer Anlehnung an die Vorbilder und selten in der Absicht, dem Stück damit eine eigentliche Töpfersignatur zu geben.

Ungleich wichtiger als die so gekennzeichneten sind die mit zuverlässiger Datierung versehenen Arbeiten, die uns allein eine genaue chronologische Gruppierung und Rückschlüsse auf die Verbreitung einzelner Techniken und Zierformen gestatten. Die meisten Neuerungen gingen in dieser Hinsicht bekanntlich von Persien aus, und erfreulicherweise sind wir durch eine genügende Zahl dokumentierter Arbeiten in der Lage, die keramische Entwicklung wenigstens in diesem Hauptgebiet ziemlich genau zu verfolgen, wenn wir auch bisher bei dem völligen Mangel an authentischen Ortsangaben auf eine sichere Lokalisierung noch immer verzichten müssen.

Die folgende Übersicht kann, obwohl die einschlägige Literatur nach Möglichkeit berücksichtigt und eigene Notizen aus verschiedenen Sammlungen verwertet wurden, auf Vollständigkeit keinen Anspruch erheben. Denn das publizierte Material ist im Vergleich zu dem besonders in privatem Besitz befindlichen und größtenteils unbekannten oder wenigstens ungelesenen äußerst gering, und außerdem tauchen jährlich neue Ausgrabungsfunde auf, die den Bestand erheblich vermehren. Wir müssen auch heute noch auf große Überraschungen in dieser Hinsicht gefaßt sein und können mit bündigen Folgerungen gar nicht sparsam genug umgehen. Vorauszuschicken wäre noch, daß die Datierung in Zahlen wohl im allgemeinen in späterer Zeit sich häufiger findet als die in ganzen Worten, daß sie aber neben der letzteren auch schon früh vorkommt, und ferner, daß selbstverständlich alle ausgeschriebenen Jahresangaben — zum Teil nebst Monaten und Tagen — arabisch abgefaßt sind, wenn auch im übrigen die Epigraphik des Gegenstandes oft ausschließlich persisch sein mag.

* * *

Um zunächst unter der Lüstermajolika Umschau zu halten, die wegen ihrer Verbreitung über die ganze mohammedanische Welt von besonderer Wichtigkeit erscheint, so haben die Scherbenfunde, die bei den Ausgrabungen von Samarra gemacht wurden, die schon früher ausgesprochene Vermutung, daß das Irak als die Heimat dieser Technik wie so mancher anderen anzusehen sei, zur Gewißheit erhoben. Im neunten Jahrhundert — Samarra bestand von 838 bis 883 — wurden also dort nachweislich Gefäße sowohl wie Fliesen in leuchtenden Metalltönen dekoriert, und zwar war die Skala von einer Mannigfaltigkeit, wie sie später nirgends wieder erreicht worden ist. Diese Luxuskeramik, die die Abbasiden von Bagdad herstellen ließen, war bald in allen Ländern des Islam begehrt; sie ist bei Ausgrabungen in Persien und Spanien, in größerer Menge vor allem in den Schutthügeln von Alt-Kairo zum Vorschein gekommen, und zweifellos haben die aus der Reichshauptstadt importierten Stücke zur Begründung von Lüstertöpfereien in den anderen Residenzen den ersten Anlaß gegeben. In diesem Zusammenhange erscheint uns die Nachricht, daß Ibrahim II. aus dem Geschlechte der

[1] Fouquet, Contribution à l'étude de la céramique orientale. Le Caire 1900.

Aghlabiten die berühmten Fliesen am Mihrab der Moschee Sidi Okba in Kairuan im Jahre 894 n. Chr. teils aus Bagdad kommen, teils durch mesopotamische Töpfer am Orte selbst herstellen ließ, völlig glaubwürdig, zumal ein Vergleich mit den in Samarra gefundenen Beispielen eine weitgehende technische und formale Übereinstimmung ergibt[1]. Wir haben also hier ein erstes wichtiges Datum für die Herkunft der islamischen Lüsterkeramik und dürfen annehmen, daß sie um 900 auch im iranischen Gebiet bereits in eigenen Werkstätten hergestellt wurde. Freilich klafft zwischen diesem Zeitpunkt und den ersten datierten, zweifellos persischen Beispielen eine empfindliche Lücke, die wir nur hypothetisch und nach technischen Gesichtspunkten mit dem erhaltenen Material auszufüllen vermögen.

In geschlossener Abfolge erscheint an der Hand datierter Stücke, deren zuerst von Friedrich Sarre aufgestellte Liste[2] wir heute ganz beträchtlich vermehren können, die persische Lüsterindustrie eigentlich nur im 13. und 14. Jahrhundert. Das früheste, wegen seiner zarten Ausführung für die Blüte des sogen. Raghesstils besonders charakteristische, aber in der Literatur kaum beachtete derartige Stück ist eine Schale, die noch 1913 im Londoner Kunsthandel war und deren Randumschrift das Jahr 607 d. H. (1210 n. Chr.) nennt (Abb. 1)[3]. Das reizvolle Motiv ist, soviel ich weiß, bisher nicht gedeutet: es handelt sich um die sehr stilgetreu in die keramische Formensprache übersetzte Darstellung von der Entdeckung der badenden Schirin durch König Khosrau, die später in der persischen Miniaturmalerei eine so große Rolle gespielt hat. Die Prinzessin liegt im Bach, der durch die sie umkreisenden Fische angedeutet ist; der Fürst hockt am Ufer, andächtig in ihren Anblick versunken; neben ihm steht das gezäumte und gesattelte Roß, hinter dem neugierig die Köpfe der Begleiter hervorschauen. Dieser Teller ist offensichtlich aus derselben Werkstatt hervorgegangen, der eine ganze Reihe ebenso fein gezeichneter, in dichter Detaillierung ausgeführter Arbeiten angehören, darunter auch die schöne, leider unvollständige Reiterschüssel der Islamischen Abteilung in Berlin[4]. Eine ähnlich empfindsame Stimmung, wie sie die Khosraulegende wiedergibt, kommt in den sinnreichen Versen zum Ausdruck, die, in kleine Schilder geordnet, einen zwei Jahre später, 1212 n. Chr., entstandenen Lüsterkrug der Sammlung Godman zieren[5]. Als drittes datiertes Stück dieser frühen Gruppe, die ausschließlich den Goldton auf weißer Glasur, ohne weitere Farben, verwendet, nennen wir eine große Schale der Berliner Sammlung, deren innerer Dekor völlig verblichen ist, während die äußere Wandung, in gut erhaltenem Lüster ausgespart, stilisierte kufische Buchstaben mit arabeskenartigen Blattfüllungen aufweist und in dem Schriftsaume das Datum 615 d. H. (1218 n. Chr.) erkennen läßt[6] (Abb. 2).

Raghes, das wir als die Heimat der eben genannten und aller mit ihnen eng verwandten Stücke anzusehen berechtigt sind, wurde schon 1221 von den Mongolen zerstört, und es muß fraglich bleiben, ob seine Fayenceindustrie nicht schon damals endgültig vernichtet wurde. Allerdings sind bei den dort vorgenommenen Ausgrabungen auch Töpferwaren zweifellos späterer Entstehung zum Vorschein gekommen, aber es ist sehr wahrscheinlich, daß sie aus anderen Zentren Persiens herrührten. Jedenfalls ist das

---

[1] H. Saladin, La mosquée de Sidi Okba à Kairouan. Paris 1899. S. 7, 16. — F. Sarre, Die Kleinfunde von Samarra („Der Islam", 1914).

[2] F. Sarre, Denkmäler persischer Baukunst. Berlin 1910. S. 64 ff. „Die persischen Lüsterfliesen".

[3] Farbig bei H. Rivière, La céramique dans l'art musulman. Paris 1913. pl. 35.

[4] Amtl. Berichte aus den preuß. Kunstsammlungen. XXX. Abb. 43.

[5] „Ich irre in der Wüste, getrennt von meiner Geliebten, und schreibe diese Worte auf den Krug, daß sie zur Erinnerung dienen an mich im Jahre 609 d. H. Möge sie, von der ich ständig träume, sich erfrischen, wenn sie dies Gefäß an ihre Lippen führt; möge sie meine Schrift erkennen, an mich denken und meiner Liebe sich erbarmen". Vgl. Burlington Fine Arts Club Exhibition of the Fayence of Persia, London 1908, pl. 8, und Wallis, The Godman Collection. London 1894.

[6] Die Schreibung ist etwas verschnörkelt und könnte auch verleiten, „605" oder „650" zu lesen; bei genauerer Prüfung ergibt sich jedoch als einzige Möglichkeit „615".

nächste datierte Beispiel von Gefäßkeramik, das — um zunächst bei dieser zu bleiben — hier anzuführen wäre, von den ersterwähnten technisch und künstlerisch so verschieden, daß wir, zumal bei der geringen Zeitdifferenz, unbedingt selbst dann auf einen anderen Herstellungsort schließen müßten, wenn es nicht an einem solchen, und zwar in Sultanabad, gefunden worden wäre. Es handelt sich um eine Schale mit der Darstellung eines thronenden Fürsten und Inschriften innen und außen in der Sammlung Kelekian, vom Jahre 624 d. H. (1227 n. Chr.)[1]. Der Lüster hat eine bräunliche Färbung im Gegensatze zu dem goldigeren Matallton der Ragheswaree, und neben ihm sind Kobaltblau und Türkisgrün zur Verwendung gekommen. Dieselbe Technik bei etwas flauerer Ausführung zeigt noch vier Jahrzehnte später ein Stück gleicher Provenienz in der eben genannten Sammlung, mit einem springenden Wildesel im Spiegel und dem Datum 668 d. H. (1270 n. Chr.)[2]. Es liegt die Vermutung nahe, daß die große Mehrzahl derartig dekorierter Sultanabadfayencen, die man bislang gern ins 14. Jahrhundert hinabsetzte, doch noch in der zweiten Hälfte des 13. entstanden sein dürfte. Ob eine Lüsterkanne der Sammlung Taylor derselben Richtung angehört, wage ich aus der Abbildung[3] allein nicht zu entscheiden, möchte aber von den beiden vorgeschlagenen Lesungen 674 und 774 d. H. die erstere (1275 n. Chr.) als die offenbar zutreffendere bezeichnen. Als letzter in dieser Serie wäre dann noch ein dichtgezeichneter Teller der Patterson-Collection anzuführen, mit Vögeln über Arabesken im Spiegel und dem Datum 683 d. H. (1234 n. Chr.)[4].

Sehr erheblich ist die Zahl der zuverlässig datierten persischen Fliesen mit Lüstermalerei, die zweifellos häufig an denselben Orten und in denselben Werkstätten hergestellt wurden wie die Gefäße und wegen der Einheitlichkeit in der Form — es handelt sich immer um das bekannte Stern- und Kreuzmuster — zum Studium zeitlicher und lokaler Unterschiede besonders geeignet erscheinen. Das Datum 610 d. H. (1213 n. Chr.) läßt sich auf dem Fragment einer Kreuzkachel mit Surentexten am Rande im Leipziger Kunstgewerbemuseum entziffern, doch ist die Lesung nicht ganz einwandfrei, so daß wir vorerst noch die beiden Lüstersterne der Sammlung Godman vom Jahre 614 d. H. (1217 n. Chr.) als das früheste derartige Beispiel ansehen müssen[5]. Sie zeigen — jede in anderer Zeichnung — zwei Hasen neben Arabeskenranken, ein Motiv, das damals aufgetaucht sein mag und dann lange beliebt gewesen ist (vgl. u.). Durch die Mongoleninvasion erlitt die Herstellung keramischer Wandverkleidungen offenbar keine längere Stockung; denn das nächste zuverlässige Dokument mit einem Vogel in Blumen, in Lüster und Blau, aus dem Breslauer Kunstgewerbemuseum, ist vom Jahre 638 d. H. (1240 n. Chr., Abb. 3). Eine leider sehr fragmentarische Figurenfliese mit bräunlicher Lüstermalerei, im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin, datiert sodann vom Jahre 657 d. H. (1259 n. Chr.), ebenso wie eine zweifellos aus derselben Werkstatt stammende, gut erhaltene Kachel im Museum zu Boston mit Figuren ausgesprochen mongolischen Typus[6]. Für beide kommt als Herstellungsort Veramin in Frage, wegen ihrer Verwandtschaft mit der bekannten Serie ornamentaler Fliesen, die nachweislich einst dem Imāmzādeh Yāhya daselbst zur Zierde gereichten[7] und sich an verschiedenen Stellen in öffentlichem und privatem Besitz verstreut befinden. Unter den in die Sammlung Sarre gelangten trägt eine Kreuzkachel das Datum 661 d. H. (1262 n. Chr.), das natürlich auch den anderen zukommt; es kehrt übrigens u. a. auf einem Stern im New Yorker Museum wieder[8].

[1] The Kelekian Collection of persian and analogous potteries. Paris 1910. (Privatdruck.) Taf. 39.
[2] Ibd. Taf. 51.
[3] Burl. Fine Arts Club Exhib. 1907 (s. o.) p. 16, pl. XI.
[4] Kelekian, The potteries of Persia. Paris 1909, p. 20, fig. 13 (mit der irrigen Lesung „67"3).
[5] Wallis, The Godman Collection. I. London 1891, Taf. 1; II. 1894, fig. 18.
[6] Museum of Fine Arts Bulletin. Boston, Ausg. 1908, und Kelekian, l. c. fig. 20.
[7] Sarre, l. c. S. 67.
[8] G. Chatfield Pier, Pottery of the near East. New York 1909, p. 81.

Mit einem anderen Mausoleum, dem Imâmzâdeh Djafar in Damgan, wird eine zweite Reihe von Fliesen in Verbindung gebracht, die der Veramingruppe zeichnerisch und technisch nahesteht, aber im Dekor wesentlich reicher wirkt durch die Verwendung äußerst reizvoller, meisterhaft behandelter Tiermotive, neben denen übrigens auch sitzende Figuren vorkommen — Grund genug, um die Herkunft von einem religiösen Gebäude abzulehnen. Eine Serie davon gelangte in die Sammlung Sarre, eine zweite — u. a. mit der Darstellung des persischen Staatswappens, des Löwens vor der aufgehenden Sonne — mit der Sammlung Piet-Lataudrie in den Louvre (Abb. 4); fünf der hier vereinigten Sterne tragen die Jahresbezeichnung 665 d. H. (1267 n. Chr.), die auch auf einzelnen Stücken bei Mr. Godman und in der Pariser Sammlung Manzi vorkommt[1].

In geringem Abstand, aber schon ganz im sogenannten Sultanabadstil gehalten, breiter und flüchtiger in der Zeichnung und unter diskreter Verwendung türkisgrüner Tupfen neben Lüster und Blau, folgen dann: 669 d. H. (1271 n. Chr.) ein Stern in der Berliner Islamischen Abteilung mit geläufigem Vorwurf — sitzender Fürst mit dem Trinkbecher in der Hand und stehenden Dienern zur Seite —, 678 d. H. ein anderer mit Löwenmotiv bei Herrn D. Kelekian[2], und 682 d. H. (1283 n. Chr.) ein dritter mit ungewöhnlicher Darstellung in der Sammlung, die der Studiendirektor Dr. Draeger kürzlich aus Teheran mitbrachte und die jetzt Herrn O. Skaller gehört (Abb. 5). Hier handelt es sich um die Wiedergabe einer Stadtmauer oder Zitadelle aus Backsteinen mit Tor und Zinnenkranz, über dem ein männlicher Kopf mit Scheibennimbus erscheint. Die Randinschrift mit dem Zahlendatum und der etwas langweilige Kringelsaum, mit dem sie von dem Innenmuster abgesetzt ist, finden sich genau so auf einem Stück der Sammlung Kelekian aus demselben Jahre und offenbar aus derselben Werkstatt mit dem schon oben erwähnten Hasenmotiv. In diese Kategorie gehören ferner eine Figurenfliese in Boston von 686 d. H. und einige ornamentale Kacheln der Godman Collection vom Jahre 688 d. H. (1289 n. Chr.)[3] mit Gegenstücken in der Sammlung Sarre, sowie ein weiteres schönes Exemplar aus dem Besitz von Dr. Draeger mit dem Datum 697 d. H. (1298 n. Chr.) mit reichem Arabeskenwerk[4].

Im 14. Jahrhundert verarmt der Dekor zusehends; die Feinheit der Zeichnung wird vernachlässigt, und die breitere Reliefwirkung auch bei kleinen Formaten bevorzugt. Deutlich zeigt sich das schon bei einem 707 d. H. entstandenen Stern der Sammlung Harding Smith, mit achtfach wiederholtem, konventionellem Blumenmuster[5], dem man eine kleine Serie vom Grabmal des Khodabende (1304—1316) in Sultanieh zur Seite stellen mag[6], und noch etwas später weicht auch der bis dahin goldgelbe, rötliche oder grünliche Lüsterton einer hellbraunen Nuance von geringer Leuchtkraft. Wir nennen als letzte Beispiele dieser Gattung eine Fliese von 738 d. H. (1337 n. Chr.) in der Sammlung von Sir H. B. Bacon, die eigentlich nur wegen ihres Fundortes Beachtung verdient[7], und eine andere von 740 d. H. (1339 n. Chr.) aus dem Besitz von Mr. Wallis, in der schon das in der letzten Epoche der persischen Keramik so beliebte Zypressenmotiv auftaucht[8].

---

[1] Sarre, l. c. — Wallis, l. c. II. pl. 18. — Migeon, Expos. des Arts Musulmans. Paris 1903 pl. 35 Mitte.

[2] Amtl. Berichte aus den preuß. Kunstsammlungen. XXXIII. Sp. 8. — Ausst. Cassirer 1911, Nr. 177.

[3] Museum of Fine Arts Bulletin. Boston, Februar 1912. — Wallis, l. c. II. pl. 18.

[4] Der Vollständigkeit halber sei noch ein Fliesenfragment gleicher Richtung in der Sammlung Hormoz Mirza, vom Jahre 689 d. H., erwähnt.

[5] Wallis, l. c. II. fig. 23.

[6] Sarre, l. c. Abb. 82.

[7] Burlington Fine Arts Club, Persian and Arab Art Exhib. 1885. No. 138 (ohne Abb.). Ein Vermerk auf dem Stück besagt, daß es im Jahre 1294 d. H. (1877 n. Chr.) in den Ruinen von Kirman gefunden wurde.

[8] Wallis, l. c. II. pl. 23.

Abb. 1.
Lüſterteller, dat. 607 H. (1210).
Kunſthandel, London.

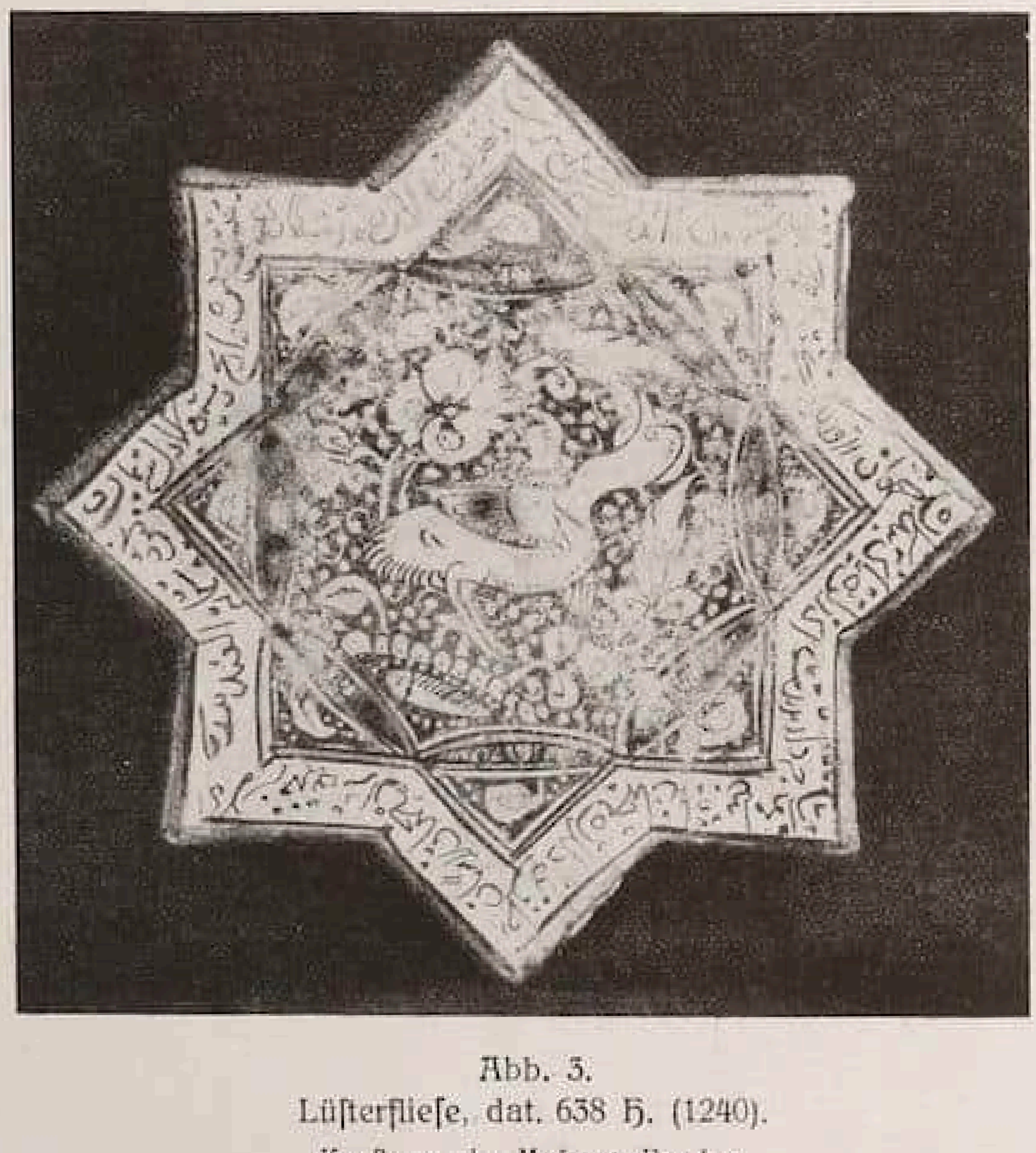


Abb. 3.
Lüſterflieſe, dat. 638 H. (1240).
Kunſtgewerbe-Muſeum, Breslau.

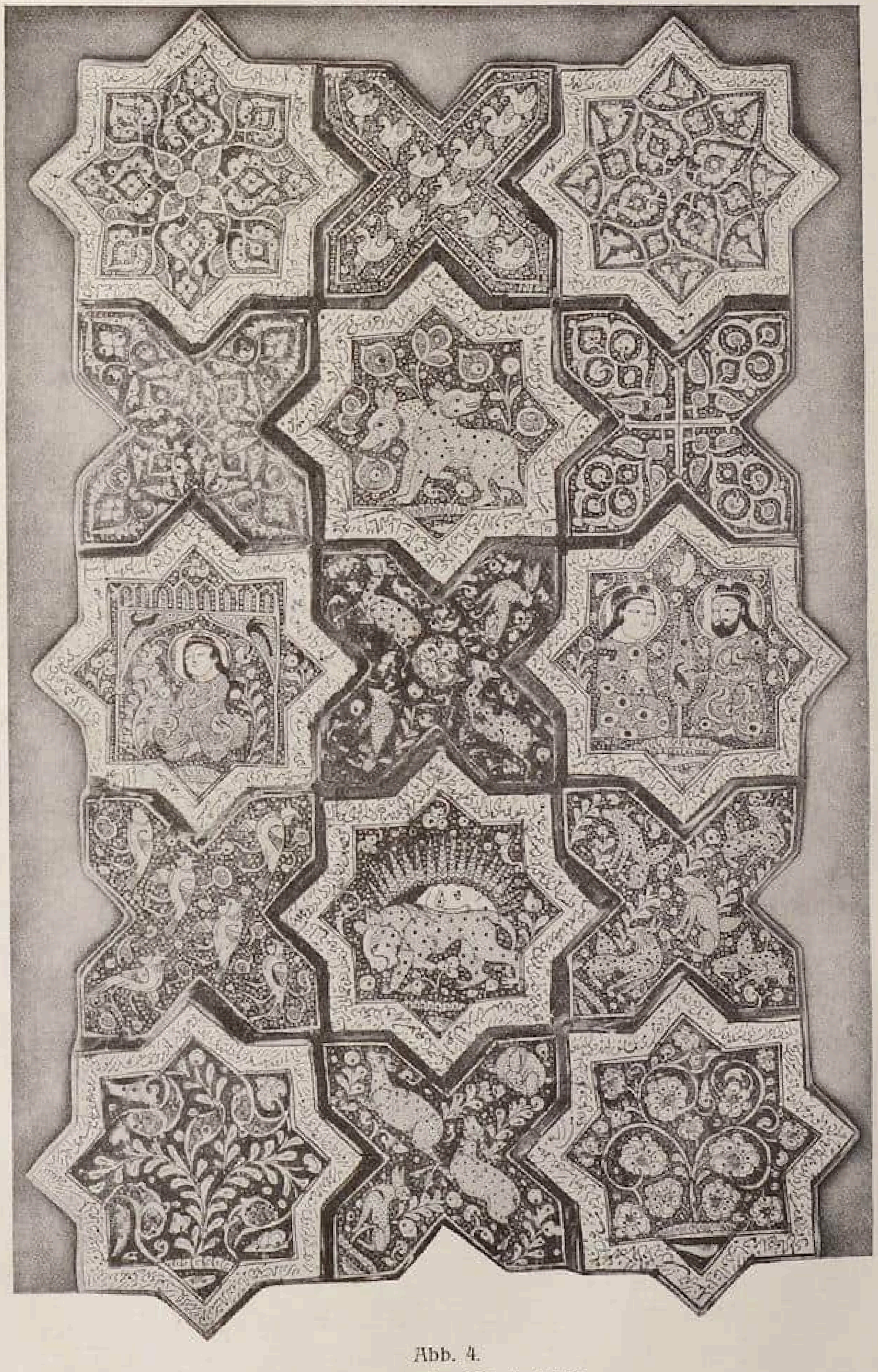


Abb. 4.

Lüsterfliesen, dat. 665 H. (1267).

Louvre, Paris.

Wir haben im Vorhergehenden eine besonders wichtige Gruppe von Erzeugnissen der persischen Kachelkunst, in denen die Lüsterwirkung womöglich noch gesteigert erscheint, zunächst beiseite gelassen, um sie nunmehr im Zusammenhange zu betrachten: es sind das die an der Qiblawand von Moscheen und Mausoleen, gelegentlich wohl auch in Privathäusern angebrachten keramischen Blendnischen, die an Stelle eines vertieften Mihrab zeitweilig beliebt waren, um den Gläubigen die Gebetsrichtung zu weisen. Entweder diente dazu eine einzelne Platte mit kleinerer Zeichnung, oder es wurde eine größere Fläche mit einem einheitlich entworfenen Fliesenfeld verkleidet. Immer aber handelt es sich um einen häufig auf hervortretende Säulen gestellten Giebel oder Bogen mit einfacher oder mehrfacher Umrahmung von Inschriften und Ornamenten und ebensolchen Füllungen. Es lag nahe, die Bedeutung eines derartigen Mihrab von vornherein durch plastische Wirkung zu betonen, und tatsächlich begegnen uns unter den erhaltenen Arbeiten so frühe Beispiele von Lüsterdekor mit Relief, daß diese Technik schon fast ein volles Jahrhundert bestanden haben muß, ehe sie in das Kreuz- und Sternschema der üblichen Wandfliesen übernommen wurde.

Das älteste und zugleich bedeutendste Denkmal dieser Art ist ein 623 d. H. (1226 n. Chr.) datiertes Prunkstück der Sammlung Preece, von ganz beträchtlichen Abmessungen (3,60 × 1,80 m). Es stammt aus der Moschee in Kaschan und zeigt, aus vielen Platten zusammengesetzt, in einer reichen architektonischen Gliederung einen Giebel auf zwei Säulen, mehrfach umsäumt von Inschriften in eckigem Kufi wie in rundem Naskhi, die sich in blauglasiertem Relief von dem mit Lüstermalerei überzogenen weißen Grunde abheben[1]. Dasselbe Datum wie auf den erwähnten Veraminfliesen (661 d. H.) findet sich sodann auf einem vermutlich aus dem gleichen Heiligtum wie diese herrührenden Mihrab[2], der sich als Werk des Alî ibn Mohammed ibn Abî Tâhir ausweist, eines Töpfers, der auch noch ein kleineres Exemplar der Sammlung Preece signiert und 663 d. H. (1265 n. Chr.) datiert hat[3]. Etwas später, 668 d. H., entstand eine größere Platte mit einer Lampe im Nischenbogen und breiter Surenumschrift im Victoria and Albert Museum[4], sichtlich liebloser und flüchtiger ausgeführt, als die oben genannten.

Gegen Ende des Jahrhunderts wird auch bei dieser Gattung, ähnlich wie bei den kleineren Fliesen, die Verwendung des Türkistones neben Kobaltblau üblich, wie das u. a. durch einen 1885 von Mr. Higgins im Burlington Club ausgestellten Mihrab von 689 d. H. (1290 n. Chr.)[5] bezeugt ist, dem dann im Jahre 707 d. H. (1307 n. Chr.) ein bereits im typischen Spätstil gezeichnetes Stück der Sammlung Salting folgt[6]. Der Fliesenfries von einem Bauwerk im Britisch Museum, datiert 709 d. H., mit großen Inschriften in Blau über einem in Grün und Lüster gesprenkelten weißen Grund, muß hier ebenfalls herangezogen werden, obwohl er vermutlich nicht gerade von einer Qiblawand stammt[7]. Die nächsten in der Reihe sind wieder zwei charakteristische Gebetsnischen, die eine im Besitz von Mr. Read in London[8], die andere bei Mr. Arthur in Algier, beide vom Jahre 710 d. H. (1310 n. Chr.). Die letztere (Abb. 6) ist aus drei etwa gleich großen Platten zusammengesetzt, die das Muster horizontal teilen; der Schmuck wird fast ganz von der ausschließlich im runden Duktus gehaltenen Epigra-

---

[1] Rivière, La céramique dans l'art musulman. Paris 1913, pl. 77.

[2] Sarre, l. c. S. 67.

[3] Wallis, l. c. II. fig. 2.

[4] Im Katalog ist das Datum fälschlich „667“ gelesen. Undatierte Beispiele mit Ampeldarstellung sind nicht selten, u. a. in demselben Museum und in der Samml. Manzi (vgl. Expos. Arts musulmans 1903, pl. 33, 34).

[5] Burlington Fine Arts Club Exhib. 1885. No. 150.

[6] Sarre, l. c.

[7] Wallis, l. c. fig. 22. (Dort irrtümlich „704“ gelesen.)

[8] Chatfield Pier, l. c. und Burlington Fine Arts Club Exhib. 1907.

phik bestritten; der barock-arabeske Kleeblattbogen ruht auf überschlanken Säulen mit nicht gerade phantasievoll stilisierten Kapitellen[1].

Bemerkenswert wegen ihres neben dem geläufigen Blau aufgetragenen hellroten Metallglanzes, von einer Schattierung, wie sie sonst in Persien unbekannt und wohl nur in einer bestimmten Werkstatt eingeführt war, erscheint eine Mihrabkachel der Sammlung Sarre, deren Text auf eine Stiftung des Abû Saîd Behâdur Khân (1316 bis 1337) schließen läßt, und als letztes Dokument in unserer Aufzählung ein wiederum in größeren Dimensionen (1,95 × 0,80) gehaltenes Exemplar, das der armenische Antiquar Kevorkian aus verschiedenen Fragmenten nach und nach zusammenbrachte, auf deren einem das Datum 723 d. H. (1323 n. Chr.) zu lesen war.

Unter den nicht datierten, aber künstlerisch beachtenswerten und in die obige Gruppierung leicht einzureihenden Lüsternischen seien hier wenigstens zwei genannt: die eine, unvollständige, in der ehemaligen Sammlung Gans[2] (später Mavrogordalo, jetzt Bachstitz) und eine offenbar nicht als Mihrab, sondern als Epitaph gedachte der Godman Collection, die sich auf den Kâdhi Djelâl ed-dîn Abdelmalik, Sohn des Imâm Djelâl ed-dîn Alî bezieht, Persönlichkeiten, die sich vielleicht historisch werden festlegen lassen[3].

* * *

Bei den übrigen mittelalterlichen Fayencetechniken Vorderasiens sind Jahresangaben äußerst selten. In dem großen Tafelwerke von Pézard[4], das ein erstaunlich reiches Material an frühislamischer Keramik vereinigt, ist nicht ein einziges sicher datiertes Beispiel zu finden, und zumal die ganze sogenannte Gabri-Gattung (mit geritztem bzw. in Flachrelief isoliertem Dekor) bedarf noch genauerer zeitlicher Festlegung; sie erstreckt sich etwa vom 10. bis aufs 12. Jahrhundert. Ihr steht die frühe, etwas bäurische Ware nahe, die in der Gegend von Hamadan mehrfach gefunden wurde, mit kräftigen Farben (besonders grün und braun) auf schmutzigweißem Grund; eine unvollständige Schüssel der Berliner Sammlung, mit großem Blumenmuster in Schwarz und Tomatenrot und kleinen Schnörkeln, unter denen sich die Zahl 528 (1134 n. Chr.) entziffern läßt, ist in dieser Gruppe bemerkenswert.

Was die anderen Dekorationsarten betrifft, so läßt sich in Persien, und offenbar nicht nur — wie man bisher gern annahm — in Sultanabad, seit dem 12. Jahrhundert die einfarbige Bleiglasurware mit Reliefverzierung nachweisen, wofür uns eine Sternkachel der Sammlung Kelekian, türkisgrün mit erhabener Randumschrift und dem Zahlendatum 515 d. H. (1121 n. Chr.) als Beleg dienen kann[5]. Immerhin gehören die besten Stücke dieser Gattung einer späteren Periode an; eine Schale derselben Sammlung, von gleicher Tönung und mit einem plastischen Segenswunsch für den Besitzer rund um den Außenrand, nennt das Jahr 677 d. H. (1278 n. Chr.)[6] und berechtigt uns, ihr nahestehende, in erheblicher Menge erhaltene andere Beispiele ebenfalls dem Ende des 13. Jahrhunderts zuzuweisen. Viel reicher im Reliefdekor und schon deshalb noch etwas später anzusetzen ist dann eine Gruppe, die am hervorragendsten durch die Vase der Sammlung Havemeyer in New York vom Jahre 685 d. H. (1286 n. Chr.) vertreten wird (Abb. 7), ebenfalls einfarbig, und zwar in der beliebten Kobaltnuance glasiert. Der breite Fries zeigt in dichter, sehr bewegter und ungezwungener Zeichnung Blattstauden mit springenden Gazellen, Jagdhunden und fliegenden

[1] Die Vorlage für die Abbildung verdanke ich Herrn Prof. Sarre. Die auf die Errichtung bezüglichen Schriftzeilen unmittelbar neben den Säulen nennen außer dem Datum als Stifter den Nadjîb Schems ed-dîn Husein.

[2] Meisterwerke mohammed. Kunst (Ausstellung 1910). München 1912, Taf. 109.

[3] Wallis, l. c. II. pl. 10.

[4] Pézard, La céramique archaïque de l'Islam. Paris 1921.

[5] The Kelekian Collection (s. o.), pl. 19. Das Stück soll in den Ruinen einer Moschee in Mittelpersien gefunden sein.

[6] l. c. pl. 72, und Kelekian, The potteries of Persia (s. o.) p. 20, fig. 4.

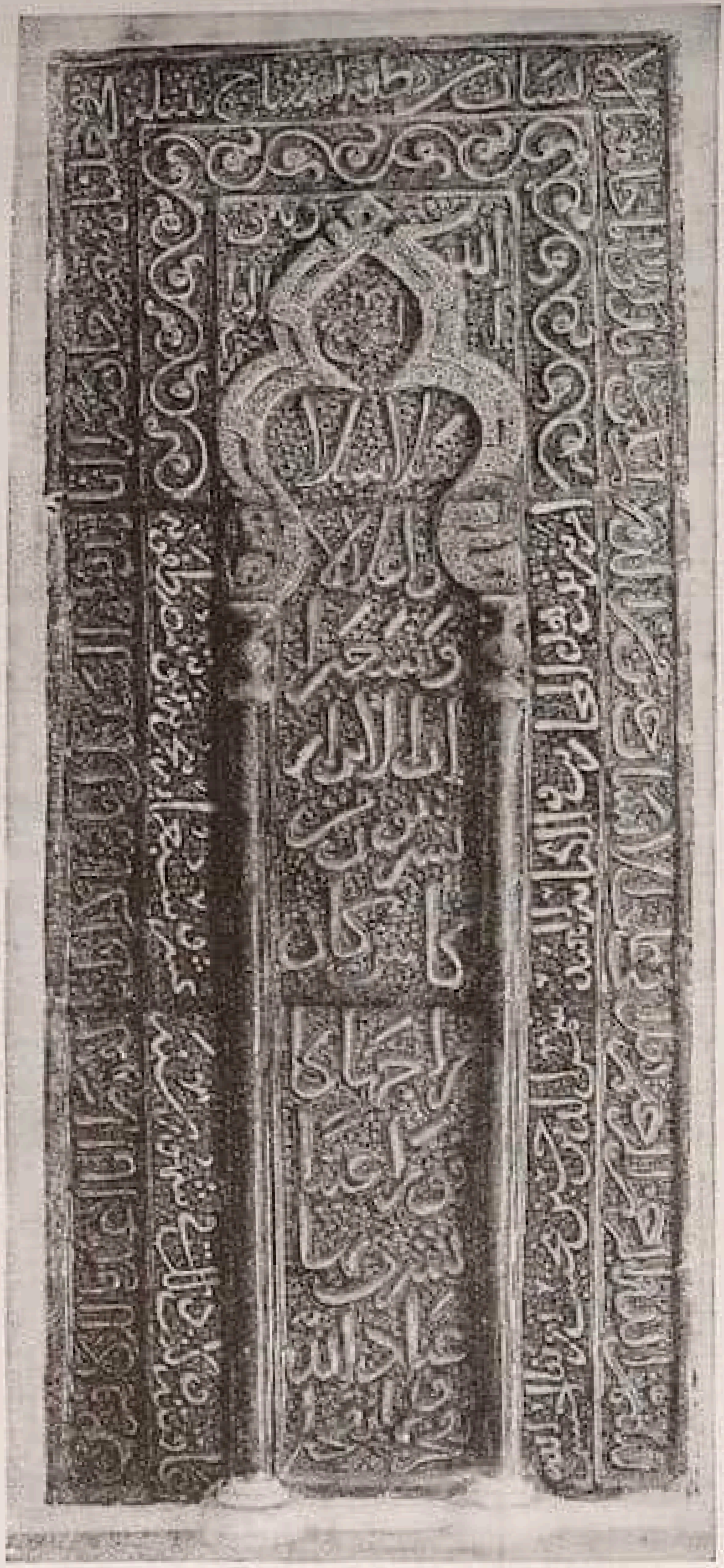


Abb. 6. Lüstermihrab, dat. 710 H. (1310).
Sammlung Arthur, Algier.

Abb. 7.
Blauglasierte Vase, dat. 685 H. (1286).
Sammlung Havemeyer, New York.

Abb. 2. Lüsterschüssel, dat. 615 H. (1218).
Kaiser-Friedrich-Museum. Berlin.

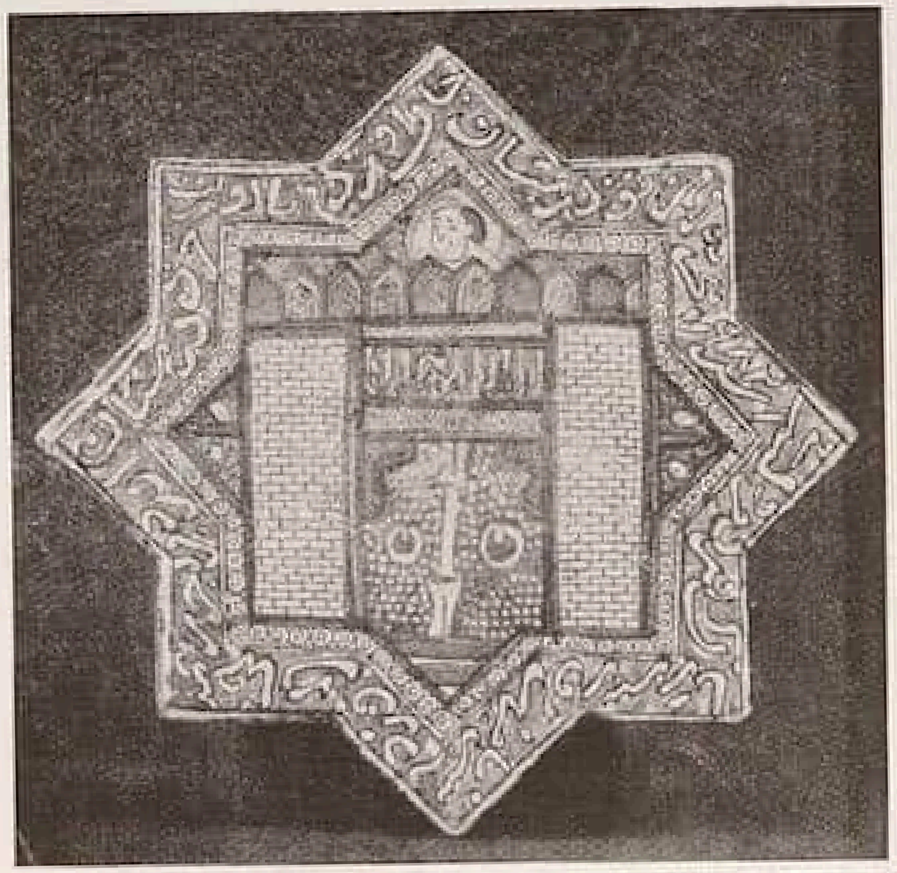


Abb. 5. Lüsterfliese, dat. 682 H. (1283).
Sammlung O. Skaller, Berlin.

Abb. 8.
Blauweiße Mihrabfliese, dat. 722 H. (1322).
Kunsthandel.

Abb. 9.
Farbige Schale, dat. 607 H. (1211).
Sammlung O. Skaller, Berlin.

Vögeln. Ein Gegenſtück zu dieſem angeblich in Kaſchan ausgegrabenen Gefäß, aber undatiert und aus Sultanabad, beſitzt wiederum Herr Dikran Kelekian[1]. In derſelben Technik wurden auch große Mihrabflieſen verfertigt, bei denen man dann im 14. Jahrhundert allerdings zur Zweifarbigkeit überging; ſo in einem 722 d. H. (1322 n. Chr.) gearbeiteten blau-weißen Niſchengiebel, den Herr Kevorkian 1910 zur Münchener Ausſtellung ſandte, mit ſymmetriſch gezeichneter Füllung von Rankenwerk, Arabesken und Palmettblüten und einem Koranzitat ringsum[2] (Abb. 8).

Unter der koſtbaren und glücklicherweiſe zahlreich, wenn auch ſelten intakt auf uns gekommenen ſogenannten Minaiware von Raghes mit bunter Bemalung und Vergoldung über elfenbeinweißer, ſeltener blauer Glaſur begegnet uns leider kein einziges Beiſpiel, das zeitlich genauer zu beſtimmen wäre, und einzig der Vergleich mit zeichneriſch und koloriſtiſch eng verwandten Miniaturen der ſogenannten Bagdadſchule aus dem erſten Drittel des 13. Jahrhunderts geſtattet uns eine einigermaßen zuverläſſige chronologiſche Einordnung. Auch die meiſt rein dekorative Epigraphik dieſer Prunkſtücke bietet keinerlei brauchbare Hilfsmittel; auf einer Schale der Sammlung Freer in Detroit bezieht ſich die arabiſche Eulogie allerdings ganz offenkundig auf den regierenden Fürſten in Perſon, aber ohne ſeinen Namen zu nennen[3]. Eine andere, ebenfalls in Raghes gefundene, aus techniſchen Analogien gewöhnlich auf Sultanabad zurückgeführte und vermutlich einem dritten Kunſtzentrum entſtammende Fayence, mit flüchtigem Dekor von Blattwerk, Streublumen und perſiſchen Verſen in blau oder olivſchwarz auf weißem Grund, wird in ein ganz neues Licht gerückt durch die in Abb. 9 wiedergegebene Schale der Sammlung Draeger. Sie zeigt in der — im übrigen durch Ergänzungen entſtellten — Inſchrift am Außenrande die Zeitangabe „. . . dhu'l hidja 607" (Mai 1211 n. Chr.), die inſofern überraſchen muß, als wir bisher geneigt waren, dieſe Gattung weſentlich ſpäter anzuſetzen; ſie geht alſo der mehrfarbigen, typiſcheren Sultanabadware um ein volles Jahrhundert voraus[4]. Ein datiertes, ausgeſprochen polychromes Stück kennen wir ſogar erſt vom Jahre 732 H. (1331 n. Chr.) in einem Napf mit Inſchriften, den Herr Kelekian 1911 bei Bruno Caſſirer in Berlin ausſtellte (Nr. 135).

Die ſchwarz-grüne Ware, der wir zuerſt unter den Erzeugniſſen von Rakka am Euphrat begegnen[5], mit durchſichtiger Bleiglaſur, iſt zumal im 14. Jahrhundert, wie

---

[1] l. c. pl. 111. — Kelekian, l. c. p. 25. — Eine ähnlich große Vaſe, mit ſonderbar primitiv gezeichneten Tieren und Reliefinſchrift in Naskhi, von dünner Kobaltglaſur überzogen, ſah ich vor zehn Jahren mit der Sammlung Marling im South Kenſington Muſeum. Sie trug an auffallender Stelle die Signatur „Werk des Hārūn vom Jahre 662" (1264 n. Chr.; bei der Bezettelung hatte man irrtümlich „622" geleſen) und kam mir damals aus mehreren Gründen verdächtig vor; ich möchte ſie heute ohne nochmalige Prüfung nicht ſchlechtweg als Fälſchung bezeichnen, andererſeits aber auch nicht ohne weiteres in die obige Aufſtellung aufnehmen.

[2] Meiſterwerke mohammedaniſcher Kunſt. Ausſtellung München 1910. Kat. Nr. 1292. (Phot. Bruckmann A.-G.)

[3] Kelekian, l. c. p. 23, fig. 8, 9. — In dem auch bei der Gefäßkeramik zeitweilig beliebten ſogen. „Raghes-Email" (mit Vergoldung und roter und weißer Bemalung über der kobaltblauen Glaſur) ſind u. a. zwei ſchöne Flieſenepitaphien ausgeführt, von denen das eine für die zeitliche Fixierung dieſer Gruppe wichtig werden könnte, wenn es gelingen ſollte, über die darin verewigte Perſönlichkeit, nämlich den Vezier Djelāl ed-dīn Ismail, Sohn des Veziers Scherf ed-dīn Alī, in der Literatur Näheres zu ermitteln (Wallis, The Godman Collection II. pl. XI). Das andere nennt einen Djemāl ed-dīn Alī (Sammlung Sarre; vgl. Meiſterwerke mohammed. Kunſt. München 1912. Taf. 111.)

[4] Das Datum (vgl. auf der Abb. links über dem Ringfuß) war von dem Beſitzer und ſeinem Gewährsmann „707" geleſen worden, und in der Tat entſprach dieſe Zeitangabe beſſer unſerer bisherigen Einſtellung; nach genauer Unterſuchung des ziemlich flüchtigen, aber an dieſer Stelle von der Reſtaurierung nicht berührten Gekritzels, bin ich jedoch zu dem Ergebnis gekommen, daß nur „607" gemeint ſein kann. — Eine 1911 bei Paul Caſſirer ausgeſtellte weiße Vaſe mit ſchwarz konturierter Inſchrift ſoll ſogar 557 d. H. datiert geweſen ſein (Samml. D. Kelekian, Nr. 121); die Angabe iſt nicht mehr nachzuprüfen und jedenfalls ſehr zweifelhaft.

[5] Eine Schale, ſchwarz und türkisgrün dekoriert und typiſch als Rakkagattung des 11.—12. Jahrh., ſoll nach Chatfield Pier (l. c. p. 19) angeblich das Jahr 211 d. H. (826 n. Chr.) nennen; aus ſtiliſtiſchen und techniſchen Gründen iſt die Zuverläſſigkeit der Leſung unbedingt zu beſtreiten.

wir aus dem vorhandenen Material schließen dürfen, auch in Persien äußerst beliebt gewesen; wir sind aber betreffs der Herstellungsorte lediglich auf Vermutungen angewiesen, und es liegt keine Veranlassung vor, diese etwa in der Daghestan-Landschaft an der Westseite des Kaspischen Meeres zu suchen, wo anscheinend im 15. Jahrhundert eine ähnlich abgetönte, aber künstlerisch wesentlich anders empfundene Keramik beheimatet war. Von dieser späteren Gattung kennen wir einige datierte Schüsseln in der Sammlung Kelekian, von 873, 878 und 885 d. H. (1468, 1473, 1480, 1495 n. Chr.), sämtlich mit zierlichem, ornamentalem Rankenwerk[1], und eine beträchtliche Menge weniger sorgfältig dekorierter Stücke in privatem Besitz wie im Kunsthandel, wo sie vielfach der „Kubatscha"-Ware zugerechnet werden, deren Zusammenhänge mit den türkischen sogenannten Rhodosfayencen noch nicht genügend geklärt sind.

Die eigentliche Architektur-Keramik, die das ganze Mittelalter hindurch in Persien und Westturkestan nicht nur bei der Innenausstattung, sondern auch im Dekor von Minaren und Fassaden eine hervorragende Rolle spielte, haben wir hier ganz außer Betracht gelassen, weil sie stets ihre eigenen Wege gegangen ist und mit der Kleinkunst auch technisch keine engeren Beziehungen aufweist, während diese bei den Lüsterfliesen unverkennbar zutage treten; andererseits sind gerade im 15. Jahrhundert die mit Fayencemosaik reich bekleideten Bauten von Samarkand, Tebriz, Ardebil u. a. O. die einzigen Zeugen des Fortlebens einer großen keramischen Tätigkeit.

* * *

Einen neuen Stil für das Luxusgeschirr bringt erst die Epoche Schah Abbas d. Gr. herauf, die auf allen Gebieten zu großer Prunkentfaltung führt. Sie steht wesentlich im Zeichen der Beeinflussung durch das chinesische Porzellan, mit dem man, z. T. mit Erfolg, auch auf den europäischen Märkten in Wettbewerb tritt[2]. Wir gedachten schon eingangs der häufigen Verwendung von mehr oder weniger täuschenden Marken auf diesen persischen Halbfayencen; Jahresangaben sind dafür desto seltener, und mit der Errichtung des berühmten Porzellanhauses in Ardebil um 1600 wurde für die nationale Produktion nicht etwa erst ein terminus post quem gegeben: in Wirklichkeit soll schon Sultân Mohammed, der Galeriedirektor Schah Tahmâsp I., im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts eine Porzellanmanufaktur ins Leben gerufen haben. Als eines der ersten Beispiele der neuen Richtung dürfte eine interessante Platte in der Islamischen Abteilung zu Berlin gelten, die innen und außen als Werk des Abdelwâhid bezeichnet und 971 d. H. (1563 n. Chr.) datiert ist (Abb. 10)[3]. Sie zeigt in einem inneren Kreise Arabeskenranken in gliedernder Führung und ringsum die zwölf Tierkreisbilder, mit einem Schuppenmuster als Zwischenfüllung. Das Zeichen des Löwen ist wiederum zur Veranlassung genommen, das Wappen Irans darzustellen, und für die Jungfrau ist als Sinnbild der Schnitter gewählt, entsprechend der auch uns geläufigen Nebenbedeutung dieses Signums (als „Spica"). Die Masse ist frittenartig, die Konturzeichnung schwarz, die Bemalung in hellerem und dunklerem Blau über weißem Grund, d. h. technisch verrät sich bereits der Einfluß der Blauporzellane, zeichnerisch ist das Stück aber von diesen noch kaum berührt. Es ist wahrscheinlich, daß das chinesische Element in anderen Fällen damals schon vorherrschend war, wenn wir es auch erst 1025 d. H. (1616 n. Chr.) dokumentarisch belegen können auf einer Teekanne des British Museum, die sich selbst als „Werk des Mahmûd Mi'mâr von Yezd, dekoriert von Zarî", ausweist. Wenig später entstand ein wiederum in der Islamischen Abteilung zu Berlin (früher im Kunstgewerbemuseum) ausgestelltes kleines Epitaph auf den Hafenkapitän Kuli ben Scheikh Ahmed, mit dem Datum 1028 d. H. (1619 n. Chr.). Über der fünfzeiligen, kalligraphisch nicht

[1] Kelekian, l. c. p. 26ff., fig. 25, 26. — Ausstellung mohammed. Kunst. München 1910. Kat. Nr. 1385. Ausst. Cassirer 1911, Nr. 152.
[2] Vgl. Sarre, Wechselbeziehungen zwischen ostasiat. und vorderasiat. Keramik (Hirth, Festschr.)
[3] Vgl. Amtl. Ber. aus den preuß. Kunstsammlungen. XXI, S. 137.

hervorragenden olivschwarzen Inschrift ist in einem dreieckigen Feld in Blau auf Weiß das Motiv eines schreitenden Hirschen zwischen Felsen und Gesträuch mit stark ostasiatischem Einschlag behandelt, und ringsum läuft ein Saum von Palmettblumen zwischen Lanzettblättern, wie er uns von den Borten der sogen. Heratteppiche aus derselben Epoche vertraut ist.

Auf der Höhe ihrer Anpassungsfähigkeit lernen wir diese Gatttung kennen in einer Schüssel der Sammlung Sarre, bei der außen in sechs Feldern immer eine Pflanzenszenerie mit fliegenden Wildenten und ein Felsbild mit Staudenwerk abwechselt, während innen eine größere chinesische Felslandschaft mit Baum und Vogel den Grund füllt (Abb. 11). Am Rande sind persische Verse in länglichen Kartuschen zwischen Gitterwerk im Talik-Duktus flott hingeschrieben, und hier findet sich auch das Datum 1037 d. H. (1627/1628 n. Chr.). Anschließend sei noch ein weiteres Epitaph in der Sammlung Jonides vom Jahre 1053 d. H. (1645 n. Chr.) erwähnt. Später treten Datierungen häufiger auf (vgl. u. a. eine blauweiße Schale von 1134 d. H., 1722 n. Chr., im Hamburgischen Museum[1]), aber die Erzeugnisse ermangeln dann schon der künstlerischen Qualität und nähern sich mehr und mehr der Bazarware, die seit der Mitte des 18. Jahrhunderts die Märkte füllt und in Europa solange überschätzt wurde, bis man sie als schwachen Abglanz einer größeren Vergangenheit erkannte.

Die Abarten ostasiatisch beeinflußter Halbfayencen, die wir (bei durchstochener Wandung mit durchsichtig füllender Glasur und grau-blauer Bemalung) als „Gomrun"- und (bei der Verwendung von Tomatenrot neben Blau und Oliv) als „Kirman"-Ware bezeichnen, werden bei gründlicher Durchforschung des zahlreich erhaltenen Materials sicherlich ebenfalls zuverlässige chronologische Anhaltspunkte ergeben[2]. Für die als „Schah-Abbâs-Keramik" des 16. und 17. Jahrhunderts bekannte, stark leuchtende Lüstergattung, die letzte bemerkenswerte Äußerung dieser damals in anderen islamischen Ländern schon abgestorbenen Technik, können wir vorerst nur ein verhältnismäßig spätes Datum beibringen auf einer Flasche der Sammlung Wallis: 1084 d. H. (1673 n. Chr.)[3].

* * *

Die folgende chronologische Liste will lediglich ein erster Versuch sein, dokumentierte Belege für die Geschichte der persischen Gefäß- und Fliesen-Keramik zusammenzustellen; sie bedarf, wie gesagt, noch sehr der Ergänzung, zumal hinsichtlich der späteren Erzeugnisse, und der Verfasser hofft, daß andere, die sich mit diesem Thema befaßt haben, Gelegenheit nehmen werden, auf Lücken und Fehler seiner Aufstellung aufmerksam zu machen.

Chronologische Übersicht datierter persischer Fayencen

1121: Grün glasierte Fliese	Sammlung Kelekian, New York.
1134: Schüssel aus Hamadan	Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.
1210: Lüsterteller, Abb. 1	Kunsthandel, London.
1211: Farbige Schale, Abb. 9	Sammlung O. Skaller, Berlin.
1212: Lüsterkrug mit Versen	Sammlung Godman, Horsham (England).
1213: Lüsterfliese, ornamental	Kunstgewerbe-Museum, Leipzig.
1217: Lüsterfliesen mit Hasen	Sammlung Godman, Horsham.
1218: Lüsterschüssel, Abb. 2	Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.
1226: Lüstermihrab aus Kaschan . . .	Sammlung Preece, London.
1227: Lüsterschale mit Thronszene . . .	Sammlung Kelekian, New York.
1240: Lüsterfliese, Abb. 3	Kunstgewerbe-Museum, Breslau.

[1] Ausstellung mohammed. Kunst. München 1910, Kat. Nr. 1367.

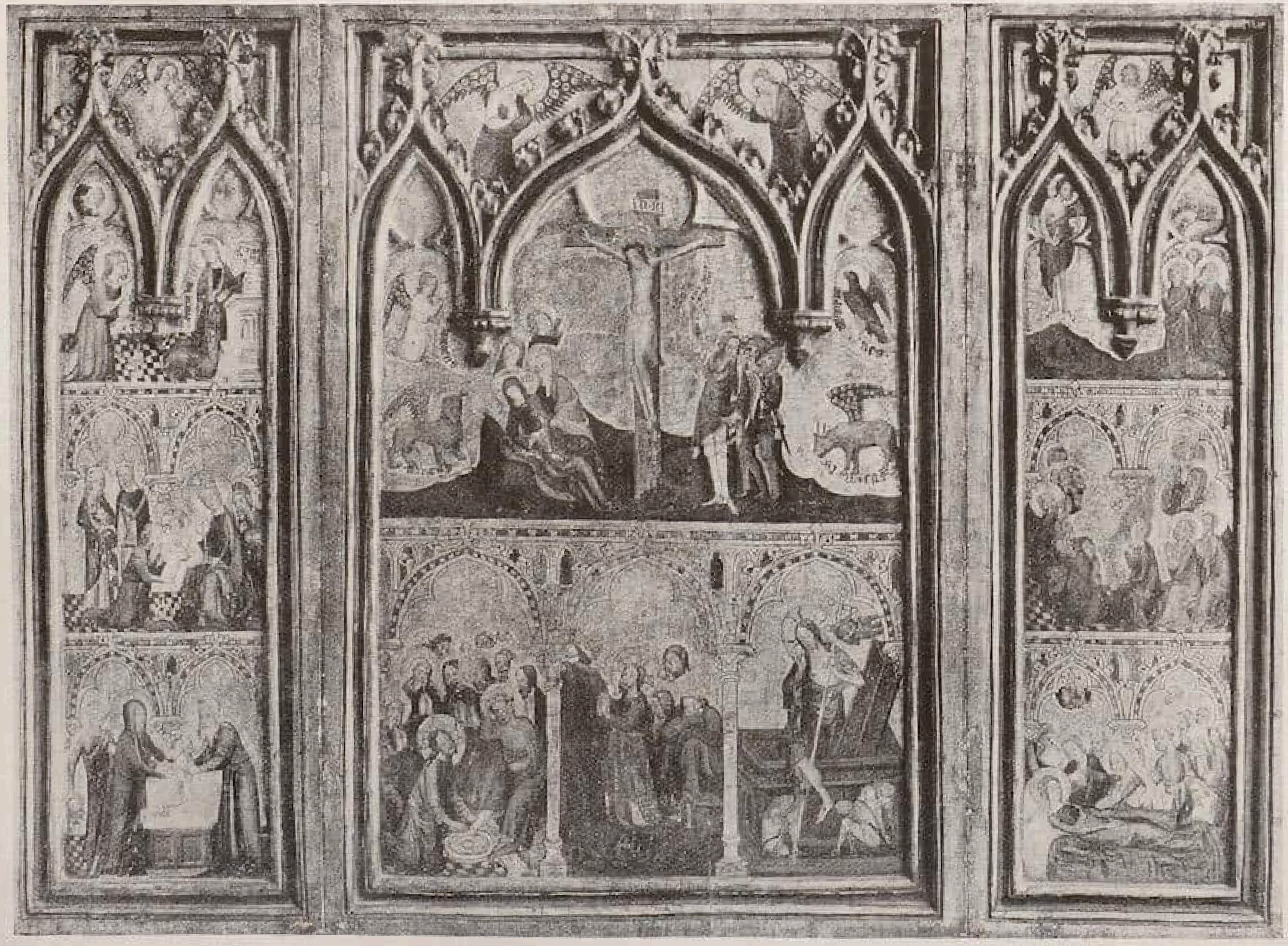
[2] Eine typische Gomrunschale der Sammlung Kelekian (Ausst. Cassirer 1911, Nr. 160) soll das Datum 882 d. H. gezeigt haben. Die Lesung bedarf sehr der Nachprüfung: 1082 wäre wahrscheinlicher.

[3] Wallis, Typical examples of pers. ceramic art, pl. II. fig. 1.

1259:	Lüsterfliese mit Figuren	Fine Arts Museum, Boston.
	Lüsterfliese, Fragment	Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.
1262:	Lüsterfliesen und Lüstermihrab aus Veramin	Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin. Kunstgewerbe-Museen in Dresden, Hamburg, Nürnberg. Victoria and Albert Museum, London. Sammlung Godman, Horsham. Schloßmuseum, Berlin. Metropolitan Museum, New York. Sammlung Koechlin, Paris. Ehemalige Sammlung Antic, Paris.
1265:	Kleiner Lüstermihrab	Sammlung Preece, London.
1267:	Lüsterfliesen aus Damgan, Abb. 4	Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin. Louvre, Paris. Sammlung Godman, Horsham. Sammlung Manzi, Paris.
1270:	Lüstermihrab mit Ampel	Victoria and Albert Museum, London.
	Lüsterschale mit Wildesel	Sammlung Kelekian, New York.
1271:	Lüsterfliese mit Figuren	Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.
1275:	Lüsterkanne	Sammlung Taylor, London.
1278:	Grün glasierte Schale	Sammlung Kelekian, New York.
1279:	Lüsterfliese mit Löwe	Sammlung Kelekian, New York.
1283:	Lüsterfliese, Abb. 5	Sammlung O. Skaller, Berlin.
	Lüsterfliese mit Hasen	Sammlung Kelekian, New York.
1284:	Lüsterteller mit Vögeln	Sammlung Patterson, New York.
1286:	Blau glasierte Vase, Abb. 7	Sammlung Havemeyer, New York.
1287:	Lüsterfliese mit Figuren	Fine Arts Museum, Boston.
1289:	Lüsterfliesen, ornamental	Sammlung Godman, Horsham.
1290:	Lüstermihrab	Sammlung Higgins, London.
	Lüsterfliese, Fragment	Sammlung Hormoz Mirza, Berlin.
1298:	Lüsterfliese, ornamental	Sammlung O. Skaller, Berlin.
1307:	Lüstermihrab Salting	Victoria and Albert Museum, London.
	Lüsterfliese mit Blumen	Sammlung Harding Smith, London.
1309:	Lüsterfliesenfries	British Museum, London.
1310:	Lüstermihrab	Sammlung H. Read, London.
	Lüstermihrab, Abb. 6	Sammlung Arthur, Algier.
1316:	Lüsterfliesen des Khodabende	Sammlung Wallis, London. Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.
1322:	Blauweißer Mihrab, Abb. 8	Kunsthandel (H. Kevorkian, New York).
1323:	Großer Lüstermihrab	Kunsthandel (H. Kevorkian, New York).
1331:	Mehrfarbiger Napf	Sammlung Kelekian, New York.
1337:	Lüsterfliese aus Kirman	Sammlung Sir H. B. Bacon, London.
	Kleiner roter Lüstermihrab	Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.
1339:	Lüsterfliese mit Zypresse	Sammlung Wallis, London.
1468: 1473: 1480: 1495:	Schwarzgrüne Daghestanschüsseln	Sammlung Kelekian, New York.
1563:	Tierkreisplatte, Abb. 10	Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.
1616:	Teekanne, blauweiß	British Museum, London.
1619:	Epitaph mit chinesischem Motiv	Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.
1627:	Blauweiße Schale, Abb. 11	Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.
1645:	Epitaph	Sammlung Jonides, London.
1673:	Lüsterflasche	Sammlung Wallis, London.
1722:	Blauweiße Schale	Kunstgewerbe-Museum, Hamburg.

Abb. 10. Blauweiße Platte, dat. 971 H. (1563).
Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.

Abb. 11. Blauweiße Schale, dat. 1037 H. (1627).
Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.



Triptychon mit Szenen aus dem Leben Christi und Mariä.
Größe ca. 0,79×1,12 m.

Ausstellung britischer Primitiver. London 1923. Nr. 29.
Bes.: Durlacher & Co., London. / Phot. W. E. Gray, London.

Frühe engliſche Kunſt

Von KINETON PARKES
Mit drei Tafeln

Vor einiger Zeit bahnte ſich in England eine allgemeine Wertſchätzung primitiver Malerei, Plaſtik und Dekoration an. Spezialiſten, wie Prof. Lethaby und E. W. Triſtram, gaben von Zeit zu Zeit ihre Funde bekannt und regten zu weiteren Nachforſchungen an. Nun hat Viscount Lee of Fareham, ein Kunſtliebhaber, die Sache in die Hand genommen. Andere, wie der Rektor von Eton, bemühen ſich um ſolche Werke, deren Vorhandenſein bekannt iſt, und wieder andere ſtellen ernſte Nachforſchungen an, in der Hoffnung, neue Werke zu finden. Die Kathedralen, Kirchen und Schlöſſer Englands und Schottlands werden nach neuem Material durchſucht, und die Archive werden erneut auf Nachrichten über Standorte bisher unbekannter Werke durchgeſehen. Die Wände alter Gebäude werden von Tapeten, Täfelungen, Tünche und Mörtel befreit, und die Ergebniſſe all dieſer Tätigkeit kommen nun in der Royal Academy in London zum Vorſchein, wo jetzt die Ausſtellung Britiſcher Primitiver ſtattfindet. Es ſind 137 von ihnen da; der größte Teil davon ſind Originale, der Reſt Kopien; auch einige Photographien ſieht man. Die Werke ſind von etwa fünfzig Standorten hierher verbracht worden, unter anderem aus der Kgl. Sammlung, der Geſellſchaft der Altertumsforſcher, dem Viktoria und Albert-Muſeum, der Weſtminſter Abtei, den Kathedralen und Kirchen der Hochſchulen von Norwich, Canterbury, Cambridge, Eton uſw.

Die Ausſtellung umfaßt Werke vom 10.—16. Jahrhundert, denn die Buchminiatur iſt als Vorläufer der Wandmalerei eingeſchloſſen. Zudem erreichte ſie in England eine Höhe, die das Feſtland nicht nur bewog, Proben davon zu erwerben, wo es nur konnte, ſondern ſie ſogar nachzuahmen. Die künftige Wandmalerei hatte alſo eine geſunde Grundlage. Indeſſen gab es noch andere Quellen: Gewebe und Stickereien. Erſtere waren britiſch, die letzteren können nicht den Anſpruch erheben, es ganz zu ſein. Die Stickarbeit war britiſch, aber ſie wurde auf Seiden und Satins italieniſchen oder anderen Urſprungs ausgeführt oder in anderer Verbindung mit ſolchen Brokaten und Damaſtſtoffen benutzt. Die feſtländiſchen Seidenſtoffe waren zuletzt herübergekommen, aber nicht zu ſpät, um die primitiven britiſchen Künſtler zu beeinfluſſen, die die ſo erworbenen Muſter in ihre Werke aufnahmen und zwar mit Geſchick. Darin waren ſie von den früheren Kunſthandwerkern und Malern Italiens und Frankreichs nicht verſchieden.

Es gab in dieſem Falle einen befruchtenden Austauſch wie mit den britiſchen Handſchriften, die nach Frankreich gingen, und es gibt weiter Beweiſe dafür, daß nicht nur die Handſchriften ihren Weg ins Ausland fanden, ſondern auch die Stickereien und Glasmalereien als Modelle von den Malern und Kunſthandwerkern der Schule um Bergen benutzt wurden, die zuſammen mit anderen Schulen ihre auf dem genannten Wege ſo ſtark von England beeinflußten Werke in die Kirchen der ſkandinaviſchen Völker verſtreute. Die britiſche Kultur war in dieſen Ländern auf einmal die angeſehenſte.

In dieſer Ausſtellung iſt kein tatſächliches Beiſpiel der Decken- oder Wandmalerei vor dem 12. Jahrhundert vorhanden. In Canterbury, Chicheſter, Weſtminſter ſind dieſe frühen Werke erhalten und zeigen den Einfluß der byzantiniſchen Kunſt, der auf den zwei bis drei Jahrhunderte vorher ſtattgehabten keltiſchen gefolgt war, der aber im frühen 14. Jahrhundert einem „Geiſt größerer Ruhe und Einfachheit" wich, wie W. G. Conſtable in ſeiner ausgezeichneten Einleitung zum Katalog der Ausſtellung nachweiſt.

Von St. Albans iſt der erſte engliſche Maler bekannt: Meiſter Walter von Colcheſter, der zu Beginn des 13. Jahrhunderts Mönch in St. Albans wurde. Er war Maler, Holz- und Steinbildhauer und arbeitete auch in Metall. Er hatte einen Bruder, Simon, und einen Neffen (Simons Sohn), beide vielſeitige Künſtler wie er ſelbſt, und dieſen dreien iſt das Wachstum des gotiſchen Dekorationsſtils zu verdanken. Ein aus St. Albans

besser bekannter Name ist jedoch der des Matthias Paris, der als Schreiber seine eigenen berühmten Handschriften illustrierte, von dessen Malereien und Bildwerken aber keinerlei Reste erhalten sind. Es unterliegt aber keinem Zweifel, daß er mit den anderen Meistern von St. Albans an der Übertragung der romanischen Überlieferung in die gotische beteiligt war sowie an der Begründung der neueren englischen Schule, und zwar durch ein hervorragendes Werk. Es ist dies das Rundbild von Cchichester und stellt die Madonna mit dem Kind dar. Vergleicht man es mit einer Zeichnung desselben Gegenstandes von Matthias Paris, so ist man geneigt, den großen Chronisten auch für den größten Künstler seiner Zeit anzusehen.

Die Schaffung dieses berühmten Werkes bezeichnet den Höhepunkt der Schulen von St. Albans und Winchester. Das beste Bild wurde damals in Westminster gemacht, auf Anregung Heinrichs III., der eine große Sammlung von Gemälden und andern Kunstwerken anlegte und große Werke für London, Windsor und andere Orte in Auftrag gab. Eine französische Mode war nun vorherrschend, oder vielmehr wirkte eine Mischung französischer und englischer Art für Engländer in Paris zusammen, und es gab zu dieser Zeit regen wechselseitigen Austausch über den Kanal. Auch Einflüsse vom Rheinland her waren vorhanden, wie die Rekonstruktion der Wandmalereien in der Stephanskapelle in Westminster von E. W. Tristram zeigt. Diese Malereien umfassen sechs Felder. Der Einfluß ist „sowohl in den Figuren wie in dem Einzelwerk der Architekturen zu erkennen".

Feuer und Pest zerstörten nicht nur viele frühere, sondern auch zahlreiche gleichzeitige Werke, und die Fähigkeit der großen Künstler ließ nach, möglicherweise infolge politischer Veränderungen. Eine Volkskunst erblühte, und während des 14. Jahrhunderts wurde nur etwas sehr derbe Malerei und Plastik für Dorfkirchen geschaffen. Aber der gotische Geist lebte weiter und wurde durch italienische Quellen erneuert, die durch Prag erschlossen wurden, denn Anna von Böhmen war die Gemahlin Richards II. geworden. Ein Porträt dieses Königs und eines der frühesten britischen Bildnisse überhaupt, zugleich das schönste und packendste Bild der Ausstellung, wurde vom Dekan und Kapitel von Westminster geliehen. Ein anderes prächtiges Stück jener Zeit ist das Retabulum aus der Kathedrale von Norwich, mit Szenen aus der Leidensgeschichte, voller Personen und in jeder Beziehung interessant. Gut vertreten sind in der Ausstellung bedeutende Werke vom Ende des 14. Jahrhunderts; eine Kreuzigung, die Lord Lee geliehen hat, verdient da besondere Aufmerksamkeit: die Farbe ist realistisch; naiv, fast grotesk ist der kummervolle Ausdruck der Gesichter, besonders der Frauen; alles verrät einen Künstler, der um jeden Preis wahrhaftig sein will.

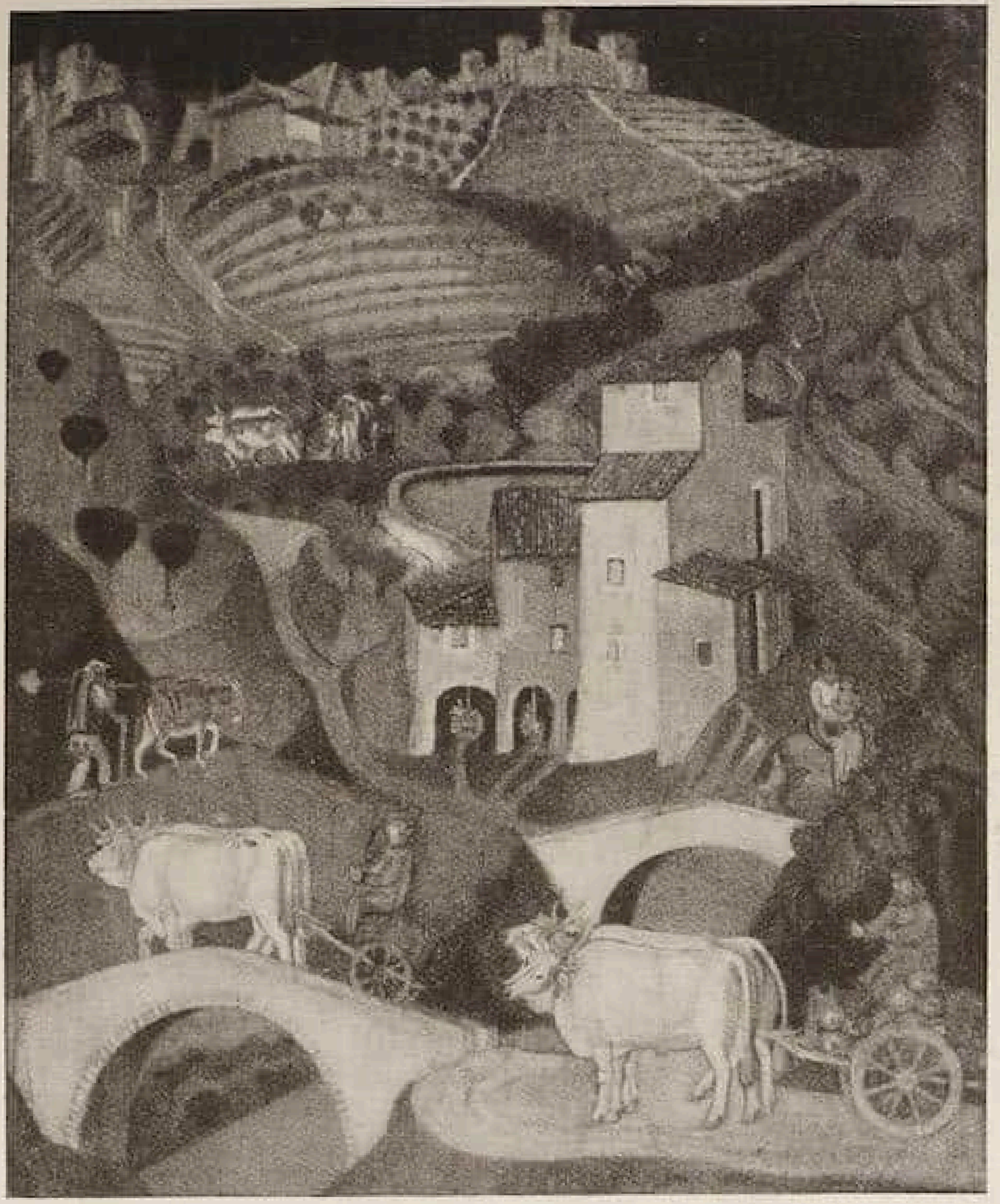
Das 15. Jahrhundert brachte einen guten Ertrag: frühe Werke sind ein fein und reich gemalter kreuztragender Christus, auf schwerem Goldgrund; Szenen aus dem Leben der hlg. Etheldreda, gleichfalls vergoldet und mit eigentümlich gemusterten Gewändern. Gegen Ende des Jahrhunderts entstand die Marter des hlg. Erasmus, eines der erstaunlichsten Bilder der Ausstellung, mit vielen Personen, die in rücksichtsloser Tätigkeit den Heiligen seiner Eingeweide berauben. Das Kolorit ist lebhaft, die Gewänder sind bestickt, den Hintergrund bildet eine glänzend gemalte Landschaft mit Wasser und prächtig gefärbten Häusern. Ein gewisser flämischer Einfluß wird bei einem guten Teil von Werken dieser Periode fühlbar, aber gegen ihr Ende finden die englischen Künstler wieder zu sich selbst in den feinen Wundern Christi, die in Gold und schweren Farben gemalt sind; die Figuren sind z. T. nackt, die Stoffe gemustert; ein neuer Realismus bedeutet ein mehr englisches Gefühl (s. Abb.). Dieses Werk erweist sich vielleicht als von William Baker, dem Urheber der Wandmalereien der Eton College Kapelle, die soeben untersucht werden. Ist dem so, wäre dies ein neuer Grund für die ständig Boden gewinnende Annahme, daß dieser Meister der große Vorläufer der britischen Malerschule war. Es ist auch möglich, daß sich mit der Zeit einige der in England befindlichen Arbeiten, die bisher als flämische angesehen wurden, als britische herausstellen und als Werke

Außenseiten der Flügel des Triptychons Nr. 29 (vgl. vorangehende Tafel).
Grund tiefblau, Sterne golden.
Phot. W. E. Gray, London.

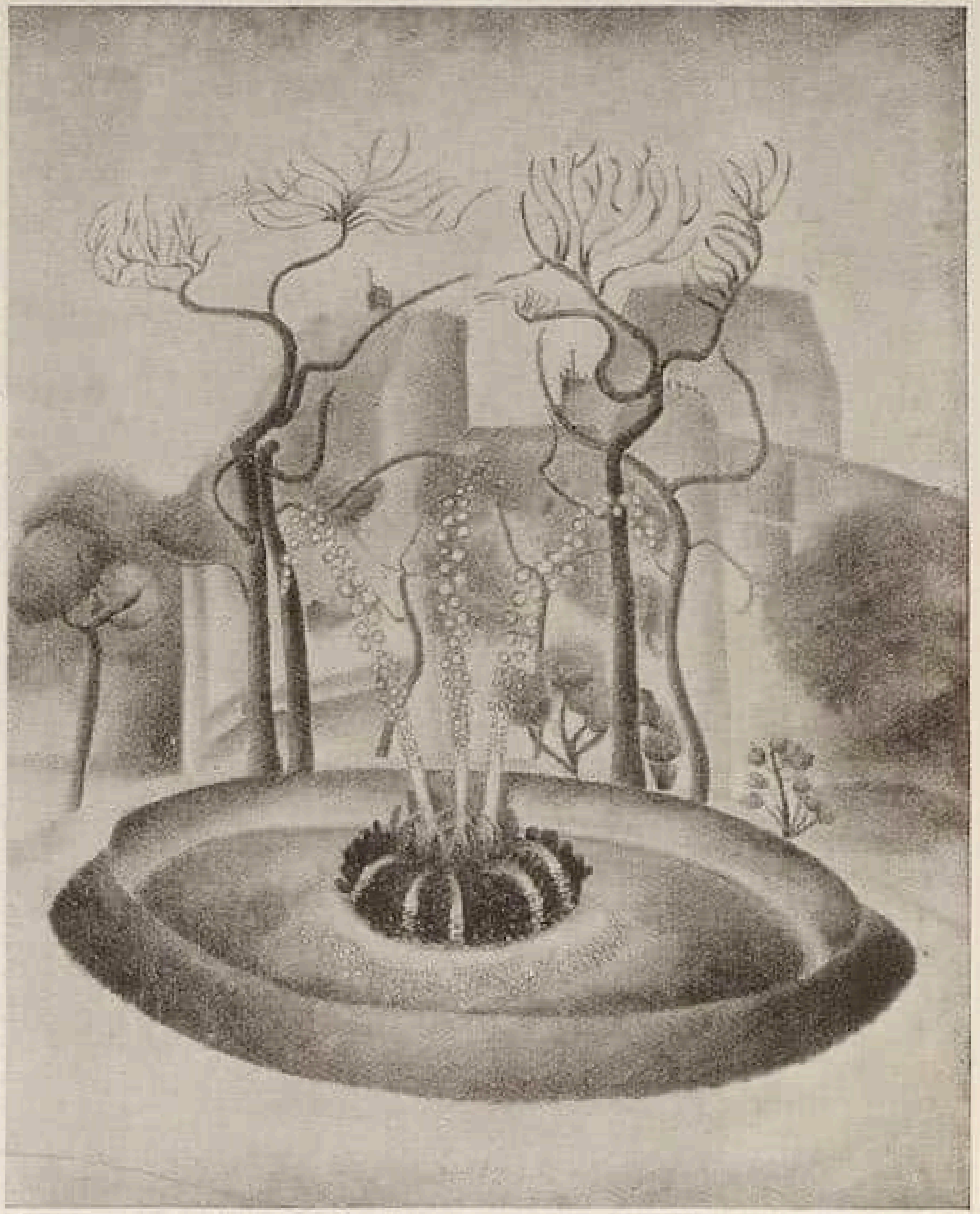
Triptychon mit fünf Wundern Christi. Ausstellung britischer Primitiver. London 1923. Nr. 47.

Eigentum von St. Johns Hospital, Sherborne.

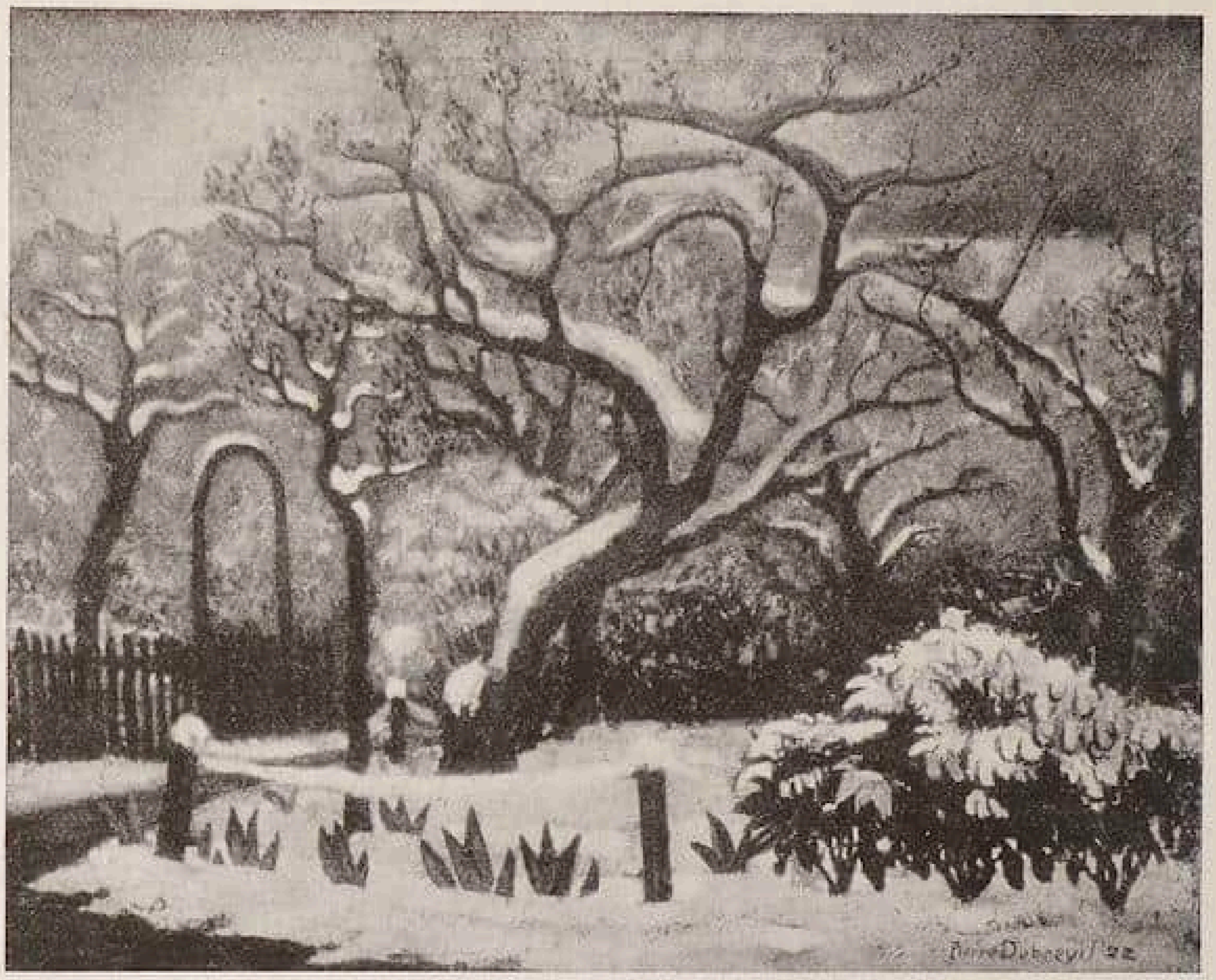
Phot. Sydney W. Newberry, London.



O. Ågren. Kompoſition. Haus Watteau.



Suzanne Roger. Der Springbrunnen. Galerie Simon.



P. Dubreuil. Winterlandschaft. Galerie Barbazanges.

Jacques Thevenet. Landschaft. Galerie Weill.

William Bakers. Außer diesem Meister von Eton gab es zwei, im wesentlichen englische, Thomas Chaundler und John Rons. Beispiele ihrer Miniaturkunst werden gezeigt, doch arbeiteten sie auch in größerem Format. Die sieben prachtvollen Tafeln aus St. Michael-at-Plea in Norwich sind Schatzfunde aus dieser Zeit.

Mit den genannten Künstlern und den Werken einiger Unbekannter geht diese Periode glanzvoll zu Ende. Mit der Ankunft der Tudors hört die primitive Malerei als solche von wesentlich englischem Charakter auf. Es sind eine ganze Anzahl Werke des frühen 16. Jahrhunderts ausgestellt, aber ihre künstlerische Herkunft ist ungeklärt. Das 16. Jahrhundert ist die Zeit des Porträts. Jean Perréal besuchte England, als Ludwig XII. die Prinzessin Mary Tudor heiratete, und zwar, um ihre Festkleider zu zeichnen; einige der königlichen Bildnisse werden ihm auch zugeschrieben, aber es gibt viele andere dieser Zeit von britischen Malern, die sich bestimmt von den vorangegangenen mittelalterlichen Werken unterscheiden. Die vier ausgezeichnet erhaltenen Porträts aus Windsor und die der Könige (die natürlich keine Bildnisse nach dem Leben sein konnten) weisen einen deutlichen Stilwandel auf und bereiten die Ankunft Holbeins vor. Sie wurden von der Society of Antiquaries geliehen.

Das frühe 16. Jahrhundert sieht daher endgültig das Ende der britischen Primitiven. Wirklich bedeutende Malerei beginnt erst wieder mit den großen Meistern des 18. Jahrhunderts.

Es ist nützlich, sich nach einem Überblick über die Ausstellung zu vergegenwärtigen, daß die englische Malerei ihren Ausgang von der Wandmalerei nahm.

Plastik ist nur ganz wenig ausgestellt. Die offenbare Schuld der gesamten Britischen Kunst gegen die Architektur als die Mutter aller Künste hätte durch sie vielleicht in größerem Umfange aufgewiesen werden können. Übersetzt von Erich Wiese.

Pariser Chronik

Von ADOLPHE BASLER / Mit acht Abbildungen auf vier Tafeln

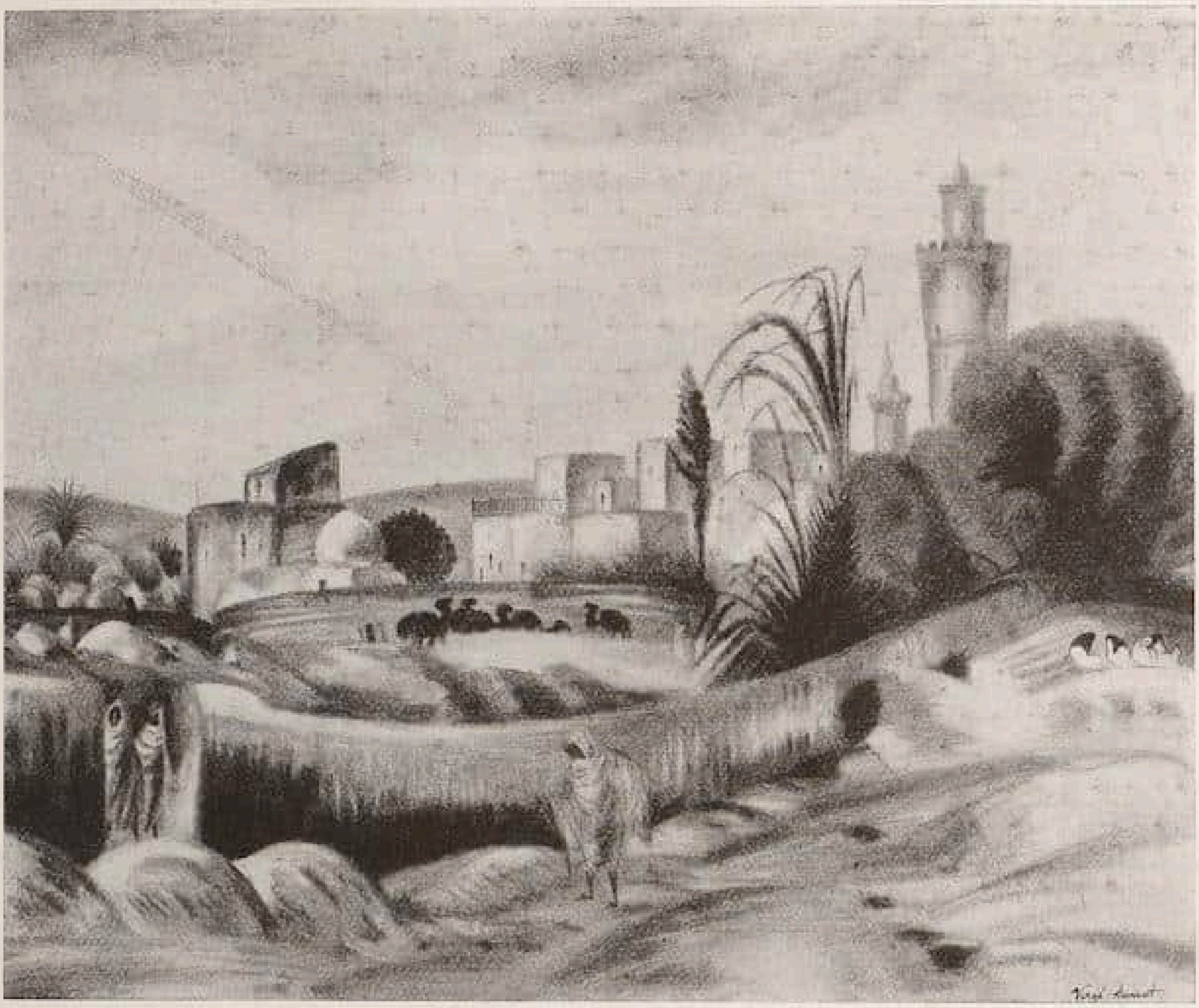
Herbstsalon / Derain / Galerie Jacques Rodrigue (Favory, Gimmi, Simon Lévy, Gernez usw.) / Die „Folle Enchère" / Ausstellung im Haus Watteau bei den Schweden / Das Problem der fremden Künstler in Paris / Das graphische Werk von Matisse (Bernheim jeune) / Ausstellung Marquet (Galerie Druet).

Der Herbstsalon, diese sympathische Einrichtung, bringt jedes Jahr irgendwie angenehme Überraschungen, sei es, daß er Überblicke über das Werk hervorragender verstorbener Meister zeigt oder nahezu allem Gastfreundschaft gewährt, was in der modernen Kunst Aufmerksamkeit beanspruchen darf. Dies Jahr ist im Herbstsalon je ein Hauptwerk der Meister ausgestellt worden, von denen bisher retrospektive Ausstellungen gemacht worden sind. Ingres neben Greco, Corot neben Renoir, Manet zusammen mit Cézanne, Daumier mit Monticelli, Bresdin (der Chien-Cailloux, dieser große Radierer, dessen Schicksal so überaus tragisch war) neben Pissarro. Alle diese von einer begeisterten Jugend verehrten Meister haben ihren Einfluß auf die Geschichte der modernen Malerei geübt. Greco, von den Kirchendienern, die die Besucher Toledos umherführten, als „demente" bezeichnet, findet am Ende des 19. Jahrhunderts ebenso viele würdige Ausleger wie Bewunderer für seine höchst vergeistigte Kunst, die ebenso vielen Venetianern wie byzantinischen Mosaikmeistern die Wage hält. Cézanne liebte Greco sehr. Er verdankt ihm im gleichen Maße wie Signorelli die Kunst, die Naturformen zu erweitern. Die junge Malergeneration scheint indessen weniger empfänglich für die gesteigerten Ausmaße in den Werken des Meisters von Aix und findet den ebenso großen Maßstab in Renoir, dessen „Frau

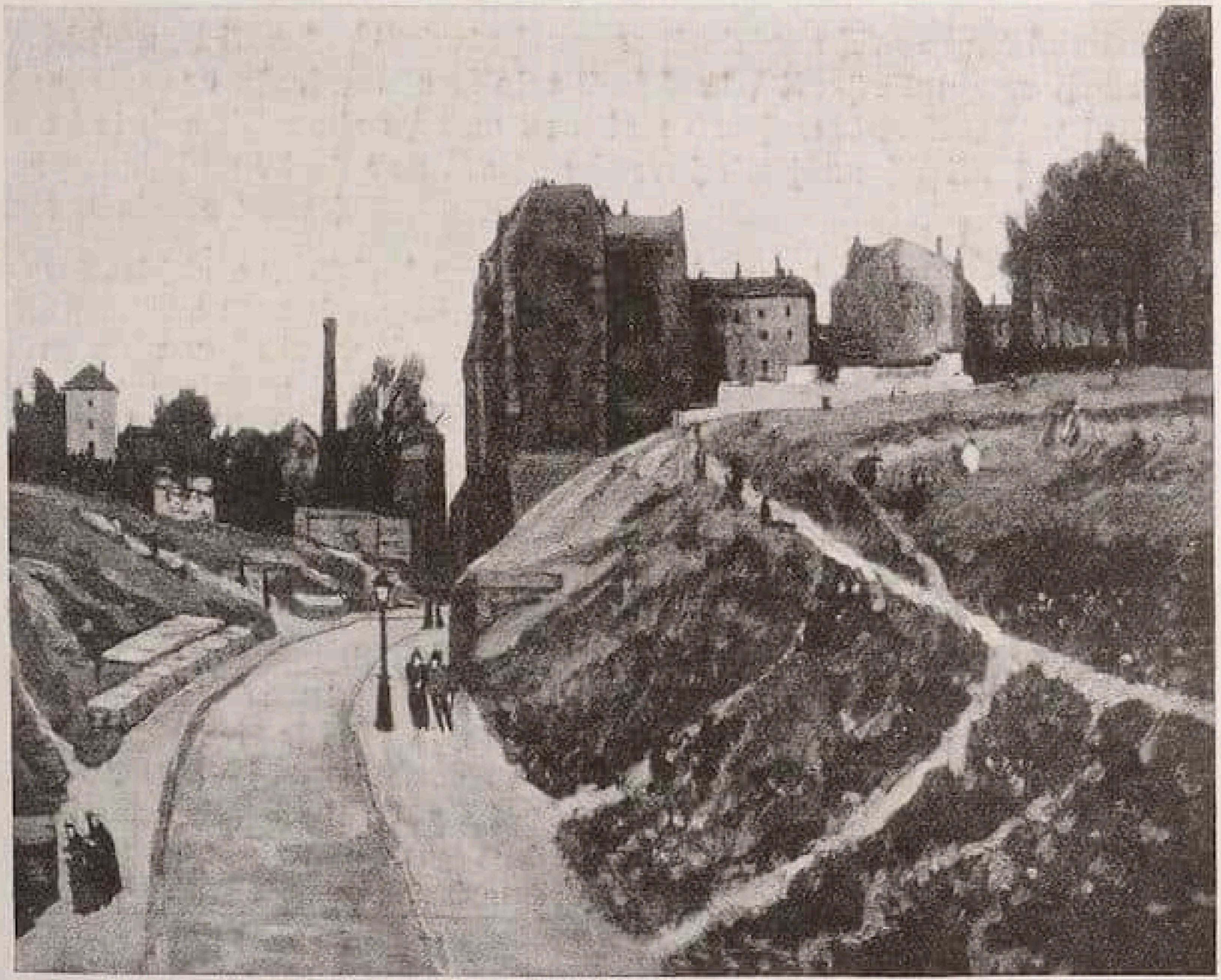
auf einem canapé Récamier“ ein wahres Zauberstück ist. Von durchaus bürgerlichem Ausdruck, ist diese Malerei in der Pracht ihrer Farbe geradezu ein Märchen. Die große Fähigkeit des Gestaltens, die wollüstige, poëtische Künstlerschaft entflammen bei Renoir die Jugend, für die Cézanne der schwierige Maler mit den großen Problemen bleibt. Darum auch erwuchs aus unseren Tagen der Kult für Corot. Der Dichter, der Geistige, das gerade, unschwierige Genie, das Tiefe in der Beschränkung seiner Mittel sucht, trägt heute den Sieg über alle anderen Götter davon. Denn man ist jeglichen Manierismus müde, auch aller Paletteneffekte, die oft genug bis an einen gemeinen, unerträglichen Jazz-band heranreichen, und man wünscht sich eine Kunst, die reiner Ausfluß unmittelbarer Berührung mit der Natur sei. Das ist keine Rückkehr mehr zum Naturalismus, sondern der Wille, klassisch zu sein. Der geborene Maler, der aristokratische Manet, der glanzliebende Monticelli, der für eine Zeit dreißig Jahre nach seinem Tode zu malen glaubte, Ingres, Daumier, Pissarro, waren sie nicht alle gleich Klassiker wie Naturalisten? Die Manier tut wenig — der Schaden ist der Manierismus. Und sieht man nicht im Herbstsalon zahlreiche Künstler seit vielen Jahren sich am gleichen Vorwurf bemühen? Wie es in den offiziellen Salons Virtuosen gibt, die stets die gleichen Töpfe malen, immer dieselben Musketiere, so gibt's auch im Herbstsalon die Spezialisten für Atelier-Interieurs, Akte à la Rubens, für das „jugement de Paris“, von einer Plattheit, die den Fabrikanten der offiziellen Malerei nichts nachgibt. Mag eine unverantwortliche Kritik diese Mittelmäßigkeiten in den Himmel heben; wir wollen bedauern, daß junge Menschen voll guten Willens, wie Clairin, nicht anders ermuntert werden, Besseres zu machen, als durch lächerliche Schmeicheleien, wie „Enkel von Camille Corot“, wenn sie Miniaturen zu sorgfältig ausgeführten Staffeleibildern vergrößern, ohne an die Gefahr zu denken, die ihnen aus dieser Verquickung verschiedener Arten erwächst. So müht sich ein Favory, anstatt sein Empfinden zu steigern, nur darum, den Flitter seines Könnens in Zusammenstellungen zu zeigen, die er mit der Kunst, ein Bild aufzubauen, verwechselt. Ich nenne einen Favory als Beispiel, weil er einer jener typischen Manieristen ist, die hartnäckig in moderner Malerei machen.

Glücklicherweise gibt es neben den Manieristen eine ganze Anzahl Maler, deren Werke einen frischen, von keiner Pose entstellten Geist atmen. Abgesehen von jenen drei meisterhaften Bildern von Bonnard gibt es im Salon noch andere Künstler, die ebenso gesunde Kunst schaffen. Bonnard ist ein Dichter, kein Schönredner, und die anderen, denen die Malerei eine Sprache bedeutet, durch die sie ihr Naturgefühl mit ebensoviel Wissen als Anstand ausdrücken können, haben ähnliche Aussichten, als wahr zu gelten. Mit der Wahrheit täuscht man niemand und bringt schließlich sein Talent mit all seinen Vorzügen und Schwächen zur Geltung. Darum erzwingt ein Despiau Bewunderung für seine einfachen, eindrucksvollen und gleichzeitig geschickten Büsten. Ein Despiau ist sicher geschickter als ein Jacques Liepschitz, der handfertig, aber ohne viel Talent, die kubistischen Erfindungen Picassos ausbeutet; ist geschickter als ein Zadkine, der uns durch seine Blöcke ohne Maß verblüffen will. Obgleich von gespreizter Großmannssucht, hat Zadkine doch eine ausgesprochenere Bildhauerbegabung als Liepschitz. Wie sehr aber ziehe ich ihm einen Moissi Kogan vor, der in ganz kleinen Figürchen zu zeigen versteht, daß eine Begabung auch auf diese Weise taktvoll den Sinn von etwas wahrhaft Großen vermitteln kann. Darum neigen die Sympathien eines Maillol oder Despiau auch zu Kogan, einem rechtschaffenen und hochkultivierten Künstler.

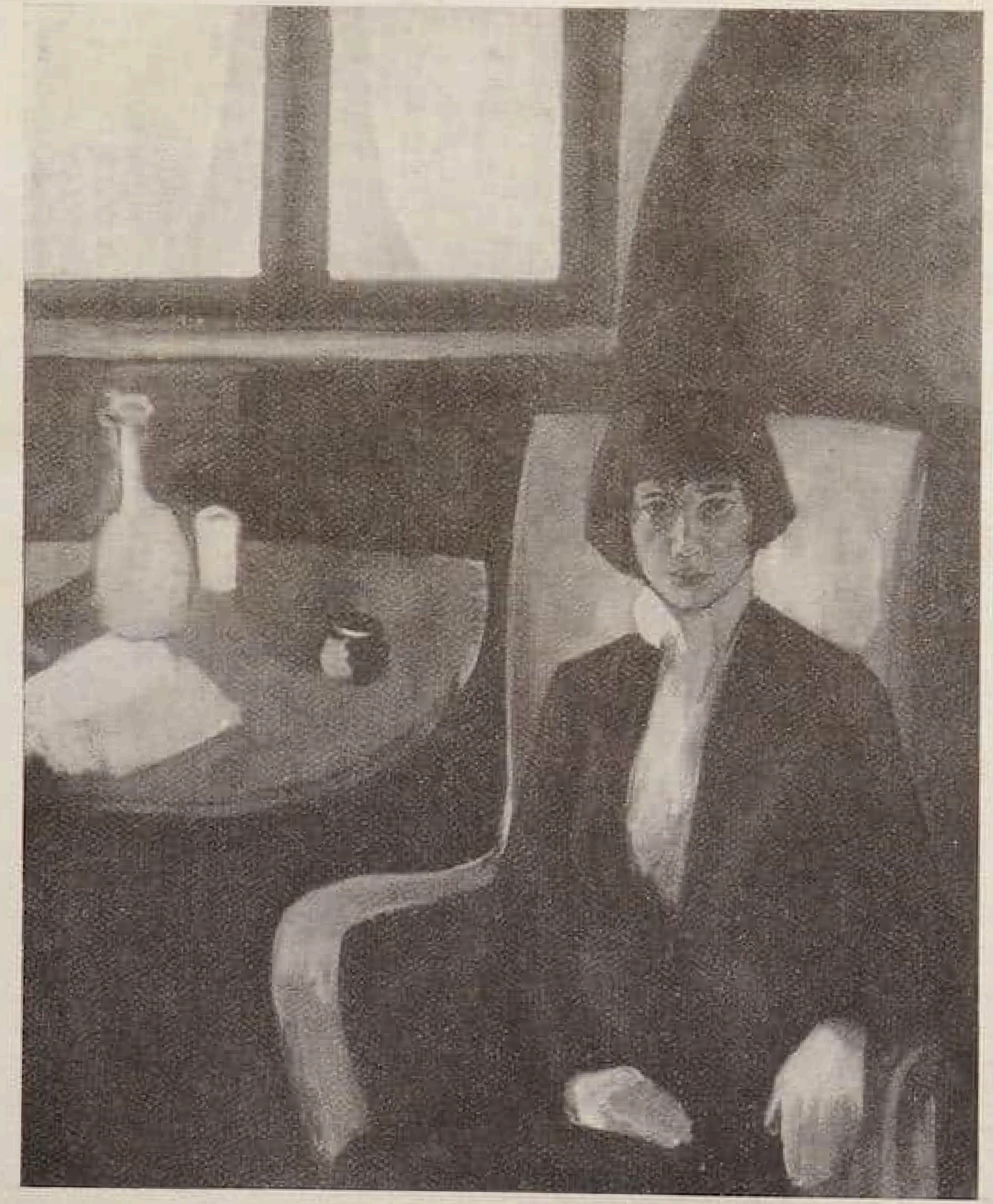
Was die Kraft, die Lebensfähigkeit der französischen Kunst ausmacht, das hat mir neulich ein Museums-Konservator gesagt, nämlich, daß im Gegensatz zu dem, was in Italien, Holland und anderwärts vor sich ging, der Manierismus in Frankreich niemals von langer Dauer, noch allgemein verbreitet war. Das gleiche lebendige Naturgefühl bringt zu allen Zeiten einige gute und echte Künstler hervor, die die Kunst davor bewahren, in unfruchtbaren Formeln zu enden. Wir sind glücklich, festzustellen, daß



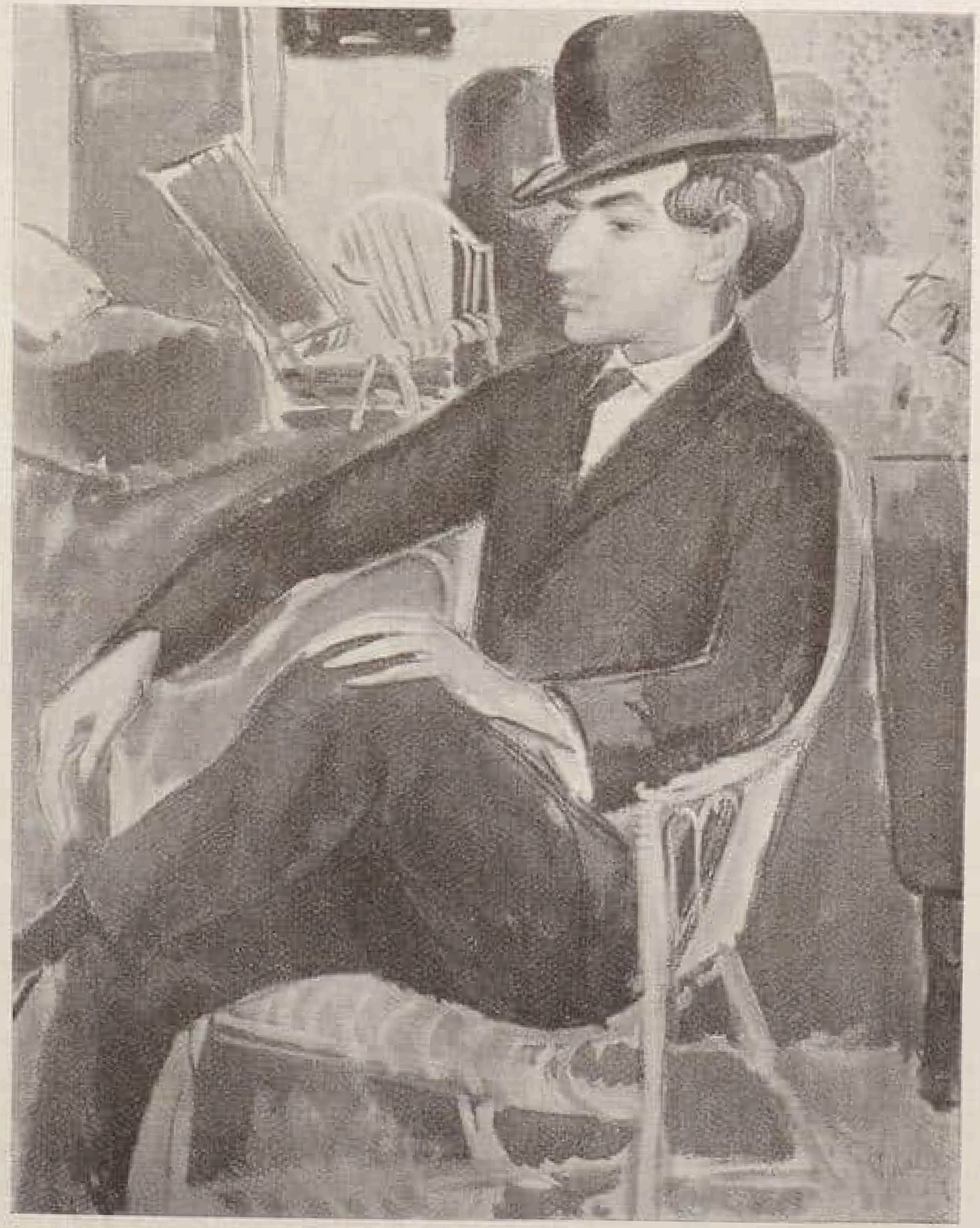
Verger Sarrat. Tunesische Landschaft.



Guizet. Landschaft. Galerie Marseille.



Otto Johanſen. Bildnis. Haus Watteau.



Iſaac Grünewald. Bildnis Pascin. Muſeum Göteborg.

die erlauchten Älteſten des Salon, wie Matiſſe, unter den Jüngſten keine Nachfolge finden, und daß andere namhafte Künſtler, wie Friesz keine gelehrigen Schüler haben, daß Lhote nur von einigen ſchwediſchen jungen Damen bewundert wird, denen er in ſeiner Akademie die Malerei beibringt, und daß der Manierismus eines eleganten Illuſtrators, wie Gimmi, den biedern Ärmlichkeiten eines Simon Lévy Geltung verſchafft, ebenſo wie den Landſchaften eines Jüngeren, Guizet, der gleich aufrichtig iſt. Gerade die Neigung zur Offenheit, das Überwiegen eines tiefen Naturſinnes erfreut mich an den Bildern gewiſſer Maler, die dieſes Jahr ausſtellen, wie Kayſer, Verger Sarrat, Gromaire, Guindet, Lewitska, Dubreuil, Loliron, einem ganz jungen Maler, der zu den größten Hoffnungen berechtigt durch ſeine Geſtaltung ſchöner Formen: dem Sohn des großen Bildhauers Maillol, Lucien Maillol, Chabaud, Kars, der auf leichte Erfolge verzichtet, um das Natürliche zu ſuchen — was freilich die ſchwierigere Aufgabe iſt.

Ich beſtreite die Begabung eines Gernez, eines Bissière, auch eines Lhote nicht — er iſt ein intelligenter Verallgemeinerer vermöge ſeiner Handſchrift und der Darſtellung aktueller Probleme in der Kunſt — noch verkenne ich die zahlreichen begabten Maler, die ihr wahres Talent unter einem Aufwand von beſtechender Virtuoſität verbergen. Aber ich ziehe ihnen ſolche vor, die wie Utrillo eine natürliche, ungekünſtelte Kunſt hervorbringen. Und gerade das Ungekünſtelte iſt, wie ich bereits in meinen früheren Berichten auszuſprechen Gelegenheit hatte, ſo ſelten in der modernen Kunſt. Auch iſt es bedauerlich, feſtzuſtellen, daß die ſeltenen Werke, die dieſe weſentliche Qualität haben, den verdorbenen Geſchmack der Kritiker und des kunſtliebenden Publikums weniger für ſich gewinnen als der ſchmeichleriſche Manierismus der Virtuoſen.

Die Gegenwart von Segonzac oder Marchand, deſſen letzte Werke einen neuen Zuſtand in ſeiner Entwicklung zeigen, eines Picaſſo und beſonders Derain, der immer auf den großen Ausſtellungen fehlt, würde den gegenwärtigen Stand der Malerei noch beſſer haben erkennen laſſen.

Der berühmteſte, am meiſten beſprochene Maler der jungen Generation iſt ohne Zweifel Derain. Seine Malerei, die die eines großen Kenners iſt, wird augenblicklich am meiſten verehrt. Derain aber iſt ein großer Gelehrter, und die Wiſſenſchaft, mit der er ſich befaßt, iſt gewiſſermaßen eſoteriſch. Er ſieht ein Geheimnis in der Malerei der großen Meiſter und in der Kunſt überhaupt. Wie Derain ſeine einzige Auslegung der Malerei in die Tat umſetzt, liegt vielleicht am Rande deſſen, was wir gewohnt ſind, in der Kunſt zu ſuchen. Aber er rührt an die großen Geheimniſſe der Kunſt, wenn er mit Proportionen und Licht ſchaltet, und die Formen in den Raum hüllt. Seine Hauptſtärke liegt in der Ausgewogenheit des gemalten Werkes. Wie ſollte es auch verwundern, daß er, der ſeine Laufbahn nur mit dem Studium der Antike, der romaniſchen und gotiſchen Bildner, großer Maler, wie der Primitiven, Rembrandts, Raphaels, bis zu den Modernen: Courbet, Corot, Renoir — verbracht hatte, daß er gerade im Laufe ſolcher Studien eine Handſchrift großen Stils erwarb! Von immer wacher Neugier, wird er ſeine fieberhaften Forſchungen fortſetzen und von den einen verhöhnt werden, die in ſeinen Werken nur die Nachahmung großer Meiſter ſehen möchten, bewundert aber von den andern wegen der natürlichen Kraft, der großen Anmut, die ſeine Bilder haben. Sie ſind keineswegs trübe, wie ſeine Neider behaupten, vielmehr von einer bezaubernden Schwere. Seine umſichtig abgeſtimmte Palette gibt ſeinen Werken einen ſonnigen Klang. Zugleich ſind ſie erfüllt von tiefem Ernſt und Gefühl.

So verſchiedenartig zuſammengeſetzt die Perſönlichkeit Derains ſcheint, ſie ſtellt doch etwas Geſchloſſenes vor. Die Mannigfaltigkeit ſeines Talents, ſeine unerſättliche Sucht nach Neuem, dem er in den verſchiedenen Arten ſeiner Malerei Ausdruck gibt, laſſen mich in der Literatur an einen ſehr verwandten Geiſt denken: Remy de Gourmont. Myſtiſch, ſinnenfreudig, geiſtig, raffiniert zugleich, hat dieſer Geiſt alle menſchlichen

Kenntniſſe in ſich vereint. Und ich kenne keinen Maler, der ebenſo wiſſensdurſtig wäre wie Derain, der Dichtung, Geheimwiſſenſchaften, ſpekulative Philoſophie in ſich aufnimmt, um ſie zu einer Einheit zuſammenzuſchließen: der Malerei.

Eine gewiſſe Kritik wird erſtens den Künſtlern einen ſehr ſchlechten Dienſt erwieſen haben, wenn ſie in ihnen Nachfolger des Rubens, des Vermeer oder Piero della Francesca ſah, zweitens aber auch dem Publikum, indem ſie es ſyſtematiſch in die Irre führte. Eine Ausſtellung wie die von Jacques Rodrigue in ſeiner ſympathiſchen Galerie Rue Bonaparte gezeigte, hat uns mit einigen geſchickten Künſtlern wie Gernez, Favory und Gimmi bekannt gemacht, die ſich mit ihrem leichten Manierismus in die Gunſt des Publikums teilen. Unter ihnen glänzte der am wenigſten begabte, Simon Lévy, durch die gute Haltung ſeiner Stilleben. Vielleicht bleibt er vom Erbe Cézannes zu abhängig, und iſt in dieſer frommen Nachfolge nicht ſympathiſcher als alle Taſchenſpieler und Falſchmünzer, die in allen Ausſtellungen ſo zahlreich ſind.

In der „Folle Enchère“, einem von einer Gruppe von Liebhabern gegründeten Salon, hat man da nicht nur viel „Erſatz“ für Derain geſehen, der mit Heyden, Galanis uſw. bezeichnet war? Aber Picaſſo zeigte dort ein Frauenbildnis von außerordentlicher Güte. Und ſolche Dinge ſind im gegenwärtigen Schaffen Picaſſos ſelten. Er beſtand mit dieſer Arbeit indeſſen durchaus in dieſer Ausſtellung, die auch zwei ſehr ſchöne Renoirs, einen Manet, einen Cézanne, Piſſarro und Degas enthielt. Ferner hatten ſehr ſchöne Werke ausgeſtellt: Matiſſe, Friesz, Marie Laurencin, Utrillo, Suzanne Valadon, Lhote, Kars, Krogh, Coubine, Pascin, Hermine Dawid, Gromaire, Kayser, Léger, Braque. Es war wirklich ein internationaler Salon moderner Malerei, der mit einer analogen Ausſtellung zuſammenfiel, die der Klub der Skandinaviſchen Künſtler in ſeinem „Maison Watteau“ veranſtaltete. Die dort ausſtellenden ſkandinaviſchen Künſtler ſind groß an Zahl. Die Norweger haben den Unterricht von Matiſſe nicht vergeſſen. Man darf hier wieder an die Bedeutung erinnern, die die Akademie Matiſſe gehabt hat. Seit fünfzehn Jahren wird ſie von Amerikanern, Ruſſen, Skandinaviern, Deutſchen und Ungarn beſucht, und alle haben in der Welt das Verſtändnis und die Liebe für die moderne franzöſiſche Malerei verbreitet. Ja, gewiſſe Schüler von Matiſſe ſind geradezu Gemäldehändler geworden. Aber Künſtler, wie die Norweger Per Krogh, Sörenſen, Johanſen, die Schweden Palm, Halberg, Nilſon, Ågren, Iſaac Grünewald entehren die moderne Malerei durch ihre Werke nicht. Es iſt angebracht, dies jetzt feſtzuſtellen, da eben ein Feldzug gegen die in Paris lebenden fremden Künſtler begonnen hat. Doch wir wollen nicht übertreiben und den Maler Signac, den Präſidenten des „Salon des Indépendants“, nicht verdammen, weil er angeſichts der Zahl von ſiebenhundert fremden Künſtlern, die dieſes Jahr ausſtellen wollen, ihre Werke in beſonderen Sälen unterbringen will, um ſie auf dieſe Weiſe von den franzöſiſchen Ausſtellern zu trennen. Das iſt der erſte Verſuch in dieſem Sinne, denn bisher vermieden alle Salons derartige Maßnahmen. Beweis dafür iſt, daß der Herbſtſalon dies Jahr den Wiener Architekten Adolf Loos aufgenommen hat, deſſen Talent und Ideen mit viel Anteilnahme beſprochen worden ſind, ſowie den öſterreichiſchen Maler Mopp (Max Oppenheimer), deſſen Rieſenbild „Das Orcheſter“ im Kreiſe der Kenner eine gerechte Würdigung gefunden hat, und dem man die Kenntnis ſeines Handwerks durchaus zugeſtand.

Nur der Kunſtkritiker Louis Vauxcelles hat der Frage der fremden Künſtler in Paris einige heftige Aufſätze gewidmet. Aber Herr Vauxcelles iſt nicht fremdenfeindlich. Hat er doch in ſeinem Buch über die franzöſiſche Malerei ſeit der großen Revolution ein Bild einer ziemlich begabten polniſchen Malerin, Halicka, abgebildet und von dem großen Montmartre-Landſchafter Utrillo auch nicht ein leiſes Wort geſagt. Er erwähnt in ſeinen Aufſätzen ſehr oft auch einen mexikaniſchen Maler namens Zaraga, der während des Krieges zu den zahlreichen, von der Galerie Léonce Roſenberg unterhaltenen Kubiſten gehörte, und der nun dem Mode gewordenen Neo-Akademismus huldigt.

Das Problem der fremden Künstler in Paris ist schwieriger. Paris lockt heute die Künstler von überall her an. Diese Tatsache ist indessen nicht neu. Nur hat die Zahl dieser Künstler zugenommen und die Absatzgebiete für die wachsende Produktion bleiben stets die gleichen. Und wenn Herr Vauxcelles, indem er von drei jungen französischen Malern spricht, sich freut, in ihrer Malerei Französisch reden zu hören, so ist dies eine Erscheinung, die nicht zum Lachen Anlaß geben soll. Ich begreife, daß die Malerei die Sprache einer Gesellschaft ist und, in Frankreich ganz besonders, die Sprache einer gebildeten Gesellschaft. Und ich verstehe es, wie sehr ein Mexikaner, wie Zaraga, oder ein Russe, wie Jacques Liepschitz, dessen Bildwerke von der Zeitung des Herrn Vauxcelles „L'amour de l'art" gerühmt wurden, die französischen Maler und Bildhauer, die mehr Talent als der Mexikaner und der Russe haben, verdrießen müssen. Aber in der Kunstwelt von Paris von Fremdenfeindschaft sprechen, das kann nur ein böswilliger Mensch. Ein Chagall, dessen Malerei nichts Französisches hat, findet unter den französischen Malern Bewunderer: Segonzac, Dufresne, Moreau. Ich selbst glaube, wenn ich gewisse geniale Werke dieses Ghettokindes betrachte, eine Sprache herauszuhören, die sich „jiddisch" nennt. Und hat der Weltbürger Pascin nicht ebenso viele Bewunderer in Paris wie in Amerika oder in Deutschland? Und Picasso, Manolo, Hermandez und alle die spanischen Maler und Bildhauer, die in Paris häufiger sind als in Spanien!

Die Galerie Weill zeigt uns, nachdem sie verschiedenen Manieristen wie Favory, Bissière, Gimmi und auch feinfühligen Malern wie Kayser, Geltung verschafft hat, einen jungen Maler Thevenet, dessen Begabung ermuntert zu werden verdient. Er st ein ehrlicher, strebsamer Künstler, der den leichten Erfolgen, die eine geschickt zusammengestellte Palette geben kann, nicht traut. Er bildet die Formen durchs Licht, und da er in der Schule Segonzacs gelernt hat, Courbet und die holländischen Meister zu lieben, scheint er an ihrer köstlichen Art Geschmack zu finden.

In der Galerie Simon bietet uns eine junge Malerin, Frau Suzanne Roger, Gaben klugen dekorativen Geschmackes in ihren, man möchte sagen, in camaïeu gemalten Kompositionen. Die dreißig oder vierzig von dieser Dame ausgestellten Bilder sind alle in der gleichen grauen, kaum abgestuften Tonalität gehalten, und erscheinen wie Varianten eines Bildes, daß sie den Gegenständen entsprechend, die sie behandelt, verändert. Aber die Einförmigkeit dieser Malerei wird durch eine nicht gewöhnliche poetische Anmut erträglich.

Die Ausstellung von Marquet in der Galerie Druet ist ein ebensolches Ereignis wie die des graphischen Werkes von Matisse bei Bernheim jeune (Radierungen, Kaltnadelarbeiten, sehr viele Lithographien, die ältesten und die neuesten, von denen einige vergriffen sind).

Marquet wird verschieden beurteilt, je nach den Kreisen, die sich mehr oder weniger für seine Kunst begeistern. Die große Mehrzahl der Liebhaber bewundert vor allem seine Landschaften. Sie bewundert sie wie man vor 20 Jahren die Claude Monets bewunderte. Marquet ist ein einzigartiger Virtuose in seiner Art. Er ist der wunderbarste optische Apparat, der mit dem Licht alles gestaltet, mit einem Licht von einer unvergleichlichen Intensität, das die Tonbeziehungen bis in ihre fernsten Stufungen beherrscht. Das ist eine Art optischer Mechanismus, der es nur auf die Genauigkeit absieht, die in der Tat das Unglaublichste der Art in der modernen Malerei ist.

Aber nachdem ich die zauberhaftesten Landschaften, die ein moderner Maler je schuf, genossen und bewundert hatte, verließ ich die Ausstellung von Marquet und habe von ihr keinen stärkeren Eindruck davongetragen als den eines Schauspiels im Zirkus, wo ich einen Akrobaten in seinen Paradeleistungen bewunderte.

Sammlungen

Die Neuordnung des Prado

Ein Ereignis, das von allen Kunstfreunden und Kunstkennern, nicht nur in Spanien selbst, sondern allenthalben in der gebildeten Welt, mit Genugtuung zu begrüßen ist, ist die unlängst erfolgte Einweihung einer Anzahl teils neu eröffneter, teils neugeordneter Säle des Prado-Museums. Der König selbst, begleitet von der Königin, wohnte dem feierlichen Akt bei und wurde durch den Herzog von Alba, als den Ehrenvorsitzenden des Verwaltungsausschusses der weltberühmten Sammlung, empfangen.

Hiermit ist die von dem verdienstvollen und zu früh verstorbenen Direktor des Museums, Aureliano Berruete, in Angriff genommene Neuordnung der hier aufgestapelten, unvergleichlichen Kunstschätze, die durch seinen Nachfolger Alvarez Sotomayor im gleichen Sinne fortgesetzt wird um einen wichtigen Schritt der Vollendung näher gerückt. Der Hauptgedanke, der dieser Reorganisation des Prado-Museums zugrunde liegt, ist — neben dem Bestreben dem hier aufbewahrten künstlerischen Vermächtnis Spaniens großer Vergangenheit einen würdigeren und vorteilhafteren Rahmen, als bisher, zu geben — der Wunsch einer übersichtlicheren und zweckmäßigeren Anordnung, wobei der künstlerische und geschichtliche Ruhm Spaniens gewissermaßen in den Vordergrund gerückt wird. In dieser Absicht sind eine Reihe bisher die Einheitlichkeit des Museums störender Unterabteilungen, wie die Säle spanisch-italienischer religiöser Kunst oder die mehrere Jahrhunderte umfassende Porträtsammlung, aufgelöst worden und nur noch der Gesichtspunkt einer Zusammenstellung nach einzelnen Schulen und, innerhalb dieser, der geschlossenen Vereinigung der Werke ihrer ersten Meister, berücksichtigt worden. Dadurch, daß eine Reihe neuer Säle zur Verfügung gestellt werden konnte, war es möglich der Anordnung und Verteilung der Gemälde eine weit größere Sorgfalt, als bisher, zuzuwenden.

Die Sensation der in den letzten Monaten durchgeführten Reform bildet die Neugestaltung des in mancher Beziehung den Glanzpunkt des Museums bildenden Velazquez-Sales. Die bisherige, etwas brutale Wandbemalung ist einer diskreten Bespannung gewichen, namentlich aber sind direkt störende Deckenmalereien verschwunden. Der Wirkung kommt es selbstverständlich zu statten, daß die Werke des großen Sevillaners nicht mehr in einem Saal zusammengedrängt sind, sondern zugleich auf zwei kleinere Nebenräume verteilt sind, von denen der eine mit dem schon vor einiger Zeit eingerichteten Greco-Saal in Verbindung steht, während der andere den Zugang zu einer noch interimistischen Sammlung von Gemälden und polychromen Skulpturen früherer spanischer Kirchenkunst bildet.

Durch diese Hauptgruppe werden zwei stattliche Reihen von im Verlauf der letzten Monate neugehängten Sälen geschieden, von denen die einen den Italienern, die anderen den Niederländern gewidmet sind. Namentlich kommen erst jetzt in dieser neuen Aufmachung die unvergleichlichen Schätze, die das Museum von Rafael, Tizian und Rubens besitzt und die bisher zum Teil in verschiedenen Abteilungen verstreut waren, recht zur Geltung.

An sonstigen Neuerungen, die besonders zu begrüßen sind, wäre zu erwähnen, daß die deutschen und niederdeutschen Meister des 15. und 16. Jahrhunderts, die vorläufig in kellerartigen Räumen ziemlich stiefmütterlich untergebracht waren, in den bisherigen Porträtsälen, jetzt „Salas Germanicas" ein neues würdiges Heim gefunden haben. Dürers prachtvolle Akte Adam und Eva hatten hier schon vor einigen Monaten den Platz und die Beleuchtung gefunden, den sie verdienen.

Endlich sind sämtliche Werke von Goya, die zuvor an drei verschiedenen Stellen verteilt waren, in allerdings nicht sehr günstig gelegenen, zusammenhängenden Räumen des Erdgeschosses vereinigt worden. Manche meinen, daß es sich hierbei nur um eine vorläufige Unterbringung handeln kann und der schon oft erörterte Plan eines besonderen Goya-Museums für Madrid bildet aufs neue einen beliebten Gesprächsstoff, und es ist ohne Zweifel ein verführerischer Gedanke, alle künstlerischen und kunsthistorischen Erinnerungen einschließlich der Vor- und Nachzeit dieses gewaltigen Genius zusammenzufassen, der die Brücke schlägt von der Vergangenheit zur Gegenwart und von dessen Nachlaß die Romantik in Spanien und in Frankreich zehrte.

Ein besonderer Gewinn für die Ausstattung der neu eröffneten Räume ist, daß in einigen von ihnen der gleichen Epoche angehörende Bronzestandbilder, die bis jetzt in der Skulpturensammlung des Erdgeschosses untergebracht waren, aufgestellt worden sind.

So begrüßt neuerdings den Besucher beim Eintritt unter der Kuppel der das Vestibül bildenden Rotunde Pompeo Leonis Denkmal Karls V., des einstigen Begründers dieser Sammlung, mit der genau genommen kein Museum der ganzen Welt den Vergleich wagen kann. Denn das Prado-Museum ist keine unorganische Anhäufung zusammengekaufter oder zusammengeraubter Kunstschätze, es ist das lückenlose Denkmal, an dem die ersten Meister der Zeit gearbeitet haben, der Jahrhunderte, in denen im Reich der spanischen Könige die Sonne nicht unterging.

Alfred Demiani.

Die Eröffnung des Augustiner-Museums in Freiburg i. Br.

Aufgabe unserer kleineren städtischen und provinzialen Museen ist es, in möglichster Geschlossenheit die organische Entwicklung des künstlerischen und kulturellen Besitzes des betr. Gebietes zu zeigen, sich hier zu beschränken und zu versuchen ein übersichtliches Bild zu geben. In diesem Sinne ist es von großer Wichtigkeit, die Stimmungswerte auszuschöpfen, die in dem gegebenen Material liegen, das so oft nicht als Qualität für sich spricht, sondern erst durch verständnisvolles Einordnen und Einrahmen in seinen gewachsenen Zusammenhang Wert und Bedeutung gewinnt. Fast stets aber scheitert die Lösung dieser Aufgabe an dem Mangel geeigneter Räumlichkeiten, sei es, daß die benutzten alten Gebäude dem Zweck nicht anzupassen sind, sei es, daß neue, vielleicht mit großem Aufwand und technischem Raffinement hergestellte durch allzu zweckmäßige Nüchternheit von vornherein diese Möglichkeiten ertöten.

Deshalb hat die Stadtverwaltung Freiburgs einen glücklichen Griff getan, als sie beschloß, die Räume des alten Augustinerklosters zur Vereinigung des bis dahin zerstreuten Kunstbesitzes der Stadt zur Verfügung zu stellen. Die Gebäulichkeiten dieser im Jahre 1278 gegründeten Niederlassung der Augustiner-Eremiten entstammen fast sämtlich dem 18. Jahrhundert und dienten seit der Säkularisierung den verschiedensten Zwecken, als Kaserne, Schule, Altertumssammlung, die Kirche fast 100 Jahre als Stadttheater. In glücklichster Weise hat der mit dem Umbau betraute Architekt, Stadtbaumeister Gruber, die durch die Zeitumstände beschränkte Aufgabe gelöst und durch verständnisvolle und zurückhaltende Wiederherstellung und Ergänzung einen Hintergrund geschaffen, der bald feierlich entfaltend, bald intim zusammenfassend sich dem wechselvollen Inhalt eines Heimatmuseums anpaßt. Die von dem verstorbenen Konservator Prof. Wingenroth vorbereitete Aufstellung der Sammlungsgegenstände führte der neue Direktor der städtischen Sammlungen Dr. W. Noack in vorbildlicher Weise durch.

So konnte am 12. November das Augustinermuseum unter Beteiligung von Vertretern der weltlichen und geistlichen Behörden, von auswärtigen Museumsleitern und eines zahlreichen geladenen Publikums feierlich der Öffentlichkeit übergeben werden.

Beim Eintritt umfängt den Besucher die kühle Stille des Kreuzgangs, an dessen hellen Wänden die Steindenkmäler ihre Aufstellung gefunden haben. Auf ihn öffnen sich sämtliche Räume des Erdgeschosses, die sinngemäß die reichhaltige Sammlung kirchlicher Kunst beherbergen. Zunächst der Kirchenraum, von eindringlicher Feierlichkeit, ohne Schmuckformen nur durch seine Verhältnisse wirkend, mit weitgespannter Balkendecke des 18. Jahrhunderts und erhöhtem Chor, durch dessen Fenster warmes Licht hereinfällt. Als Abschluß hat hier das mächtige Orgelgehäuse von 1730 aus der Gengenbacher Klosterkirche Platz gefunden. An den Wänden leuchten in kräftigen Farben die frühmittelalterlichen Teppiche, ein kostbarer, vielbeneideter Besitz des Museums. Davor die Skulpturen der Frühzeit, wie die hl. Magdalena von einem hl. Grabe um 1280, eine Reihe von Vesperbildern des 14. Jahrhunderts, die Fragmente eines frühen Palmesels u. a. Im Langhaus, dessen hohen Wänden die Fahnen der Freiburger Zünfte und eine ganze Serie österreichischer Fürstenporträts des 18. Jahrhunderts in Großformat Gliederung geben, sind durch stoffüberzogene Scherwände Nischen geschaffen, in denen auf beiden Seiten des Raumes vorschreitend Einzelwerke kirchlicher Kunst, Plastik und Bilder gemischt, Platz gefunden haben. Auch hier wertvollste Stücke, von denen aus der Fülle des Sehenswerten erwähnt sein mögen: der ausdrucksvolle hl. Johannes Ev. aus Kenzingen, eine monumentale späte Pietà von 1520, Neuerwerbung des Jahres 1923, der fast barok anmutende hl. Sebastian, wohl vom Meister der Figuren des Freiburger Hochaltars.

Neben der Kirche vereinigt die Sakristei, ein kleiner schlichter Raum, die kostbarsten Stücke an mittelalterlicher Kunst. Hier leuchtet von der einen Wand in seinen auf rot gestimmten Akkorden das Schneewunder Grünewalds, gegenüber fesselt das warme reiche Farbenspiel des Kalvarienberges des Hausbuchmeistes den Blick, dazwischen die drei kleinen Tafeln Hans Baldungs. Stücke mittelalterlicher Webereien und ein Schrank mit erlesenen Paramenten geben den Rahmen zu diesen köstlichen Meisterstücken. Hier steht auch als Mittelpunkt des Raumes auf einem Pulttisch, dessen Glaskästen illuminierte Gebetbücher und kirchlichen Schmuck enthalten, das große silber-vergoldete Standkreuz aus Kloster Adelhausen von 1342. Der dritte Raum des Erdgeschosses, dessen Türe von zwei bewegten Sandsteinfiguren des Freiburger Spätbarockmeisters Christian Wenzinger flankiert ist, gehört fast ganz dem 18. Jahrhundert. Werke der Kleinplastik und Meßgewänder füllen in lichten Farben die Schränke. Nur einer enthält neben späteren Goldschmiedearbeiten köstliche Stücke früher Kleinkunst, wie der schmelzflußverzierte Tragaltar karolingischer Zeit aus Adelhausen, das eben dorther stammende hochgotische Holzkästchen der Schwester Rudolf von Habsburgs, Kunigunde, u. a. Ein freundliches bilderbehangenes Treppenhaus führt zum Obergeschoß, das uns zunächst mit einem breiten lichtdurchfluteten Korridor empfängt, der eine kleine Galerie niederländischer Bilder, meist Leihgaben aus Freiburger Privatbesitz, enthält. Auf ihn folgt ein Raum für wechselnde Ausstellungen, ein anderer mit Bildern des 18. Jahr-

hunderts, weiter drei Gemächer mit Interieurs der verschiedenen Stilepochen vom 17. bis 18. Jahrhundert. Dem Kunstgewerbe in seinen verschiedenen Zweigen ist schließlich das Obergeschoß des Kreuzgangs gewidmet, dessen lichte Galerien der Aufstellung dieses Teiles der Sammlungen besonders günstig waren. Ihre Gesamtheit gibt einen prächtigen Überblick über die Entwicklung des Handwerks im Gebiete der Stadt. Sie enthält neben reichem Material an Zinngeschirr und guten Stücken Edelzinns eine schöne Sammlung von Ofenkacheln, vor allem köstliche Einzelstücke der frühen Zeit. Anschließend sind in der Schmiedeeisenabteilung, an deren Wänden außerdem prachtvolle Wirtshausschilder den Blick auf sich ziehen, die gußeisernen Ofenplatten mit einer Entwicklungsreihe vom 15. bis 19. Jahrhundert vertreten. Zwei Zimmer seien hier noch erwähnt, die gute Beispiele der Innenkunst des 17. und 18. Jahrhunderts enthalten und in ihrem gesamten Inhalt eine Stiftung des verstorbenen Gesandten Freiherr von und zu Bodman bilden.
Dr. Sommer.

Budapest

Museum der bildenden Künste. Eine durchgreifende Neuordnung der Galerie alter Meister hat der Direktor derselben, Hofrat Dr. Gabriel v. Térey, durchgeführt, indem die niederländischen und deutschen Bilder des 15. und 16. Jahrhunderts direkt an die italienische Abteilung des 14.—16. Jahrhunderts angeschlossen wurden, so daß nun der rechte Flügel der Galerie mit den sechs Oberlichtsälen und vier Kabinetten ausschließlich die Malerei dieser frühen Epoche füllen. Diese Neuordnung wurde vor allem notwendig, weil bis jetzt die Werke germanischer Länder dieser Zeit in einem wenig günstig beleuchteten Oberlichtsaal dichtgedrängt nebeneinander hingen, sie somit nicht genügend zur Geltung kommen konnten. Bei der Neuordnung bekamen die Niederländer einen Oberlichtsaal und zwei Kabinette, die Deutschen einen Oberlichtsaal und ein Kabinett. Auf diese Weise sind die Bilder dieser Schulen in fünf nebeneinander befindlichen Räumlichkeiten untergebracht worden. Der niederländische Oberlichtsaal enthält außer den Werken des 15. u. 16. Jahrhunderts auch solche, die bereits in den Anfang des 17. Jahrhunderts fallen. Das daranstoßende Kabinett weist zumeist Vlämen auf — im ganzen eine auserwählte Kollektion von 28 Bildern. Neben Peter Brueghels d. Ä. Predigt des Johannes hängen Werke von seinen Söhnen Pieter und Jan d. Ä., ferner Landschaften von Jacob Grimmer, Abraham Govaerts, ferner ein Blumenstück, das dem Abraham Boschaert nahe steht (Leihgabe der Gräfin Jolán Pejácsevich) usw. In dem folgenden Kabinett sind Kunstwerke der altniederländischen Malerei zusammengehängt: Memling, David, Petrus Cristus, Massys, Orley, Colyn de Coter Isenbrant, die Grablegung in der Art des Geertgen tot Sint Jans usw. Es folgt nun das deutsche Kabinett mit Bildern kleineren Formats. Auch sie gelangen in günstiger Seitenbeleuchtung vollauf zur Geltung, namentlich Dürers männliches Bildnis, Cranachs Verlobung der heil. Katharina und die säugende Maria mit dem Kinde (Koll. Graf Pálffy), ferner die zwei Bilder von Altdorfer: Maria mit dem Kinde und die 1922 erworbene Kreuzigung (aus dem Besitze der Gräfin Erdödy-Migazzi). Im Anschluß an dieses Kabinett folgt der deutsche Oberlichtsaal. Besonders vorteilhaft wirkt in der Mitte der Hauptwand das große, aus Mickhausen bei Augsburg stammende Altarwerk, welches früher allgemein, wahrscheinlich auf Grund der gefälschten Inschrift, als gemeinsame Arbeit von Schücklin und Zeitblom bezeichnet wurde. Die sorgfältigen Untersuchungen von Julius Baum (vgl. sein jüngst erschienenes Werk „Altschwäbische Kunst", Augsburg 1923) führten zu dem richtigen Resultat, daß die Maler dieser imposanten Tafeln Hans und Ivo Strigel sind. In der Nähe dieser Bilder hängen auch die sechs kleinen Bilder mit Szenen aus dem Leben des heiligen Christof und Oswald, die früher als Arbeiten Sebastian Daygs gingen aber jetzt wohl mit Recht dem Meister des Sebastianaltars der Dinkelsbühler Kirche zugewiesen werden.

Infolge des Freiwerdens des früheren deutschen Saales konnte dieser für die Unterbringung eines Teiles der Spanier im Anschluß an den großen spanischen Saal benützt werden. An zwei Schmalwänden fanden die spanischen und portugiesischen Primitiven ihren Platz, an den übrigen die Bilder des 17. Jahrhunderts und das im vorigen Jahre von Eugen Boroß in New York geschenkte Bild mit dem heiligen Josef und dem Christuskind von Miguel Alonso de Tobar, ein Bild, das stark an Murillo erinnert. In dem großen spanischen Saal wurde auf einer besonderen Wand — als Gegenstück zur Goyawand — neben der in Paris bereits 1907 erworbenen Verkündigung Grecos seine noch stark tizianschen Geist atmende reuige Magdalena, welche der Kgl. Rat Marcell von Nemes 1921 dem Museum schenkte, plaziert. Ferner gelangte in dem Saal zur Aufstellung eines der imposantesten religiösen Bilder von Juan Carreño de Miranda: Santiago von Compostela in der Maurenschlacht, signiert und datiert 1664, sodann Francisco de Herrera d. Ä. tiefempfundenes Bild mit dem heiligen Josef und das Christuskind (bezeichnet und datiert 1645). Die letztgenannten Werke gelangten ebenfalls als Schenkungen an das Museum, das erstere durch Eugen Boroß, letzteres durch Mr. L. A. Nicholson (London). Diese drei zuletzt genannten Bilder können als ganz besonders wertvolle Bereicherung der mit Recht viel bewunderten spanischen Kollektion der Budapester Galerie bezeichnet werden.

Als weitere Veränderung der Galerie sei er-

wähnt, daß die bis jetzt im italienischen Cinquecentosaal untergebrachten Florentiner (Bacchiaca, Bronzino, Vasari und das bis jetzt nicht ausgestellt gewesene Sankt Annaselbdrittbild, welches nach der Bestimmung von H. Voss von dem Florentiner Girolamo Macchietti herrührt) mit den im zweiten Stock befindlichen Toskanern des 17. Jahrhunderts vereinigt wurden, so daß auf diese Weise ein besonderer toskanischer Saal geschaffen wurde. In dem Tiepolo-Saal wurde die von Mr L. A. Nicholson (London) geschenkte prächtige Santa Cecilia von Andrea Vaccaro und die in Komposition und Farben wirkungsvolle Anbetung der heiligen Dreikönige, welches Bild unter der Einwirkung von Paolo Veroneses gleichnamigem Gemälde in der National Gallery zu London entstanden ist, gehängt. Es ist ein Geschenk von Eugen Boroß.

Der große italienische Cinquecentosaal enthält jetzt nach Entfernung der toskanischen Bilder ausschließlich Werke norditalienischer und venezianischer Maler, darunter das von Karl v. Pulszky 1894 erworbene schöne Altarblatt mit den Heiligen Georg, Laurentius und Johannes dem Täufer von Calisto Piazza da Lodi (erwähnt von Berenson, North Italian Painters of the Renaissance), welches bis jetzt wegen Mangels an Platz im Vorrat des Museums aufbewahrt wurde, somit zum ersten Male zur Aufstellung gelangt. Daneben hängt auch Andrea Schiavones Christus auf dem Wege nach Golgatha. Als Bereicherung des italienischen Trecento-Raumes sei erwähnt Don Lorenzo Monacos „Szenen aus dem Leben der Eremiten", welches Bild in der ehemaligen National Galerie (Budapest) als toskanische Arbeit des 14.—15. Jahrhunderts ausgestellt war und von W. Suida als Lorenzo Monaco bestimmt wurde (Monatshefte für Kunstwissenschaft VII. S. 5, Taf. 3). Ferner gelangte hier zur Aufstellung ein stattliches Triptychon von 1426 mit der thronenden Madonna, Kind, musizierenden Engeln und vier männlichen Heiligen, erworben 1891 von Karl v. Pulszky und im Inventar als Werk Neri di Biccis verzeichnet. Dieses zum ersten Male in der Galerie ausgestellte Altarwerk dürfte von Lorenzo di Niccolò herrühren, dem ein verwandtes Triptychon mit der Krönung Mariae in Chantilly zugewiesen wird (abgeb. in F. A. Gruyer, La peinture au château de Chantilly. Paris 1896) Bei dieser Gelegenheit sei auch erwähnt, daß eine aus der Sammlung des Grafen Johann Pálffy stammende Pietà (Nr. 85) als charakteristisches Werk des seltenen ligurischen Malers Gian Martino Spanzotti (nachweisbar von 1481—1524), des Lehrers von Sodoma, festgestellt werden konnte.

In dem flämischen Oberlichtsaal wurde das große, von einem Schüler oder Nachfolger van Dycks (vielleicht in England) gemalte Reiterbildnis, in dem englischen Kabinett Zoffanys David Garrick und Mrs. Cibber in der Rolle von Jaffaer und Belvidere in „Venice Preserved" (Mezzotintostich von Mac Ardell, London 1764) untergebracht. (Diese zwei letztgenannten Bilder und der Schiavone sind gleichfalls Geschenke von Eugen Boroß.) Die Arbeiten Haager Künstler sind in einem besonderen Kabinett vereinigt worden. Hier gelangte zur Aufstellung das prächtige Fischstück von Abraham von Beyeren, welches der Kgl. Rat Marzell von Nemes 1921 dem Museum schenkte. (Ausgestellt mit den Bildern der Sammlung Nemes in der alten Pinakothek in München 1911, Nr 1, und in Düsseldorf 1912, Nr. 53.) Ein hochinteressantes Bild des Haager Kabinetts, eine Landschaft mit drei Bauern im Gespräch, welche bis jetzt mit dem Namen Jan van Goyens in Verbindung gebracht wurde, konnte als eine Arbeit von Pieter de Molyn, dem Zeitgenossen van Goyens, festgestellt werden. Die Figuren beherrschen ihres großen Formats wegen das Bild und kehren analog auf einem Gemälde der Sammlung Johann Biehn in Budapest wieder, welches höchstwahrscheinlich auch von Molyn herrührt.

Durch ein hochherziges Vermächtnis aus der ehemaligen Sammlung Lucas Enyedi (Budapest) wurden durch die Schenkung der verstorbenen Gräfin Andreas Ladányi-Nitzky der Galerie alter Meister neun Gemälde zugeführt. Herr und Frau Philipp Weiss (Budapest) schenkten der Galerie „Das Martyrium des heiligen Andreas" von Martin Hohenberg gen. Altomonte, Frau Attila v. Beniczky vermachte ihr eine Landschaft mit Wasserfall, gemalt von Christian Wilhelm Ernst Dietrich. Als neueste Erwerbung sei erwähnt ein Interieur mit Dame, welche einen Brief liest, von Pieter de Hooch (Hofstede de Groot, Nr. 177). Über diese zuletzt genannten Bilder, welche z. Z. in der Galerie noch nicht ausgehängt sind, soll demnächst hier Näheres mitgeteilt werden.

Das Wiener Barock-Museum

Über diese — wie scheinen will — gerade für Wien außerordentlich glückliche museale Neugründung im unteren Belvedere, in dem „von 1903 an die moderne Galerie (Dörnhöffers) die Wände mit Scherwänden verbarrikadierte", ist kürzlich eine von F. M. Haberditzl besorgte, mit 190 Bildertafeln versehene Veröffentlichung im Kunstverlag Anton Schroll & Co. in Wien erschienen, die nicht nur als zuverlässiger Katalog ihre bleibende Bedeutung hat, sondern gerade dem Nichtwiener einen tiefen Einblick in den Inhalt und den programmatischen Aufbau der neuen Sammlung gewährt. — Über diese für Wiens museales Programm ungewöhnlich wichtige Tatsache ist an dieser Stelle bereits eingehend berichtet worden. Trotzdem erschließt sich dem Außenstehenden erst auf Grund der hier angezeigten Publikation die richtige Vorstellung, die im besonderen dem Organisator der Darmstädter Jahrhundertausstellung von 1914

zur Genüge beweist, daß jene Veranstaltung in mehr als einer Beziehung auch für das neue Barockmuseum richtungweisend gewesen ist, zumal schon damals in Darmstadt fast alle die in der neuen Sammlung vereinigten Persönlichkeiten entscheidend herausgestellt werden konnten. Vieles aber, was damals in Darmstadt schon mit Recht interessierte, ist jetzt Dauerbesitz des Wiener Barockmuseums geworden, das seine Entstehung ebenso sehr der Anteilnahme von Privaten und Behörden, in erster Linie aber doch der elfmonatigen vorbildlichen Arbeit des Direktors Haberditzl und seines bewährten Mitarbeiters Bruno Grimschitz dankt. B.

Köln

Das Schnütgen-Museum zeigt fünf Glasfenster, die der Kölner Architekt und Maler H. Hansen für die Kirche in Buer-Erle geschaffen hat. Seine reifste Leistung. Der Gegenstand, um Christi Auferstehung, Auszug des Soldaten, Kriegstod, Beweinung und segnendes Paar über zerstörter Landschaft, ist durch die lineare Verwendung der Stege ganz materiellgerecht gemeistert. Die leuchtenden Farben machen Fabrikgebäude und moderne Uniform kirchenfeierlich. A. S.

London

Zwei Meisterwerke von Vincent van Gogh, die diesen Maler zum erstenmal in einer englischen Staatssammlung würdig repräsentieren, sind für die Londoner Tate-Galerie erworben worden. Es handelt sich um die beiden wohlbekannten Bilder „Der Briefträger“ und „Der gelbe Stuhl“. Die Werke waren in den Leicester-Galeries ausgestellt und erregten dort großes Aufsehen, so daß die beträchtliche Summe für ihre Erwerbung aus den vorhandenen Stiftungen aufgebracht wurde.

Mailand

Die kürzlich verstorbene Herzogin Melzi D'Eril Barbò hat der Stadt Mailand einen bisher im Speisesaal ihres Mailänder Palastes aufgestellten sechsseitigen Altar des Cesare di Sesto vermacht. Das aus der Kirche San Rocco bei der Porta Romana stammende Altarwerk stellt die Madonna dar, umgeben von den Heiligen Rochus Sebastian, Christoph und den beiden Johannes.

München

Die Schackgalerie hat einen Katalog herausgegeben (München, Georg Hirth, Verlag, 1923), in dem Ludwig Justi den Begründer der Galerie, den Grafen Schack selber die Führung durch seine Sammlung übernehmen läßt. Zu jedem Bild sind die heute noch aufschlußreichen Stellen Schacks aus seinem Werk „Meine Gemäldesammlung“ herangezogen. Ferner sind unter jeder Bildnummer aus der Briefliteratur der Künstler die einschlägigen Berichte abgedruckt. So ist ein Katalog entstanden, in dem eigentlich nur die geschichtlichen Personen selber sprechen und der moderne Interpret einmal völlig zu schweigen sich entschließt. R.

Ausstellungen

Berliner Ausstellungen

Bela Czobel / Herbert Garbe / E. Weise / Eugen Spiro / Bruno Krauskopf / Bela Kádár / Graphik moderner Bildhauer u. a. m.

Immer wieder berückt auf seine dunkel stille Weise Bela Czobels sammetiger Klang, nimmt einen auf in die sanfte Schwerfälligkeit dieser unendlich einfachen und verdichteten Bilder. (Sie erscheinen wieder bei Goldschmidt und Wallerstein.) Das talhin gebettete Dorf, die Gänsehüterinnen im Wald, der Förster mit der Pfeife: sie lassen sich der Zeit, sie sind das gerade vor sich hin harrende, ruhende Leben. Die gedämpfte Purpurtiefe der Töne, das wattigschwere Zusammenrücken wortkarger Formen, die regellose Rhythmik des Selbstverständlichen erfüllen Czobels Flächen mit einer schönen Nachhaltigkeit. Auch wenn ein Aquarell die Kreuzung von Kanal und Eisenkonstruktion des Viadukts bringt, drängt die Dicke der Umrandungen, das Getränkte gebundener Farben ins rembrandtisch Unergründliche. In anderem Zusammenhang werde ich demnächst die Art Czobels hier näher schildern. — Beigegeben war ihm Plastik von Herbert Garbe, dessen breithüftige, schwerschenklige Frauenkörper bei manchmal recht gezierter Gebärdung und mitunter etwas absichtlicher Voluminosität doch eine feste Wucht und jedenfalls nicht geringe Statur haben. Der große Frauentorso bezeugt Garbes Ernst ganz unzweideutig, — ein nicht etwa nur massiges, sondern gestrafftes Stück von strenger Schönheit. Archipenkos Linie klingt in einer gepflegten Marmorarbeit auf; bei Holzskulpturen verfällt Garbe oft der Gefahr, expressionistisch zu stampfen. Doch bleibt ein Streben offenbar, das Respekt verdient. —

In E. Weise, den Heller einführte, darf eine entschiedene Begabung offen begrüßt werden. Eine frische Üppigkeit der Klänge paart sich mit bemerkenswerter Sicherheit des Gliederns, ein an Matisse geschulter, hell und voll blühender Kolorismus ermangelt nicht eines rhythmisch-formalen Komplements etwa Heckelscher Observanz. Doch diese Namen nur zur Orientierung: in dieser Malerei wirkt nichts übernommen. Sie entwickelt in Stilleben eine fast zu schön leuchtende, in Landschaften eine fast zu weich dunkelnde Farbe, — sie macht in ihren bestechenden Qualitäten die diesen innewohnenden Gefahren nicht immer vergessen. Porträts zeigen mitunter eine gewisse Verwaschenheit à conto malerischer

Valeurgenüsse. Nicht eigenste Findungen lassen hier aufmerksam, sondern die freie Geratenheit einer in der Akkordik wie in der räumlichen Terrassierung, in Stimmung und Reim ungewöhnlich glücklichen und keineswegs einschichtigen Malerei. —

Eugen Spiros Landschaften in der Kleinen Galerie, Ausbeute einer dalmatischen Reise, machen vom Licht mehr her, als daß sie es in seiner den Raum füllenden, ihn gruppierenden Energie oder auch nur als leuchtenden Schimmer aufzeigten. So bleibt hier Vieles kalkig und kalt, die Geländeform oft zerstreut. Spiros Malerei ist nicht ohne gute Tradition und stellenweise nicht reizlos. Aber Ragusa und Spalato vermochten nicht, sie über ihre passablen Gewohnheiten hinaus zu begeistern. —

Bei Gurlitt letzte Gemälde von Bruno Krauskopf, dieses bis zur Einbuße stilistischer Physiognomie Wandelbaren. Er hatte vordem eine altmeisterliche, eine spiritistische, eine wohlig koloristische und noch manche andere Manier und gibt sich jetzt mehr als dämonisch erregter Impressionist. Interessant ist er meist, zumal jetzt aber gerade im fatalen Sinne: Krauskopf macht immer was vor. Seine Diktion liebt teils ein munkelndes Verwischen, teils saloppe Bravour. Sein Können gefällt sich in Verschleiern, Fiebern oder Auftrumpfen, stets mit einer gewissen Schnoddrigkeit der Allüren. Widerwärtig wird die diffuse Schmerzlichkeit mimischen Ausdrucks wenn Krauskopf sich ohne jeden Einsatz künstlerisch-gläubiger Hingebung an Themen wie Christus oder die Madonna macht. Das pikante Schwefellicht mancher Landschaften, die scharmuzierende Fluktuation darin ist bloßer Effekt, der sich rasch aufbraucht. Dabei ist die Malerei im farbigen Detail sehr amüsant und von einer nicht alltäglichen Komplikation prickelnder Töne. Ein Stück wie z. B. der „Weihnachtsbaum“ ist keineswegs unansehnlich im Ornament noch in der koloristischen Instrumentation. Aber man muß diesen Krauskopf, der so skrupellos arbeitet, mit strengen Augen betrachten. —

Recht freundliche, ansprechend kolorierte Harmlosigkeiten des Ungarn Béla Kádár brachte der „Sturm“ und überschätzt damit die internationale Geltung dieser Tier und Stern, Reiter und Bäuerin oval zusammenschaukelnden Vignetten, die trotz Anleihen bei Chagall keine tiefere Phantastik des Einfalls aufweisen. —

Das Graphische Kabinett J. B. Neumann (jetzt von Karl Nierendorf geleitet) zeigte, außer zum Teil doch bedenklich bengalischen Nolde-Aquarellen, Blätter von O. Dix, dessen tolle Kraft und Vielseitigkeit neuerdings bestätigend. Oft, zumal im Hinblick auf die farbigen Lithos, kann man ihn den Erneuerer Toulouse-Lautrecs nennen, — aber das ist nur eine seiner Möglichkeiten. Sehr wichtig die Litho-Publikation „Zeitgenossen 1923“. — Bei Flechtheim in bunter Reihe charmante kleine Lüsternheiten von O. Schoff, provisorisch wirkende Dinge von Genin, etwas Vlaminck und mehrere Sachen von Bondy, den neben Renoir selbst zu hängen doch heißt, das Qualitätsgefühl des Betrachters geradezu provokatorisch zu reizen. —

Im Kupferstichkabinett konnte man versuchen, die spezifische Note der Bildhauerzeichnung an der Graphik neuerer Plastiker zu erkennen. Die Reihe setzte ein mit den edlen, klassisch-sachlichen Bildnislithos Schadows und seinen Radierungen des Tänzerpaars Vigano, ging über Carpeaux und Barye zu Rodin, der mit seinen Bildnisradierungen und jenen in Art von Marées schraffierten Aktkompositionen in Kaltnadeltechnik erschien. Weiter Gaul mit reliefstreng radierten Tiergruppen und neuen lithographierten Skizzenblättern, Lehmbruck, de Fiori und besonders köstlich mit geistreich gravierten Umrissen Frau Sintenis. Vigeland ferner, Kogan, Stephani, Gustav Wolff, mit einem feinen Akt Engelmann, Scharff, Barlach und in breiterer Vorführung Jussuf Abbo in charaktervoll skizzierender Handschrift. Eindeutig wird sich die Frage nach dem Spezifikum der Bildhauerzeichnung schon deshalb nicht beantworten lassen, weil die beabsichtigte graphische Selbständigkeit immer eine andere ist, und ein Plastiker eben gar kein vereidigter Plastiker, sondern Künstler schlechthin ist, dessen Skulptur vielleicht nur sein Bekanntestes ist. Allenfalls eine besondere Betonung des reinen Konturs, eine gewisse Reliefdisposition wäre feststellbar. —

Vorzügliche, weil Sachlichkeit mit suggestiver Kraft vereinende Aufnahmen exotischer Skulpturen, Masken, Geräte usw. aus dem Folkwang-Verlag sah man in den Räumen der staatl. Bildstelle. Willi Wolfradt.

Wiener Ausstellungen

Neuerwerbungen der Albertina in der Wiener Sezession / Egon Schiele in der „Neuen Galerie“ / G. v. Pojedajeffs Figurinen in der „Neuen Galerie“ / Deutsche Kleinplastik im Theseustempel des Wiener Volksgartens.

Die Räume der Sezession gewähren dem Teil der reichen Neuerwerbungen der Albertina Gastfreundschaft, welcher zur Vervollständigung ihrer graphischen Sammlung des 19. Jahrhunderts erstanden wurde.

Im Mittelpunkt der Ausstellung steht, nicht nur was die räumliche Aufmachung und die quantitative Auswahl anlangt, Adolf Menzel. Beinahe sein ganzes graphisches Lebenswerk wird in Proben aus allen Stadien der überreichen Tätigkeit vorgeführt. Die größeren Jugendarbeiten „Des Künstlers Erdenwallen“ und das „Kinderbuch“, die gelegentlich nebenher entworfenen Zierleisten zu Geschäftskarten, Festbilleten, Urkunden und Diplomen, Büchervignetten und

Titellithographien ſind noch zurückhaltende, beſcheidene Äußerungen einer ſpielenden Ausnützung techniſcher Beweglichkeit. Aber mit einem Schlage zeigen ihn die Holzſchnitte zum Kuglerſchen Werk als den Illuſtrator katexochen. Denn er beeinträchtigt nicht die möglicherweiſe durchaus verſchiedenen Leſer durch peinlich genaue Anlehnung an den Text, er fixiert den Text alſo nicht an eine einzige, dem Leſer aufgedrängte Geſichtvorſtellung, ſondern er läßt der Einbildungskraft breiteſten Raum, deren nur eine Auslöſungskomponente, er, der aus freiem Fabulierenkönnen ſpielende Künſtler iſt. Er ſchlingt ſein Bild, es auch techniſch durch feinſtes, faſt dehnbares Linienmaſchenwerk anpaſſend, wie eine Arabeske um das Wort, als einen der zahlreichen mitſchwingenden Ober- und Untertöne, die urſprünglich das vielbedeutende Wort getragen haben und es nun im Leſer zu neuem, reicherem Leben rufen.

Aber ſchon iſt der Höhepunkt überſchritten. Preußiſche Zucht knebelt grenzenloſen Schwung. Andeutung wird Ausführung. Naive Empfänglichkeit wird kritiſches Sondieren. Fülle der Details wird philiſtröſe Genauigkeit. Scherzendes Beiwerk wird ſelbſtherrliche Allegorie. Freies Spiel wird engherzige Pedanterie. Blühende perſönliche Einfälle werden offizielle totgeborene „lebende Bilder". Illuſtration wird geſchichtliches Genrebild. Märchen wird Hiſtorie: die heitere Grazie der Linie wird ſtockend, hart und ſolid. Die Stufen des graphiſchen Niederganges Menzels ſind die „Radierverſuche", das „Armeewerk", die Holzſchnitte zu den „Werken Friedrichs des Großen", die Folge „Aus König Friedrichs Zeit" und die Illuſtrationen zum „Zerbrochenen Krug".

Die beiden franzöſiſchen Illuſtratoren des neunzehnten Jahrhunderts, wenn auch nicht in Menzelſchem Sinn einer den Text begleitenden Melodie, ſondern in dem einer zeichneriſch-novelliſtiſchen Ausdeutung aktueller Begebenheiten waren, voneinander künſtleriſch durchaus verſchieden, Daumier und Toulouſe-Lautrec.

Daumiers derbe mit unerhörtem Elan geführten Linienſtränge ſind allein imſtande, das greifbare Daſein, das im Stofflichen ſich manifeſtierende Wechſelſpiel pſychiſcher Einflußnahme auf das Phyſiſche zeichneriſch zu geſtalten. Die Materie ſeiner ſpießbürgerlichen Umwelt gebiert in Daumier die Materie ſeiner Zeichnung. Die Blätter (meiſt Probedrucke zum Charivari) aus Künſtlerateliers, mit Beſuchern von Ausſtellungen, geſellſchaftlichen Szenen uſſ. ſpiegeln in ihren ſchweren brutalen Linien die vitale Stofflichkeit des Klaſſenmilieus und ſeines Klaſſengeiſtes wieder.

Anders Lautrec. Seine Lithographien zum Procès Artan ſind Linienexpreſſionen letzter Differenzierung. Weit entfernt von Daumier, ſeeliſche Zuſtände durch vollendeten Ausdruck der die veränderte Phyſis nachfühlenden Linien zu ſchildern, verſucht Lautrec, ſeine nervöſe, manchmal geradezu ſadiſtiſche Linienführung ſelbſt zum Spiegelbild des darzuſtellenden Charakters zu machen. Das zuckende Ausfahren des Stiftes, das Drücken und Bohren der feinen Stiche und ſcharfen Häkchen, die kurzen, abſetzenden Striche werden zu Bildern der Bosheit, Heuchelei, Gier und Gemeinheit.

Abſeits der großſtädtiſchen Zeichenkunſt ſtehen Delacroix Millet und Corot. Delacroix, deſſen lithographierte Szenen aus Hamlet, Götz uſw. zu ſehen ſind, bietet in ſeiner Graphik kaum einen Abklatſch ſeines feuertrunkenen, mit franzöſiſch-deklamatoriſchem Pathos geführten Pinſels. Die Blätter ſind ohne jeden Reiz. Auch Millets Radierungen geben nur eine falſche Vorſtellung ſeiner eigentümlichen Kunſt. Die Unperſönlichkeit ſeiner Radiernadel, die von den Geiſtern dreier Jahrhunderte beſeelt zu ſein ſcheint, feiert Triumphe in „vollendeten" Blättern wie „La grande Bergère" und „La Bouillie".

Nur Corot iſt ebenſo perſönlich in ſeinem graphiſchen Oeuvre wie in ſeinen Bildern. Durch ihn wird die franzöſiſche Zeichenkunſt des 18. Jahrhunderts auf die moderne Griffelkunſt übertragen. Durch Wiſchen aller Linien wird das ganze ſonſt (beſonders in nordiſchen Ländern) durch die Zeichnung in Flächenabſchnitte getrennte Blatt in wellenförmiges Fließen aufgelöſt. In den Waldſzenen z. B. in „Le repos des philoſophes" oder in „Souvenir du Lac Majeur" oder in „Un déjeuner dans la clairière" weicht die dem Deutſchen geläufige aktive Lebendigkeit einer um ihrer ſelbſt willen geäußerten Linie der paſſiven dämmerigen Tönung durch Aufhebung der Eigenfunktion jeder Linie.

Über Munch und Degas wird in Zuſammenhang mit einer ſchon vorbereiteten Kollektivausſtellung ihrer Werke nächſtens berichtet werden.

* * *

Die Neue Galerie in Wien, die vor wenigen Wochen ins Leben gerufen wurde, hat den Willen, jene Stellung im Wiener Kunſtleben einzunehmen, welche die ſeinerzeitige Galerie Miethke innehatte. Ihr Leiter beabſichtigt, in umfaſſenden zykliſchen Ausſtellungen, die nur zu geringerem Teil Verkaufsintereſſen dienen ſollen, nach und nach ein Bild der zeitgenöſſiſchen Kunſt zu entwerfen. Die erſte Ausſtellung bringt eine aufſchlußreiche Überſicht der Art und Kunſt Egon Schieles.

Egon Schiele war der Johannes einer neuen öſterreichiſchen Kunſt. Er hat, als die graphiſche Konjunktur ſich, begünſtigt durch ſchwierige und koſtſpielige Materialbeſchaffung, gleich einer Pſychoſe auch über Öſterreich ergoß, die öſterreichiſche Zeichnung geſchaffen. Künſtleriſche Beſchränkung, in der er ſich als Meiſter zeigte,

machte vierkantige Fläche Papier zu unendlicher Schreibtafel. Seine zu Allgemeinsichtbarkeit fixierte Ausdruckgebärde fand Genüge an Linie und lavierter Fläche. Und freiwilligem Verzicht auf Malerei, der er wie alle Deutschen entsagen mußte, erwuchs virtuose Beherrschung der Linie. Linie ward ihm so drei- und vierdimensional, wie es alle gewesenen und noch kommenden Ausdrucksmittel dem schöpferischen Künstler werden.

Die Ausstellung bringt nach Bildern und Skizzen unmittelbarsten Abhängigkeitsverhältnisses von Klimt, frühe Blätter (1910) verhärmter Kinder, ähnlich denen der ersten Zeit Picassos. Tastende Sichtbarmachung suchenden Ausdrucks schafft symbolische Kompositionen (1911) und Landschaften (1912) in Bildern. 1917 bringt den entscheidenden Konflikt zwischen den Möglichkeiten seiner Ausdrucksmittel: der tonigen Fläche und der graphischen Strenge, 1918 Erlösung von Farbe und Hintergrund und Ausklang in reinster Linie.

* * *

Eine erfreuliche, reizvolle Ausstellung ist die der Figurinen G. v. Pojedajeffs in der gleichen Galerie. Schon die Weise, wie die Bilder in luftigem Rhythmus über die Wände verteilt sind, ist erfrischend und anregend; wenn auch die Wirkung bei „angewandter Kunst“ leichtere Bahn hat, je weniger Anspruch auf momentane Aufnahmeintensität an den Beschauer sie stellt. Einheitliche kunstgewerbliche Behandlung deckt sich mit einheitlichen Themen: Figurinen zu östlichen und westlichen Theaterkleinszenen, gestaltet von der Freude an fesselnder Stimmung. Wie das Theater selbst, dessen Ausstattungsleiter Pojedajeff ist (Moskauer Kunstspiele), in der Formgebung seiner Bühne, dem Schaubild der Szene, von deren bisherigen Lösungen (von dem „Guckkasten“ und dessen naturalistischer Illusion und von dem expressionistischen Verzicht auf Dekoration überhaupt) absehen muß, um die beabsichtigte Anderswirkung auf den Beschauer zu erreichen (sympathische Stimmung an Stelle moralischer Erziehung), so muß auch der Maler der Figurinen nicht nur fern sein aller Naturnachahmung im Sinne der veristischen Als-ob-Illusion, sondern auch aller Verneinung des Dekorativen im Sinne einer Ekstase, welche „die Handlung von der Kulisse ins Herz des Zuschauers verlegt“; er muß, will er glückliche Stimmung und nicht verstörende Katharsis erzeugen, den Zuschauer mit wechselnden Gesichteindrücken spielen lassen wie ein Kind.

Und so sind sie entstanden, diese heiteren und tragischen, stets aber liebenswürdigen Figurinen, miteinander verwandt durch ihre östlich-groteske Herkunft und durch ihren übervölkischen Charme.

* * * H. B.

Im Theseustempel ist auf die Ausstellung der leichtbeschwingten Plastiken eines Kolbe eine Ausstellung von Kleinplastiken der Barlach, Gaul, de Fiori, Renée Sintenis, H. Haller und K. Edzard gefolgt. Zwar eine Auswahl bekannter Namen, doch nur durch wenige bemerkenswerte Arbeiten vertreten. Auch die Zusammenstellung der Künstler wirkt nicht durchwegs glücklich. Gauls naturalistische Plastik (von der überdies nur einige Durchschnittsarbeiten ausgestellt sind — Wasservögel und ein Pinguin — die von seinem Schaffen nur einen mangelhaften Eindruck vermitteln) nimmt sich zwischen den auf Vereinfachung der Formen ausgehenden übrigen Arbeiten wie ein Fremdkörper aus. Barlachs in Holz zu denkende, verhalten wuchtige russische Bauerntypen wirken, in Porzellan übertragen, höchst unglücklich, gleich verkleinerten Monumentalschöpfungen. Unter den Arbeiten E. de Fiori's zeigt ein stehender weiblicher Akt von Kultiviertheit und diszipliniertem Geschmack. In der Art, wie das Weib, das Gleichgewicht des Körpers auf beide Beine gleichmäßig verteilt, das Tuch zu ihren Füßen mit an dem Leib anliegenden Händen emporzieht, zeigt sich ein sicheres Gefühl für gesteigerte Wirkung durch Zusammenschluß der Formen bei Verzicht auf Kontraposte und Überschneidungen. Seine Kniende ist ein auf der Ausbalancierung von Vertikale und Horizontale beruhendes, mißglücktes Rechenexempel. Haller vereinfacht seit alters beliebte Schulmotive des stehenden Jünglings mit hinter dem Kopf verschränkten Armen und der Knienden. Seine Bildnisse werden durch den ungemein ausdrucksvollen Porträtkopf des Grotesken-Dichters Joachim Ringelnatz von der Hand der Haller künstlerisch nahestehenden Sintenis in den Schatten gestellt. Unter ihren etwas süßlichen Bronzen, unter denen die Tierfigürchen reizvollste Vereinfachung mit Bewegung und Ausdruck verbinden — an Bilder F. Marcs erinnernd — sei insbesonders der Daphne gedacht, ob der überzeugenden, anmutigen Art, auf die sich die Wandlung der Nymphe in den Baum vollzieht. Man sieht gleichsam, wie sich aus den emporgestreckten Händen mit den gespreizten Fingern die Baumkrone entfaltet. Edzards hockende Frau ohne Arme ist eine durch keinerlei künstlerische Problemstellung zu rechtfertigende Geschmacklosigkeit. Ansonst von ihm Nachempfundenes, Unverdautes. Ein kleines Tonfigürchen, gleichfalls eine Hockende, ist Nachfahrin von Gauguins Tahiterinnen. Sein liegendes Paar an etruskische Sarkophagskulpturen gemahnend. Alles in allem eine Ausstellung, die durch die Namen ihrer Teilnehmer mehr verspricht, als sie hält. S. Poglayen-Neuwall.

Brüssel

In der Galerie „Le Centaure“ wurde eine umfängliche Ausstellung von Werken Kees van Dongens abgehalten.

Nach dem Tode von George Giroux wird die Galerie Giroux fortgesetzt von dessen bisherigen Mitarbeitern P. Colin und M. Elslander. Sie brachten soeben eine Übersichtsausstellung von

Paul Signac zur Schau, der Werke von Lucie Consturier, Signacs Schülerin und Lebensbeschreiberin, hinzugefügt waren. H.

London

In der Leicester-Galerie findet soeben eine Vincent van Gogh-Ausstellung statt, die erste, die in England abgehalten wurde, zu deren Katalog Sir Michael Sadler ein Vorwort geschrieben hat. Er sagt darin, verwunderlich genug, daß van Gogh sich bis zu seinem Tode nicht selber gefunden habe. Bei der Studierung seiner Malerei müsse man im Auge behalten, daß er jung gestorben sei, obendrein in einem Zustande von Unzurechenbarkeit. Die Ausstellung umfaßt Gemälde und Zeichnungen und stammt aus holländischem Privatbesitze. Die Kritik begrüßte van Gogh wohlgesinnt. Nicht lange nach der Eröffnung wurden von der Nationalgalerie zwei Gemälde „Der Postbote" und „Der gelbe Stuhl" erworben; beide sind 1888 gemalt. H.

Wiesbaden

Der Nassauische Kunstverein bringt eine Ausstellung Wiesbadener Künstler, von denen diesmal Felixmüller, Erbach, Hans und Olaf Christiansen, Lotte Prechner, Ritschl und als neu hinzugetretene, sehr beachtenswerte Kraft Schlüssel zu nennen sind. Ritschl ist jetzt bei einer kalten, klaren Farbengebung angelangt, die eindrucksvoll wirkt. Schlüssel stellt sich als interessanter Phantast vor.

In den übrigen Kunstausstellungen herrscht ausschließlich Graphik. Das Graphische Kabinett von Staadt bringt neue Radierungen von Sepp Frank, darunter das prächtige, kernige Blatt „Hans Sachs". Ferner sehr schöne Arbeiten von Hans Kohl, Mainz, einem Schüler Halms. Von hervorragender Qualität sind besonders des letzteren Kaltnadelradierungen, der „Mainzer Dom" und „das Brendelsche Chorgestühl im Mainzer Dom". Bei Ben Soliman ist eine „Graphikausstellung jüdischer Künstler" zu sehen. Als die stärkste Persönlichkeit erweist sich Abbo, der mit seinem tiefleidenschaftlichen, monumentalen Kontur auf große Wirkungen ausgeht. In Budko und Steinhardt betont sich das religiöse Element. Meidner packt durch sein stürmisches Sichhineinwerfen in die Welt der Erscheinungen, Chagall durch sein impulsives Hineinspringen in die Welt der Phantasie. Mely Joseph † bewahrt den Abstand einsamer Vornehmheit. ch.

Von Künstlern und Gelehrten

Infolge des Professoren-Abbaus an der Münchner Akademie der Künste sind die Professoren Becker-Gundahl, v. Feuerstein, Frhr. v. Habermann, Herterich, Kurz und Schmitt, die sämtlich das 65. Lebensjahr überschritten haben, ab 1. Januar 1924 in den dauernden Ruhestand versetzt worden. Hugo v. Habermann wurde bei der Gelegenheit Titel und Rang eines Geheimen Rates verliehen. Die gleiche Auszeichnung wurde dem Generaldirektor der bayr. Staatsgemälde-Sammlungen Dr. Dörnhöffer zuteil. — Alexander Koch in Darmstadt wurde von der Technischen Hochschule in Hannover der Dr. ing. h. c. verliehen. — In Paris ist der Maler und Zeichner Theophil Alexandre Steinlen gestorben. In Lausanne geboren, ist Steinlen später Franzose geworden. Seine Stärke lag auf dem Gebiet der Illustration und der Plakate. Seine Typen von Montmartre werden sobald nicht vergessen werden. Einen ausführlichen illustrierten Beitrag über den Künstler bringt eines der nächsten Hefte dieser Zeitschrift. — In Ligornetto starb unerwartet im Alter von 45 Jahren der aus Basel stammende Bildhauer und Maler Carl Burckhardt. Mit ihm verliert die Schweiz einen anerkannten Künstler. Er schuf u. a. den großen Brunnen vor dem Badischen Bahnhof in Basel und die Friesreliefs am Züricher Sammlungsgebäude. Rodin, in den letzten Jahren auch ägyptische und exotische Plastik, waren von Einfluß auf seine Kunst. — Wilhelm Steinhausen ist am 6. Januar in Frankfurt a. M. gestorben. Er wurde 1846 in Sorau (Niederlausitz) geboren, empfing entscheidende Anregungen von Thoma und malte neben Landschaften vorwiegend biblische Begebenheiten. Auch als Graphiker war er sehr fruchtbar. Oskar Beyer hat 1921 ein größeres Werk über den Künstler veröffentlicht. Die 1918 im Furche-Verlag erschienene Mappe „Augenblick und Ewigkeit" ist soeben gänzlich verändert, mit einer Reihe farbiger Bildwiedergaben und Text von Wilhelm Schäfer neu herausgekommen. Steinhausen schrieb seinerzeit ein Geitwort dafür, das folgenden für seine Welt- und Kunstanschauung bedeutsamen Leitsatz enthält: „Wir leben alle von Gottes Barmherzigkeit." -s-

Neue Bücher

Lichtwarks Vermächtnis

Alfred Lichtwark, Reisebriefe (Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle). In Auswahl mit einer Einleitung herausgegeben von Gustav Pauli. 2 Bände. Hamburg 1923. Georg Westermann.

Dies Werk ist der ganze Mensch, dem heute noch Erinnerung, zehn Jahre nach seinem Tode, Verehrung und Dankbarkeit zollt. Während all der vielen Jahre, da Lichtwark als Direktor der Hamburger Kunsthalle an diesem seinem Werke baute und auf unzähligen Reisen Europa durchstreifte, selbst ein Pionier neuzeitlicher Kultur, beobachtend und lernend an den Dingen und den Menschen, war es ihm zur Gewohnheit geworden, seine Eindrücke in Briefen zu fixieren, die er seiner Kommission regelmäßig zugehen ließ, zum Teil sicher auch mit der Absicht, um

seinen Ideen und Plänen den Boden vorzubereiten. Ob Lichtwark selbst jemals an eine Veröffentlichung gedacht hat, ist kaum anzunehmen. Briefe, die im Hinblick auf eine spätere Publikation geschrieben werden (vergl. den berühmten Briefwechsel Goethes mit Zelter), haben nicht den freien Impuls der Sekunde, die wohltuende Harmlosigkeit, jene Freiheit von jeglicher Konvention, die diese Lichtwarkschen Bekenntnisse auszeichnen. Diese sind vielmehr eine Art Tagebuch, das der Autor in erster Linie für sich selbst als Resumé seines eigenen Erlebens geschrieben hat. Daß er die Freunde in Hamburg teilnehmen ließ, entsprang mehr dem Bedürfnis, sich einem anderen mitzuteilen als dem Wunsch, dadurch in die Breite zu wirken. Die Hamburger Kunsthalle aber, die heute Hüterin dieses kostbaren Vermächtnisses ist, aus dem die beiden jetzt veröffentlichten Bände nur eine kleine erste Kostprobe servieren, besitzt damit einen Schatz von höchstem zeitgeschichtlichen Wert und es war ein schöner Gedanke, der gerade in diesem Augenblick die Veröffentlichung in die Wege geleitet hat. Denn mehr als in irgendeinem anderen Moment bedarf das Deutschland von heute das Beispiel einer Persönlichkeit, wie sie Alfred Lichtwark verkörpert. Der stand gewiß nie außerhalb seiner Zeit, war kein Revolutionär, hatte — wie Pauli sehr richtig feststellt — mehr die Art des schöngeistigen Dilettanten (und war Gott sei Dank in dem Sinne nicht kunsthistorischer Fachmann), aber sein Leben war bis ins Letzte hinein schöpferisch, beispielgebend, anregend und dabei immer verwurzelt in dem Boden seiner Heimat. Diese Hamburgische Perspektive, unter der er oft die Dinge dieser Welt sah, hatte aber etwas von der Freiheit des Ozeans, war niemals kleinbürgerlich, eher kosmopolitisch bestimmt. Und dann hatte Lichtwark die große Liebe zu den Menschen, jenen wundervollen Optimismus, ohne den ein schöpferisches Sein einmal nicht zu denken ist. In künstlerischen Fragen und Wertungen ist sein Urteil oft in die Irre gegangen. Seine Begeisterung für die französische Medaille des neunzehnten Jahrhunderts, für so manchen Maler außerdem, den heute kaum noch jemand nennt, seine vielen Fehlurteile über neuzeitliche Architektur (so etwa über Wallots Reichstagsgebäude u. a. m.) sind uns Heutigen beinahe kaum faßbar, auf der anderen Seite aber staunt man auf Schritt und Tritt über die intuitive Treffsicherheit, mit der sich Lichtwark dem Urteil seiner Zeit gegenüberstellt. Wie sicher z. B. — um nur zwei Beispiele zu nennen — seine Beurteilung eines Rodin und die absolute Ablehnung eines Lenbach, der damals gerade im Zenith seines Ruhmes stand. Solche Beispiele lassen sich verzehnfachen. Wie klug endlich alles, was er über die Museen zu sagen hat (bester Beweis seiner intuitiven Begabung sein eigenes museales Werk, die wirkliche Großtat eines Bahnbrechers), und wie wundervoll neu all die Ideen, die in einer künstlerisch so stumpfen Zeit der Veredelung unseres Daseins gelten. Ein wenig fühlt man hier und dort vielleicht immer den Magister heraus; aber der war doch im besten Sinne des Wortes ein „praezeptor Germaniae".

Man muß diese Bände lesen. Hat man erst begonnen, legt man sie sobald nicht aus der Hand. Ein Stück Zeitgeschichte rollt sich hier vor unseren Augen ab, das uns heute in mancher Beziehung als ein verlorenes Paradies erscheinen mag, das aber auf der anderen Seite doch wieder wie eine einzige Warnung an den deutschen Genius vor uns steht. In der Projektion dieser Persönlichkeit wird einem jetzt so vieles klar, über das man sich in seiner Zeit so selten Rechenschaft gegeben hat. Alles in allem ein Dokument, dem man ohne Übertreibung Unsterblichkeit prophezeien darf. Denn dies ist nicht nur ein Buch wahrhaft erlebter Geschichte, sondern mehr das Bekenntnis einer jener Persönlichkeiten, die seither unserem deutschen Schicksal vollends fehlen.

Gustav Pauli, Lichtwarks Nachfolger im Amt, hat nicht nur die Auswahl der Briefe mit klugem Blick besorgt, sondern der Veröffentlichung auch eine einleitende umfangreiche Studie mit auf den Weg gegeben, die sich wie eine späte Ehrung auf den Toten liest. Warm im Gefühl, klug im Urteil und von einer durchaus Goetheschen Diktion. Ihm sei Dank für dies Werk.

Biermann.

Erich Wiese, Schlesische Plastik vom Beginn des 14. bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts. Mit 66 Tafeln. Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1923.

Eine Darstellung der Plastik Schlesiens bedeutet die Eroberung einer neuen Kunstprovinz. Es ist erstaunlich, daß sie erst heute erfolgt, zumal wenn man die wertvollen Ergebnisse berücksichtigt. Die Arbeit Wieses verdient die prächtige Ausstattung, die der Verlag dem Buche hat zuteil werden lassen. Die hier größtenteils zum erstenmal veröffentlichten Kunstwerke beweisen, daß die schlesische Plastik des 14. und 15. Jahrhunderts sich mit der Bildnerkunst Böhmens und Frankens durchaus messen kann. Das Buch ist gewissenhaft und knapp; es zeichnet sich durch erfreulichen Verzicht auf jene allgemeinen, von den Autoren irrigerweise für „Kunstwissenschaft" gehaltenen Äußerungen aus, die heute einen großen Teil der Veröffentlichungen jüngerer Kunsthistoriker füllen. Entbehrlich wäre das Kapitel „Umgrenzung" gewesen; die Methode ist in Schlesien nicht anders als sonstwo, und die Literatur hätte in den Anmerkungen gekennzeichnet werden können. Bedauerlich ist der Verzicht auf die Untersuchung der wenigen in Betracht kommenden Grabmäler des Gebietes.

ihre von Wiese (S. 19) selbst zugestandene Wirkung auf die heimische Plastik hätte untersucht, ihre oft gesicherte Entstehungszeit zur Datierung der beweglichen Stücke herangezogen werden müssen.

Das Material ist in wenige Hauptgruppen gegliedert, die nach Leitstücken geordnet sind. Als erstes Stück dieser Art begegnet uns, um 1340, die Hermsdorfer Maria mit dem Löwen (Tafel 4). Über ihre Ikonographie ist eine Studie von Halm zu erwarten, der hier nicht vorgegriffen werden soll. Mit Recht weist Wiese die thronende Maria mit dem Johannesknaben aus der Sammlung Leinhaas, jetzt im Germanischen Museum (Josephi Nr. 29), deren Herkunft ganz unsicher ist, in diesen Zusammenhang. Dem ältesten dieser Marienbilder, aus Ladekopp (Tafel 3) nahe verwandt ist ein im Typus gleichartiges, halblebensgroßes Bildwerk der Sammlung Manz in Stuttgart. Die stilistische Herkunft der ganzen Gruppe weist eher auf Salzburg als auf Nürnberg.

Eine zweite Gruppe ordnet sich um die überlebensgroßen Apostel aus S. Maria Magdalena in Breslau, von denen die älteren (Tafel II) mir noch vor der Mitte des Jahrhunderts entstanden scheinen, etwa gleichzeitig mit den Figuren des Nordportales des Augsburger Domes. Unter den einzelnen Marienstatuen des 14. Jahrhunderts dürfte sich jene aus Liegnitz (Tafel 16) noch aus dem Stil der Löwenmarien herleiten lassen. Die Datierung um 1390 wird von Wiese später selbst berichtigt. Eine Reihe weiterer Marien in Jauer und Thauer stehen auf der Stilstufe der von Höhn in seiner Nürnberger Plastik S. 19 abgebildeten Mutter Gottes in S. Lorenz — der Hinweis der Anmerkung 72 auf Sauerlandt ist ein Druckfehler —, also in die Zeit um 1360.

Die Gegenüberstellung des monumentalen Vesperbildes von Leubus und der aus der böhmischen Kunst ableitbaren Pietasdarstellungen, deren älteste aus S. Elisabeth in Breslau sich wahrscheinlich 1384 datieren läßt, leitet zu den neuen Bestrebungen der Kunst um 1400 über. Sie hat in Schlesien eine Anzahl bedeutender Kalksteinwerke hinterlassen, Vesper- und Marienbilder. Den böhmischen Ursprung einiger der wichtigsten Stücke hat Richard Ernst, noch ohne Kenntnis des schlesischen Materiales, aus Anlaß der Veröffentlichung der Krummauer Madonna im Jahrbuch der Zentralkommission 1917 nachgewiesen; eine neue Studie von Pinder über die „schönen Madonnen" im Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 1923 beweist die unzweifelhaft östliche Herkunft dieser berauschend pathetischen Werke. Unter den Kalksteinmarien ist jene aus S. Elisabeth in Breslau (Tafel 25) eine der schönsten. Mit ihr verwandt sind die Werke des Breslauer Hauptmeisters dieser Zeit, den Wiese nach der Dumlosekapelle in S. Elisabeth als den Dumlosemeister bezeichnet. Seine Werke sind von eherner Kraft, mit Spannung geladen, zugleich sorgsamst durchgebildet. An die Kreuzgruppe der Dumlosekapelle, deren Mater dolorosa eine wohl mehr zufällige Verwandtschaft mit einer der Marien des weicheren und lyrischeren Meisters von Eriskirch aufweist, schließt Wiese eine beträchtliche Anzahl von Werken an; einige von ihnen wollen mir nicht in die Gruppe gehörig scheinen, vor allem der Kruzifixus in Corpus Christi, eine aus leidenschaftlichstem mystischen Drang noch des 14. Jahrhunderts gestaltetes Werk, in allem das Gegenteil zu den ruhig plastischen Bildwerken der Dumlosekapelle.

Abhandlungen über Triumphkreuze und eine besondere Art schlesischer Altarschreine, die Maria stets von den Heiligen Barbara, Katharina, Margareta und Dorothea umgeben zeigen, beschließen das wertvolle, mit 66 vortrefflichen Lichtdrucktafeln ausgestattete Werk. Baum.

Kehrers „Greco"

Hugo Kehrer. Die Kunst des Greco. Mit 71 Tafeln. Dritte vermehrte Auflage. Hugo Schmidt Verlag. München.

1913 erschien die erste Auflage dieses Buches, dem bereits ein Jahr später die zweite folgte. Weltkrieg, Revolution und der deutsche Zusammenbruch mußten vorübergehen, bis die dritte Auflage dieses schönen und klugen Buches notwendig wurde. Fünfzehn Jahre und mehr sind dahingegangen, seit der Name des Griechen Theotocopuli als neues künstlerisches Erlebnis das moderne Europa entzündete. Der ersten leidenschaftlichen Entdeckung ist die Ruhe gefolgt. Greco ist Sieger geblieben und ist heute fester denn je im Bewußtsein unserer Zeit verankert; nicht als Einzelschicksal einer Persönlichkeit, sondern als Inbegriff eines schöpferischen Willens, der Jenseitiges erschaute und Gottes Odem zum erstenmal wieder rein, wie die Gotiker, dem Menschen nahebrachte. Die Welt hat begriffen, daß es fast in jedem Jahrhundert eine Greco-Seele in der Kunst gegeben hat und daß diese Seele, ob im fernen Osten oder im Abendland geboren, Inkarnation des Künstlermenschen schlechthin ist, der hinter den Gesichten dieser Welt das große ewige Symbol sucht.

Seltsam, wie lange Zeit es immer wieder braucht, bis Erkenntnis vom Einzelfall aus den Weg zum Allgemeinen, Synthetischen findet. Damals regte zuerst das Grecobild auf, das Werk des Meisters an sich, gepriesen von denen, die voll der künstlerischen Intuition waren, geschmäht von den andern, die mit dem nüchternen Verstande allein die Dinge der Kunst messen zu können glaubten. Heute wird über die Bedeutung des Meisters ernsthaft kaum mehr gestritten, und dennoch waren mehr als fünfzehn Jahre nötig, um unser Gefühl für die letzte sehr viel

größere Einsicht frei zu machen, die in Greco endlich ein Symbol künstlerischen Gestaltungsdranges von ewiger Geltung erkannt hat.

Daß dies möglich wurde, ist nicht zuletzt das Verdienst von Kehrers Buch, das die beste Arbeit über den Griechen ist, trotz Cossio und den vielen andern Beiträgen auch deutscher Forscher. Weil K. zuerst das Grecoproblem als solches rein erkannt hat und den Weg zur Kunst des Griechen, nicht zum Schicksal des Menschen nahm. Ich habe damals nach Erscheinen der ersten Auflage das Werk in den „Monatsheften" besprochen. Als ich jetzt nach beinahe zwölf Jahren die neue Auflage in die Hand bekam, forderte Gerechtigkeit die Revision meines Urteils. Dies ist der Grund der verspäteten Anzeige an dieser Stelle. Bücher haben gewiß ihre Schicksale, aber Träger dieser sind doch nur wir selbst. Deshalb erscheint es mir als Pflicht, heute für ein von der Kritik damals merkwürdig verkanntes Werk eines Gelehrten eine Lanze zu brechen. Kehrers Buch verdient einen Ehrenplatz in der neuen Kunstliteratur. Mögen hier und dort auch die Ansichten auseinandergehen, dieser Schriftsteller hat Greco wahrhaft erlebt und ein so nahes künstlerisches Verhältnis zu dem Werk des Griechen gefunden wie keiner sonst. Die Bildanalysen der wichtigsten Werke des Griechen sind in diesem Buche zu einer Klarheit gediehen, daß von hier aus wie von selbst die Straße zum Verstehen frei wird. Kehrer hat seinen Greco intuitiv erschaut. Diese Tatsache gibt dem Buch seinen unbedingten Wert. Daß außerdem auch die rein wissenschaftliche Leistung in Ehren besteht, dies anzuerkennen, fordert nicht weniger die Gerechtigkeit.

Unter all den vielen notwendigen und überflüssigen Büchern der neueren Kunstliteratur wird sich dies Werk als grundlegend für eines der wichtigsten Themata behaupten, und so wird hoffentlich der schönen und bildlich reich ausgestatteten dritten Auflage bald eine vierte und fünfte folgen dürfen. Biermann.

Rudolf Brettschneider: Synchronistische Tabellen zur Geschichte der Malerei des 13. bis 19. Jahrhunderts (1200—1850). Verlag Ed. Strache. Wien, Prag, Leipzig, o. J. (1923).

Die Idee, die Personendaten der Kunstgeschichte aus pädagogischen Gründen in Tabellenform zu ordnen, ist naheliegend, sicher von manchem Kunsthistoriker so oder so schon zu eignem Nutzen, bisher aber nicht bis zum Druckwerk verwirklicht worden. Brettschneider sucht mit der vorliegenden Publikation die Lücke zu füllen. Die Tabellen, auf Bogen von 50×70 cm gedruckt, sind lose und zusammengefaltet in einer Mappe vereinigt, die außerdem ein Register enthält, das zugleich zur Ergänzung der Tabellen in bezug auf weitere Angaben über die einzelnen Künstler, wie Beinamen, Verwandtschaftsgrade, Lehrer, Schüler usw. dienen soll. Lobenswert ist in der Anordnung der Tabellen die Voransetzung einer Kolumne mit den wichtigsten geschichtlichen und kulturgeschichtlichen Tatsachen, um so weniger zu begründen die Beschränkung des übrigen Stoffes auf die Malerei. Die Plastik und die Architektur hätten notwendigerweise berücksichtigt werden müssen und das hätte, ohne die Gesamtorganisation zu stören, geschehen können; entweder durch Aufnahme der Architekten und Bildhauer in den zeitlichen Verlauf der Kolumnen, etwa mit Unterscheidung von den Malern durch Hinzufügung von (A) und (B) oder durch Teilung der Länderkolumnen in die drei Gebiete der Malerei, Plastik und Architektur, wobei dann freilich mancher Name in allen drei Rubriken erscheinen müßte. Eine Vergrößerung des zu bearbeitenden Stoffes durch diese Ergänzung ließe sich nicht umgehen, immerhin könnte die Zahl der Malernamen reduziert werden. Dringend wünschenswert wäre freilich eine exaktere Durcharbeitung der Angaben, als in diesem ersten Versuch. Wenn Dvořák einen grundlegenden Aufsatz über „Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt" geschrieben hat, darf man in der Tabelle diesen Johann von Neumarkt nicht unter den Malern finden und im Register gar die Angabe „Miniator". Er gehört als Kanzler Karls IV. und bedeutender Kunstförderer in die geschichtliche Spalte. Oder, um bei dem kleinen, aber für die Malerei (der diese Tabellen gelten!) höchst wichtigen Gebiet zu bleiben, bei Böhmen: den „Meister von Wittingau" finden wir mit der Angabe „v. 1350" und ihn und den „Meister von Hohenfurt" mit der Ortsangabe (Prag). Da fehlen nicht nur zumindest drei Fragezeichen, sondern die Zeitangabe „v. 1350" steht in völligem Widerspruch zu gut begründeten Datierungen ernsthafter Forscher. Arbeiten von der Art der vorliegenden müssen, soll man ihnen nicht mißtrauen, in solchen Punkten zuverlässig sein. Denn schließlich wenden sie sich auch an ein weniger kritisches Publikum als das der Fachleute.

Wiese.

Der neue Brockhaus

Schon kürzlich haben wir bei Ausgabe des dritten Bandes darauf hingewiesen, wie sehr auch die moderne europäische Kunst innerhalb dieses völlig neubearbeiteten Universallexikons Berücksichtigung gefunden und von welcher Zuverlässigkeit auch in der Beziehung alle Angaben sind. Inzwischen hat das vierbändige Werk durch Ausgabe des letzten Bandes, der die Nachträge und Ergänzungen bringt, seinen Abschluß gefunden. Auch in diesem neuen Band hat wiederum das Gebiet der bildenden Kunst und der Kunstgeschichte besondere Berücksichtigung erfahren, in dem etwa inzwischen verstorbene Künstler wie Oberländer nochmals namentlich genannt sind. — So sehr im ganzen

dieses Verlangen nach Aktualität auch anzuerkennen ist, die eigentliche Bedeutung dieses neuen Kompendiums, dessen reduzierter Umfang ganz dem Verlangen dieser Zeit entspricht, beruht in der Hauptsache doch auf seiner Zuverlässigkeit, seiner ökonomischen Gliederung und der überlegenen geistigen Führung, die das Wichtige vom Nebensächlichen zu trennen weiß. — n. —

Weitere Neuerscheinungen

(Besprechung vorbehalten)

Othmar Leixner, Geschichte des Mobiliars und die Möbelstile. Entwicklung von Wohnung und Raumkunst. 3. völlig umgearbeitete und erweiterte Auflage. Mit 739 Textabbildungen. Preis: Halbleinen Gz. M. 20.—, Halbleder Gz. M. 40.—. Richard Carl Schmidt & Co. Verlagsbuchhandlung. Berlin 1923.

Walter Lehmann und Heinrich Doering, Kunstgeschichte des alten Peru. 128 Lichtdrucktafeln und 12 Farbentafeln, 72 Seiten Text. Preis Gm. 90.—. Verlag von Ernst Wasmuth A.-G. Berlin 1923.

Richard Arwed Pfeifer, Der Geisteskranke und sein Werk. Eine Studie über schizophrene Kunst. Mit 45 Abbildungen. Alfred Kröner Verlag. Leipzig 1923.

Wilhelm Pessler, Niedersachsen. (Bd. I der deutschen Volkskunst, herausgegeben von E. Redslob.) Mit 158 Bildern. Ganzleinen Gm. 10.—. Delphin-Verlag. München 1923.

Wilhelm Worringer, Die Anfänge der Tafelmalerei. (Deutsche Meister.) Mit 126 Abbildungen. In Halbleinen Gm. 10.—. Der Insel-Verlag. Leipzig 1923.

P. P. von Weiner, Meisterwerke der Gemäldesammlung in der Eremitage zu Petrograd. (Meisterwerke der bedeutendsten Galerien Europas.) Dritte, ganz neu bearbeitete und vermehrte Auflage mit 285 Abbildungen. Halbleinen Gm. 14.—. Verlag von Franz Hanfstaengl. München 1923.

W. R. Valentiner, Franz Hals. Des Meisters Gemälde. Mit 322 Abb. Mit einer Vorrede von Karl Voll (†). Zweite neu bearbeitete Auflage. (Klassiker der Kunst.) In Halbleinen Gm. 17.50. Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart und Berlin 1923.

Henry Minetti, Osmanische provinziale Baukunst auf dem Balkan. Ein Beitrag zur Baugeschichte des Balkans. Mit 2 farbigen Tafeln und 119 Textabbildungen. In Halbleinen Gm. 10.—. Verlag Orient-Buchhandlung Heinz Lafaire. Hannover 1923.

Joseph Meder, Die Handzeichnung. Ihre Technik und Entwicklung. Mit 350 Abbildungen 2. verbesserte Auflage. In Ganzleinenband 55 Schw. Frs.

Hermann Trenkwald, Gläser der Spätzeit. (Um 1790—1850.) Mit 71 Abb. auf 44 Tafeln in Lichtdruck. Preis in Mappe 15 Schw. Frs. Beide im Verlag von Anton Schroll & Co., G. m. b. H. Wien 1923.

Eckart von Sydow, Die Kunst der Naturvölker und der Vorzeit. Mit 539 Abb. (Bd. I der Propyläen-Kunstgeschichte.) In Halbleinen ca. Gm. 45.—.

Wilhelm von Bode, Die Kunst der Frührenaissance in Italien. Mit 456 Abb. (Bd. VIII der Propyläen-Kunstgeschichte.) In Halbleinen ca. Gm. 50.—.

Max J. Friedländer, Die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts. Mit 266 Abb. (Bd. XII der Propyläen-Kunstgeschichte.) In Halbleinen ca. Gm. 45.—.

Sämtlich im Propyläen-Verlag. Berlin 1923.

Verschiedenes

Chronik der Bühnengestaltung

Berlins Bühnenwesen, dessen Betrieb selten genug Unbedingtes gewährt, in der letzten Zeit jedoch wieder erhöhte Lust des Experiments und künstlerischen Ehrgeiz zeigt, bietet dem bildenden Künstler manche Gelegenheit, sich zu entfalten. Seine im Staffeleibild vielfach beengte Vorstellung kann hier frei mit Farbe und Raum schalten, kann Licht, Dimensionen, Stoffe real einsetzen, die Theorie flächiger Projektion sozusagen verlassen und in die Praxis aufgebauter Weltausschnitte umsetzen. Gerade das heutige Streben, alle Lebensäußerungen mit neuen Formen zu durchdringen, rückt die Bühnengestaltung in den Brennpunkt künstlerischer Problematik. Alles, was aus der Atelieratmosphäre hinaus will und zum Phantastischen, zum Verismus, zur architektonischen Abstraktion drängt, findet hier ein Betätigungsfeld. Oder könnte es doch finden, wenn dies Drängen wirklich zielbewußt und praktisch wäre, und bei den Theaterunternehmern die geistfremde Bequemlichkeit nicht doch die Regel. Immerhin: Dies und jenes wird versucht und beansprucht durchaus dieselbe Aufmerksamkeit wie das Ausstellungsrepertoir.

Mag sonst die Vielheit künstlerischer Richtungen als solche einen Reichtum bedeuten, — hier ist sie tappende Unsicherheit. Die Bühne braucht definierte Lösungen. Gewisse rein bildliche Möglichkeiten scheiden prinzipiell aus. Im Mittelpunkt der Problematik steht das Verhältnis von Dekoration und Mensch, und Vieles scheitert noch an der Nichtbeachtung der durch diese Beziehung diktierten Grenzen. Die Erörterung dieser Probleme sei anderem Zusammenhange verspart, — hier seien rein chronistisch die wichtigsten Fakten verzeichnet.

Karl Walser hat Shakespeares „Wie es euch gefällt“ ein wenig shakespearesches Gewand an-

getan. Nicht so sehr der Rokokozuschnitt des Kostüms und der ganzen Inszenierung ergab den Widerspruch, wie die gewisse herbstbunte Duftigkeit der Gründe. Man hat selten bessere Malerei auf dem Theater gesehen als diese kräftig intonierten Landschaften, aber es war nicht Bühne noch illusionierte Wirklichkeit, verband sich nicht den menschlichen Gestalten und zu allerletzt der feineren, spröderen, hintergründigeren Wechselrede des dichterischen Spiels. — Völliges Mißlingen sehe ich bei den Bühnenbildern der Bauhausschüler F. Singer und F. Dicker, die bei der „Truppe" tätig sind. Erklügelt bizarre Kostüme, die jede Geste ersticken, Wandschirme, deren Orament zwischen abstrakter Aufgliederung und gegenständlicher Simplizität schwankt, — Vordringlichkeit, die dem Dichter die Erzeugung des Stimmungsausdrucks fortschnappen möchte, mit vielen Mätzchen jedoch nur eine bunte Unstimmigkeit der Bühne zuwege bringt. Ein Meister des Bauhauses, O. Schlemmer, soll anläßlich eines Dramas von Carl Hauptmann bei weitem Gültigeres gefunden haben. Schließlich wäre auch gerade aus dem Weimar des phantastisch-musikalisch eingestellten Konstruktivismus die entscheidende Findung am ehesten zu erwarten, wenigstens für die pathetische und die übermütige Bühne. Die bezieht jedoch vorläufig am liebsten bei einem oberflächlichen Macher wie Pirchan eine plakathafte Modernität ohne Majestät wie ohne Witz. Derselbe kahle Aplomb darf strengerer Dichtung schematisch artikulierten Aufbau und Monstre-Ausstattungs-Revuen einfallslose Prunkeffekte liefern. Diese Kümmerlichkeit erhellt besonders nach den Eindrücke junger russischer Bühnengestaltung. Während der Bilderbogenstil des Russenkabaretts viel kopiert wird, bemerkt man zunächst wenig Nachwirkung der geistreichen „Turandot"-Inszenierung durch das Moskauer „III. Studio". Im Gegensatz zu Tairoffs fast Turngeräten gleichenden Konstruktionen (vgl. „Cicerone" 1923, S. 537) war hier mit abstrakten Formen ein unvergleichlich kapriziöses Drum und Dran ohne ein einziges Moment der Starrheit geschaffen, in schräg gebrochenen Stufen, Balkonen, einem aus kubistischen Motiven hinangeschraubten Phantasieturm, in hundert geblähten Seidensegeln und bunten Klötzchen. Das Licht spielte immer anders, die ganze lustige Apparatur des Theaters tat kokett mit. Nichts drückte auf die tänzerische Schwerelosigkeit und Intermezzo-Anmut des Ganzen, und so ergab sich die entzückende Arabeske einer denkbar unethnologischen Chinoiserie. — Zu den wenigen Bühnenmalern, die ohne stilistisch zugespitzte Mittel durch glaubhafte Verwirklichung des Schauplatzes und zugleich durch sicheren räumlichen Ausdruck sowohl die Stimmung der dramatischen Situation wie die Dynamik der Auftritte voll unterstützen und überdies bildhafte Eigenwerte mehr als dekorativen Ranges erbringen, zähle ich vor allem Rochus Gliese. Bei der denkwürdigen Gestaltung von Barlachs „Der arme Vetter", die ein Ruhmesblatt in der Geschichte des preußischen Staatstheaters bleiben wird, konnte er sich den Zeichnungen des Dichters anschließen. Da war die Nebelweite des Dünenlands, die gespenstische Beengtheit einer Herberge, da war Fahlheit, Unerlöstheit, Wirre der Luft eingefangen. Ein andermal gab Gliese der „Minna von Barnhelm" Morgenfrische und sonnige Helle, ohne seine Künste je anzupreisen. Die Treppen, Flure, die Fenster zur Gasse, — alles war frohlebendig und blieb doch Architektur. — Ganz anders nimmt George Grosz die Bühne: er hintersetzte die Auftritte in Kaisers Szenenreihe „Nebeneinander" mit Konturationen eines Gefängnisses, Barvestibüls, Kitschheims. Die paar nüchtern-scharfen Angaben haben den spitzen Duktus, die ironische Bitterkeit seines graphischen Stils, — sind vergrößerte Graphik. Aber die Schnöde geht über auf Dinge und Menschen, — der isolierte häßliche Stuhl, der frech gespreizte Klubsessel, duldende und unverschämte Gesichter sind aus Einem mit diesen magischen, undekorativen Fragmenten und Umweltfetzen. — Es muß nicht der Maler sein, der die starke Bühnengestalt findet. Der Regisseur Karlheinz Martin gab den Akten Marlowes selbst ganz ausgezeichnet konzentrierte, beherrscht architektonische Bildformen. Ein paar große Falten, Stufen, Kuben sagten im Verein mit energischer Schattenführung alles höchst eindrücklich, ohne je angeschoben, baukastenhaft, steril zu wirken. In aller Abstraktion lebten Wucht und Verhängnis heroischer Räume.

Willi Wolfradt.

Brüssel

Hier hat sich eine „Nationale Vereinigung für das Reproduzieren belgischer Handschriften und Miniaturen" gebildet, die sich zum Ziel setzt, die schönsten Miniaturen und Handschriften durch Nachbildungen von Liebhabern zugänglich zu machen. Zuerst soll das in der kgl. Brüsseler Bibliothek bewahrte Material herangezogen werden. Die erste Veröffentlichung soll aus einem Werk über die Gent-Brügger Miniaturistenschule bestehen, mit dem Titel „Les Heures de Notre Dame". Die einleitende Studie schrieb Joseph Destrée. H.

Paris

An der Sorbonne werden Vortragskurse über das heutige holländische Kunstleben veranstaltet. Im Rahmen dieser Vorträge sprach Prof. Roland Holst, Amsterdam, über: „Die Zielrichtungen der holländischen Gegenwartskunst". Er setzte sich warm ein für das baukünstlerische Schaffen der heutigen Architekten, die den Geist der Zeit besser begreifen als die Maler; mit der Epoche der Staffeleimalkunst, die als eine rein bürgerliche zu gelten habe, sei es an und für sich zu Ende. Dr. Berlage, den Haag, sprach über den ratio-

nalistischen Baustil, wie er sich in Holland durchgerungen hat. Die Leistung der jungen rationalistischen Baumeister sei echt national, jedoch vielleicht noch nicht stabil, denn Stabilität der Kunst habe eine Stabilität der sozialen Idee zur Voraussetzung. Von dieser sei man noch weit entfernt. Noch mancherlei Abschnitte müßten durchlaufen werden. H.

Rom

Am 16. Dezember fand die erste Sitzung des diesjährigen Geschäftsjahres der „Accademia pontificia dei Nuovi Lincei" in Gegenwart des Papstes und der Kardinäle Gasparri, Vanutelli, Merry del Val und Ehrle statt. Die Vorträge behandelten vorwiegend naturwissenschaftliche Themen. Auch der Papst ergriff das Wort, indem er auf die Ziele und Aufgaben der Akademie hinwies.

Mit dieser Sitzung wurde das neue Heim der Akademie eingeweiht: Der Papst hat ihr das Kasino Pius IV. in den vatikanischen Gärten zur Verfügung gestellt. Bezeichnend ist auch dieser Akt wieder für das Interesse und das Wohlwollen, das Pius XI. noch immer der Wissenschaft und ihren Vertretern entgegenbringt. L. S.

Aus der Sammlerwelt und vom Kunsthandel

Amsterdam

Im Alter von 57 Jahren starb der bekannte holländische Kunsthändler E. J. Goudstikker. Das Geschäft wird durch seinen Sohn Jacques Goudstikker fortgesetzt werden. H.

Breslau

Vom 8. bis 16. März 1924 wird im Schlesischen Museum der bildenden Künste zugleich mit der Allgemeinen Frühjahrsmesse die zweite Breslauer Kunstmesse stattfinden. Der große Erfolg, den die erste derartige Messe im Herbst 1923 gehabt hat, war Veranlassung, diese zweite Messe, die wiederum unter Leitung von Dr. Alfred Schellenberg steht, wesentlich zu erweitern. Sie ist wie früher in die Abteilungen für Malerei, Graphik, Plastik, Buchkunst und Kunstgewerbe gegliedert, zu denen als besondere Gruppen schlesische Münzen, Autogramme, Werke der schlesischen Literatur in Erstausgaben von der ältesten Zeit bis zur Gegenwart, sowie alte schlesische Ansichten in Originalzeichnungen, Radierungen und Stichen treten sollen. Der Jury der Messe gehören u. a. die Herren Professor Braune, Direktor des Schlesischen Museums der bildenden Künste, und Professor Dr. Masner, Direktor des Museums für Kunstgewerbe und Altertümer, an. Es werden nur verkäufliche Gegenstände aus dem Besitz von Künstlern, Kunsthandel und privaten Sammlern zugelassen. Auskünfte, Prospekte usw. werden auf Anfragen kostenlos durch das Meßamt Breslau versandt. Auch für die zweite Breslauer Kunstmesse ist die Teilnahme des führenden Berliner und Dresdner Kunsthandels gesichert. Die Einlieferung der Gegenstände beginnt in der zweiten Woche des Januar. Letzter Termin der Einlieferung ist der 16. Februar 1924.

Hannover

Die Galerie v. Garvens hat mit dem Ende 1923 geschlossen. Eine Versteigerung entbehrlicher Kunstgegenstände bildete den Abschluß einer immer auf das Qualitätvolle der zeitgenössischen Kunstproduktion eingestellten rühmenswerten Ausstellungstätigkeit, über die ein instruktiver Bericht in der Broschüre „Zwei Jahre der Galerie v. Garvens" seinerzeit erschien. E. v. S.

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft 2	24. Januar	Heft 2	17. Januar
„ 3	7. Februar	„ 3	31. Januar
„ 4	21. Februar	„ 4	14. Februar

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Post Rottach a. Tegernsee.

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone":

BERLIN: Dr. Willi Wolfradt, Berlin-Halensee, Kurfürstendamm 91, II / MÜNCHEN: Dr. F. Roh, München, Helmtrudenstraße 9, III / DRESDEN: Dr. Will Grohmann, Dresden-A., Wormser Straße 84 / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Savignystr. 5 / ÖSTERREICH: Prof. Dr. Heinr. Glück, Wien IX, Hörlgasse 6 / NIEDERLANDE und BELGIEN: Dr. F. M. Huebner, Den Haag, Louise de Colignyplein 11 / SCHWEIZ: Dr. Jacob Welti, Zürich, Vogelsangstr. 46 / FRANKREICH: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / ENGLAND: Dr. Fritz Bodmer, London WC1, 34 Woburn Square / ITALIEN: Dr. Augusto Calabi, Mailand, Via Petrarca 16 / SPANIEN: Alfred Demiani, Madrid, Almagro 12 / DÄNEMARK: Dozent Charlotte Weigert, Kopenhagen, Hotel Belvedere, Randhuspladsen / SCHWEDEN: Dr. Gunnar Mascoll Silfverstolpe, Stockholm, Königl. Schloß / NORD-AMERIKA: Frank E. Washburn Freund, 50 West 90th Street, New York City / SÜD-AMERIKA: Dr. Ludwig Weber, Buenos Aires (Argentinien), Pietras 361 / RUSSLAND: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Ou. 92 / INDIEN: Frau Dr. Stella Kramrisch, Calcutta, Universität.

Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Kommandit-Gesellschaft a. A., Leipzig, Liebigstr. 6 II. Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Heinrich Maria Davringhausen

Mit sechs Abbildungen auf drei Tafeln — *Von OSKAR MARIA GRAF*

Unter allen jenen Malern, die nach Überwindung ihrer expressionistischen Sturmjahre, in die geruhigeren Bezirke einer neuen Sachlichkeit einmündeten, ist dieser junge Aachener einer der interessantesten und rätselhaftesten. In seinen Schöpfungen wirken allerjüngste Tradition und betonte Intellektualität; sein ganzes künstlerisches Streben hat etwas unnachgiebig Selbstwilliges und stellt sich bewußt, mit nie verkennbarer Eindeutigkeit gegen die momentane „Richtung" der Nach-Expressionisten. Man darf — wenn man diese Behauptung ausspricht — nie vergessen, daß dieser Maler von Anfang an, und im Gegensatz zur Aufgelöstheit der Expressionisten, auf eine betonte formale Gegenständlichkeit hinzielte. Es gibt selbst in seinen allerfrühesten Bildern Gestalten, Landstriche und Gesichter, die mit einer fast naturalistischen Pedanterie durchgeführt sind, die geradezu herausbrechen aus ihrer verstörten Umgebung. Und noch schärfer tritt dies bei seiner früheren Graphik zutage, die — was bezeichnend ist — sich sozusagen stets zyklisch ausdrückt oder den Weg der Illustration wählt. (Es gibt keinen Holzschnitt Davringhausens!)

Der Maler wie der Graphiker Davringhausen sind hierin eins. Das ist zu beachten. Der Antrieb zur Schöpfung ist nie das erlebte Motiv, sondern immer die Idee, die — sagen wir einmal — der erfaßte Darstellungs*stoff* in sich birgt. Schon aus diesem Grunde erklärt sich das Zwiespältige in seinen Werken. Sie haben nichts Einendes, nichts in sich Ruhendes und Geklärtes; mehr als bei jedem anderen Maler von heute wirken in Heinrich Maria Davringhausen zwei Willensstrebungen im Momente des Schaffens: Das psychologische Klarmachen-wollen und die stets deutliche Absicht, eine Idee zu gestalten. Noch in seinen Frühwerken „Ölberg", „Der verlorene Sohn" und im „Wüstenheiligen", in denen er sich um biblische Motive müht, stellt sich der Maler in jene üble Nachbarschaft der romantisch-nazarenischen Verkünder. Eine Zeit des Experimentierens folgte, die noch kaum eine merkliche Wendung in der Entwicklung dieses Malertums zeitigte. Der unbelebten Flächigkeit und Leere der Bilder tritt mit einem Male eine zunehmende Differenzierung der Farbe entgegen. Das Detail wird in jedem Werke lebendiger, fertiger und zuletzt beinahe unheimlich klar. Deutlichkeiten, die unwesentlich sind, übersteigern sich, daß man den Eindruck des Literarisch-Gewollten nicht losbringt. Mitunter wird ein solches Nebenbei zur ausschlaggebenden Wichtigkeit und zerreißt die Gesamtgestaltung völlig, degradiert sie zur beiläufigen Umrahmung dieses Einzelnen. Es gibt Bilder aus jenem Entwicklungsstadium des Malers, die verärgern können. Eine erschreckend beharrliche Manieriertheit entnervt sie. Dies nur macht sie erträglich: Ein unerbittliches Mühen, Schritt für Schritt aus solch beengter Könnerschaft herauszukommen, spricht aus ihnen.

Was ja schon von Anfang an bei diesem Maler frappierte, war das Können, die scheinbare Leichtigkeit der Farbbewältigung, das Gedachte des Aufbaues solcher Bilder. Davringhausen war nie ein Schöpfer aus dem Unbewußten. Er rätselte von jeher mit seinem Wollen am meisten. Das Abwägen und Bedenken sind seine Hemmung. Immer — man empfindet es selbst bei seinen ausgeglichensten Werken — rennt sein Temperament gegen diese starren Wände. Selten nur kann es sich Durchbruch verschaffen. Dies nimmt seinen Schöpfungen die Nähe und Vertrautheit, dies gibt seiner Farbe etwas Uninniges. Selbst seine elegisch-ruhigen Landschaften wie „Friede" und der dunkel-satte „Wasserfall" bleiben in ihrer Meisterschaft fremd. Es ist, als verschlösse eine dünne Nebelschicht die eigentliche Welt auf der Leinwand, als scheue sich der Mensch, der seiner Sehnsucht Ausdruck verleihen will, seine ganze Glut auflodern zu lassen. Mehr das Verschwommene, das sachte Ineinanderfließen, als das Offene, Durchsichtige und Klare machen diese Bilder zu Traumlandschaften, zu verhaltenen Unwirk-

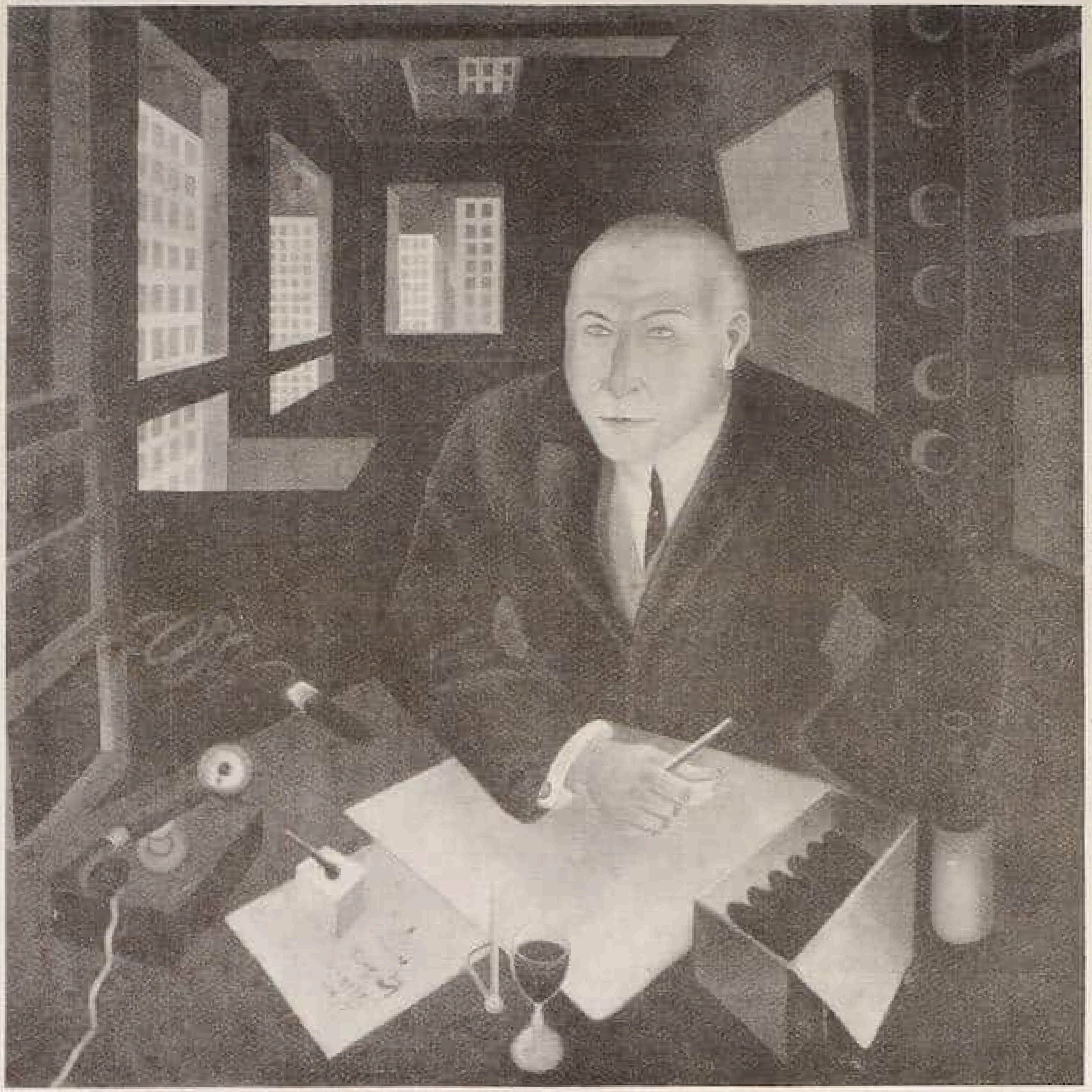
lichkeiten, die in ihrer Schönheit und Weite eine weiche, wunderliche Ruhe ausſtrömen. Solche Welten begeiſtern nicht, reißen nicht mit. Sie machen ſanft. Würde dieſer Maler beiſpielsweiſe Italien oder Griechenland, rein dem Landſchaftlichen nach, erleben und aus dieſen Bereichen zu ſchöpfen beginnen, es kämen Bilder von ihm, die ſich (und hier leuchtet eine unverhoffte, ferne Verwandtſchaft auf) neben die Rottmanns ſtellen könnten. Ebenſo heroiſch und etwas ins Prachtmäßige auslaufend, ebenſo formal geſchloſſen, wie bewältigt und gleichſam getragen farbig wären ſie. Nicht das geringſte an gemeiſterter Betrachtung würde fehlen — nur eines vermißte man immer und immer wieder: Das Nahe, das Verbundene mit den Wirklichkeiten der Landſchaft. In Heinrich Maria Davringhauſens Landſchaften iſt „Friede", aber keiner, der fröhlich, erdig, unbefangen und bezwingend leicht macht. In dieſen Bildern iſt ein müder Hauch von Melancholie, iſt die Sehnſucht des Städters nach den ruhigeren, ſeligen Gevierten, nicht aber die Gewißheit des in ſolcher Welt Wurzelndem. Aus dieſen Werken des Malers ſtrömt kein Daheimſein, ein Betrachten ſpricht daraus. Man möchte faſt ſagen, die träumende Idee formt und verſinnbildlicht Erſehntes, das fremd und rätſelhaft und ſo lange beunruhigend im Gefühl auftaucht, bis es letzte Geſtalt und endlichen Abſchluß gefunden hat.

Es iſt höchſt bezeichnend für die Grundrichtung der Begabung Davringhauſens, wie er nach ſolchen Verſuchen allmählich ins Exakte gerät und in zahlreichen, oft ſich wiederholenden Studien dazu übergeht, mit der Bewältigung des Raumes ins klare zu kommen. Es gibt einige „Fenſterniſchen" — manchmal noch grell und ſpröde in der Farbe — die als Experimente blitzartig die Art ſeines Schaffens aufleuchten laſſen. Viel zu aufdringlich Geſuchtes ſtört ab und zu noch. Einfachheit und wirkliche Bewegung dringen erſt in den Bildern „Stilleben 1923" und beſonders in dem glänzend gelöſten Werke „Junge mit Seifenblaſen" völlig durch.

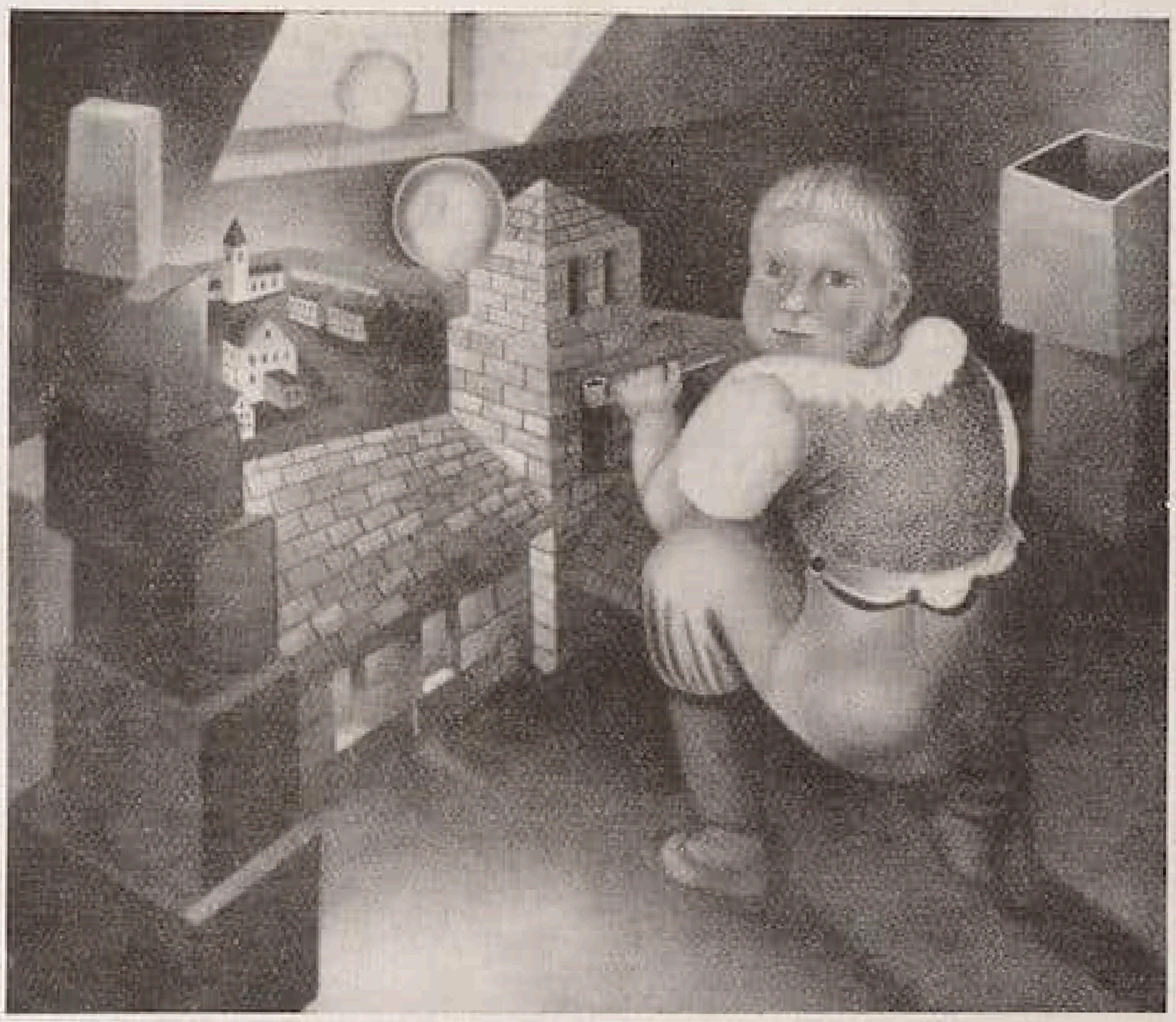
Mit einer Wucht und Vehemenz aber, wie ſie bei ſolch abwägenden Begabungen höchſt ſelten ſind, findet Davringhauſen nach dieſen Stücken endlich ſeinen eigenſten Bezirk: Das Porträt. Und dies iſt endlicher Durchbruch. Porträt als Anlaß, ein Menſchenweſen zu verdeutlichen, war immer eine reizvolle Aufgabe. Und wer zuſchauend die Entwicklung der jüngſten Kunſtbeſtrebungen verfolgt hat, konnte aus der geradezu haſtigen Zunahme der Bildnismalerei allerhand Symptome aus dieſer Tatſache feſtſtellen. Die Wegrichtung vom Allgemeinen ins Einzelne, vom Abſtrakten zum Konkreten war die Entſcheidung für Viele. Und es gibt Wenige, die gerade durch die Porträtmalerei wieder ins Weite, ins Geſamte fanden. Die Meiſten endeten beim Darſtellen der Einzelzufälligkeit, ihnen ward ein Geſicht nie Welt, nie Typ. Selbſt die vielverſprechendſten Begabungen ſind in dieſem Falle in eine Sackgaſſe geraten, weil ihnen das abging, was Heinrich Maria Davringhauſen geradezu zum Porträtmaler ſchlechtweg macht: Die Ideenhaftigkeit.

Denn es kommt nicht darauf an, daß man meinetwegen einen xbeliebigen Herrn Soundſo — gleichgültig ob weſenhaft oder nicht — malt. Wer heute anfängt und Bildniſſe geſtaltet, muß den Mut zum Typiſchen haben. Gerade dies zeichnet Davringhauſen aus, daß er abweicht von der Zufälligkeit dieſes oder jenes Antlitzes, daß ſeine Porträts Glieder einer Kette ſind, Stücke aus einem Zyklus, ohne dabei das Menſchliche zu verlieren. Das iſt das Bezeichnende an dieſem von einer ganz neuen Eindringlichkeit Beſeſſenen, daß er mit einer bis zur Reife gekommenen Konſequenz dieſe eben bezeichneten Aufgaben erkannt hat, daß er immer an dem Beiſpiel eines Bildniſſes gleichſam das Geſicht eines Teiles der ganzen heutigen — ſagen wir — Menſchhaftigkeit aufzeigt. Und dies nicht mit irgendeiner Verkünderabſicht, ſondern unbeſtechlich geſtaltet. Geſtaltet inſofern nämlich, als ſelbſt die Farbe Mittel wird, das Pſychiſche deutlich zu machen, daß der Raum wahrhaft nur für dieſen einen Typ da zu ſein ſcheint. Hier hat zum erſten Male einer mit einer Waghalſigkeit, wie ſie ſeinesgleichen ſucht, begonnen und Menſchen in ihren Raum, in ihre Welt geſtellt. Eine prinzipielle Erkenntnis wurde hier der Kunſt erobert. Dieſer junge Aachener darf ſich zu jenen rechnen, von denen man gemeiniglich ſagt, daß ſie das Signal für das Weitere geben . . .

Heinrich Maria Davringhausen. Selbstbildnis. Ölbild. 1922.

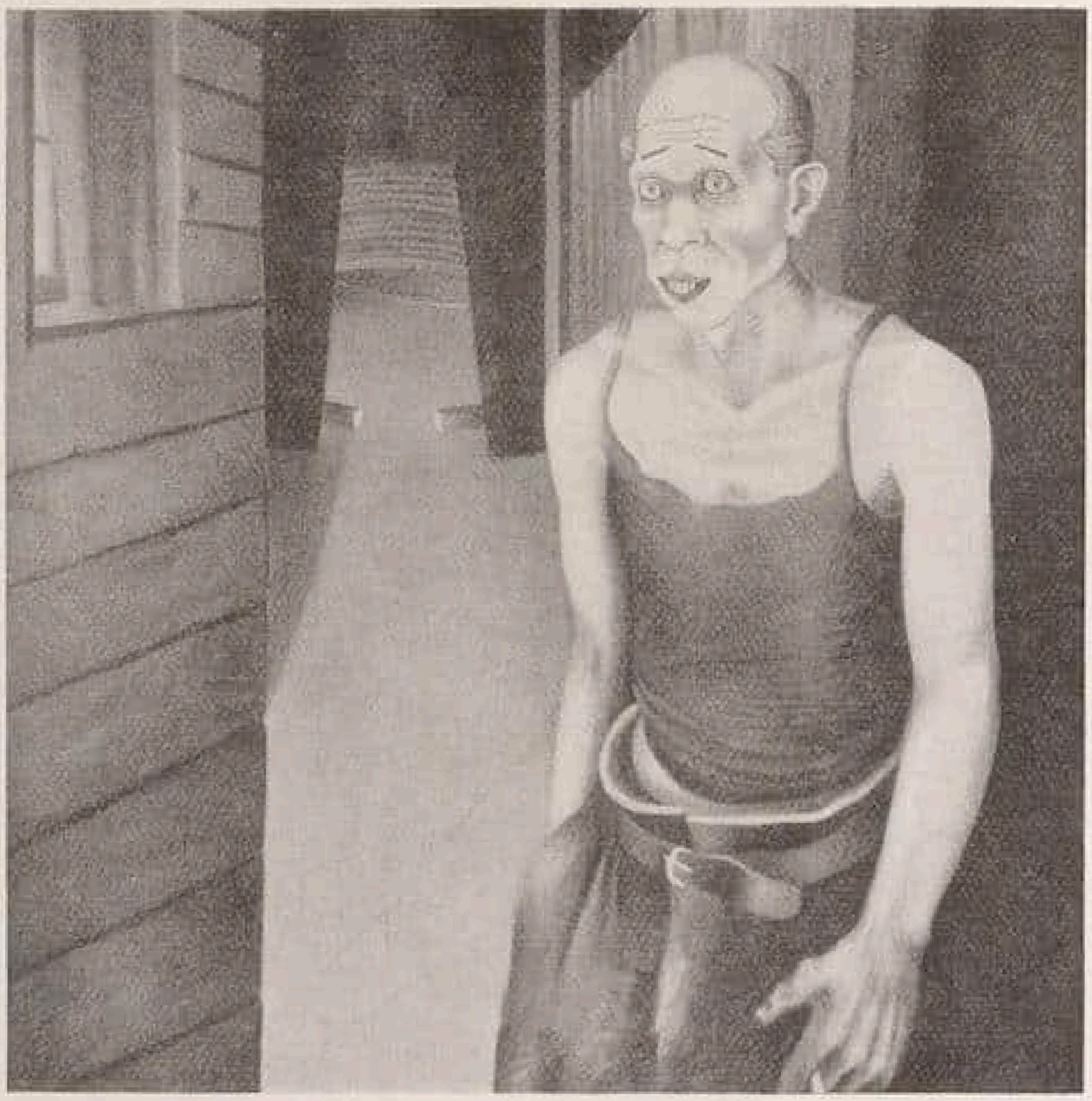


Heinrich Maria Davringhausen. Schieber. Ölbild. 1921.

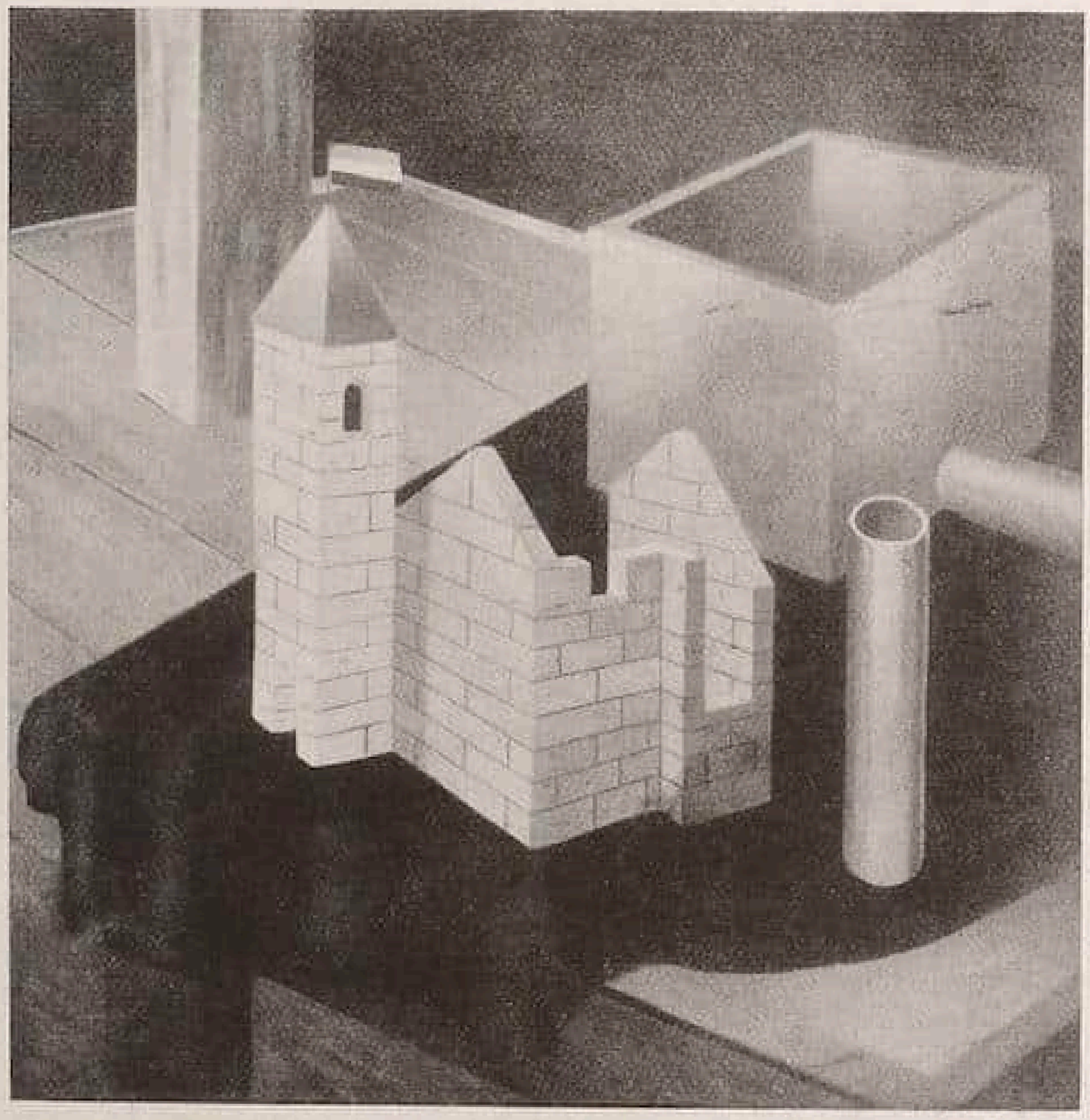


Heinrich Maria Davringhausen. Junge mit Seifenblasen. Ölbild. 1920.

Heinrich Maria Davringhausen. Friede. Ölbild. 1919.



Heinrich Maria Davringhausen. Zirkusarbeiter. Ölbild. 1923.



Heinrich Maria Davringhausen. Stilleben. Ölbild. 1923.

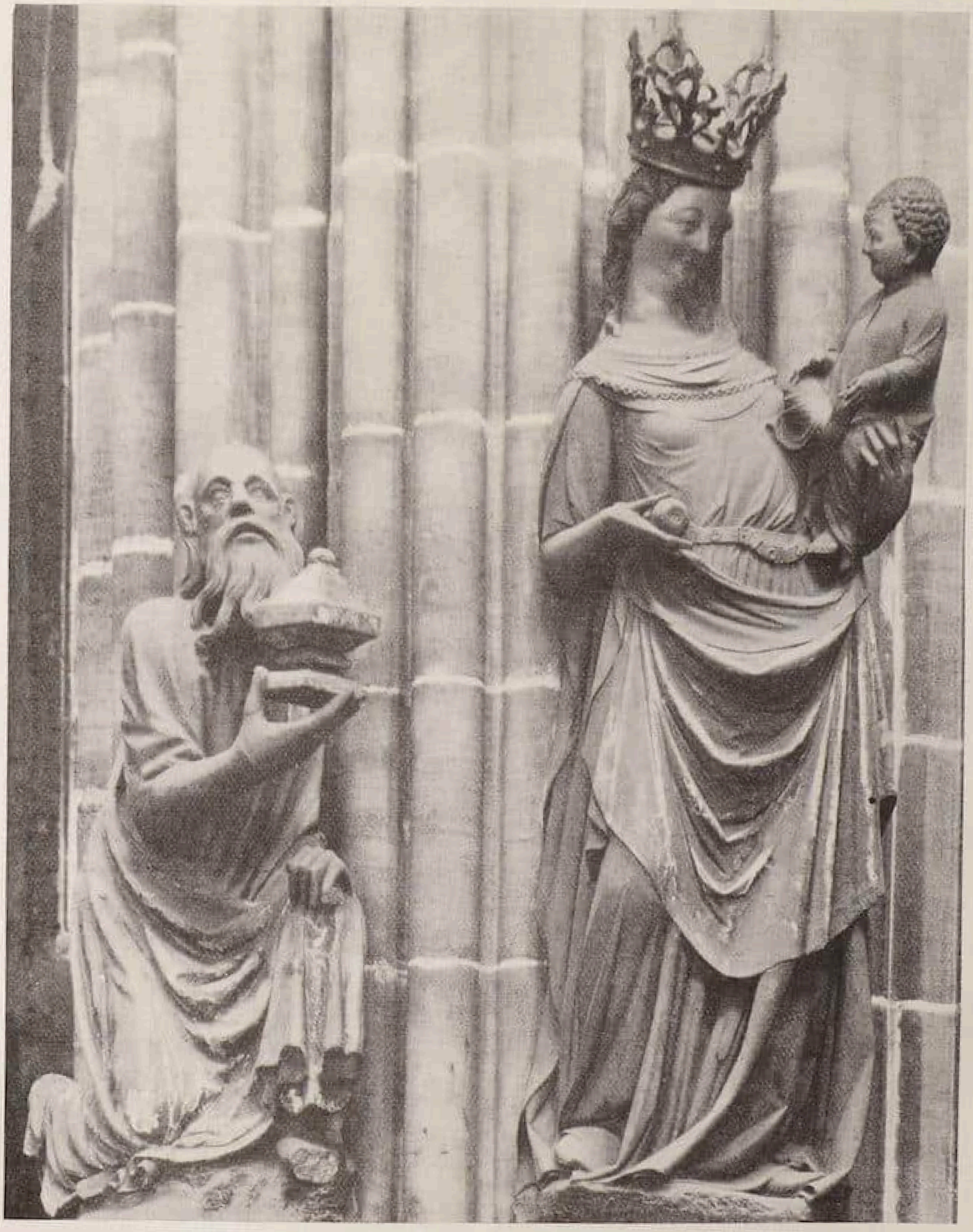


Abb. 1.
Nürnberg, St. Lorenz. Madonna um 1300. König um 1360.
Phot. Ferd. Schmidt, Nürnberg.

Süddeutsche Steinmadonnen um 1300

Mit vier Abbildungen auf zwei Tafeln *Von HERMANN BEENKEN*

1. Madonna am vierten nördlichen Mittelschiffpfeiler von St. Lorenz in Nürnberg

Die schöne überlebensgroße Muttergottesfigur der Königsanbetung von St. Lorenz ist älter als die ihr zugeordneten Könige, was man Graf Pückler-Limpurg[1], der vor 20 Jahren die Nürnberger Plastik um 1400 zu ordnen versuchte, folgend, lange übersehen hat. Sind die späteren Beifiguren als Arbeiten der sogenannten Gmündischen Bewegung um 1360 entstanden zu denken, so gehört sie wohl noch in die letzten Jahre des 13., spätestens in die ersten des 14. Jahrhunderts[2]. Pückler-Limpurg glaubte, den stilistischen Unterschieden innerhalb der Gruppe, die auch er sah, nicht die entscheidende Bedeutung beimessen zu brauchen, die wir ihnen heute zuerkennen müssen. Selbst einen eigenen Meister für die Madonna anzunehmen, wehrte er sich, bewußte Differenzierung zwischen männlicher Derbheit und weiblicher Zartheit der Formen durch einen Künstler voraussetzend. Heute werden wohl jedem kundigen Blick die Unterschiede, auch als solche des Zeitstils — von den handgreiflichen des persönlichen Temperaments ganz abgesehen — offensichtlich sein.

Die Könige haben nichts mehr vom dreizehnten, die Madonna fast alles. Schlank und feingliedrig ist sie gewachsen, alle Formen sind ins Scharfe und Feine ausgezogen. Wie schwer, ja plump sind die Könige, wie grobschlächtig-unbeweglich ihre massiven Hände gegen die gespitzte Fingerlebendigkeit der älteren Figur! Die Köpfe sind Charaktermasken von fester Prägung, aus einer Summe ruhender Einzelzüge bestehend. Im Antlitz Mariae aber ist nichts ruhend, nichts vereinzelt, alles drastische Ausdrucksbewegung bis ins Outrierte. Wie die Augen unter geschärften Brauenbögen blinzelnd leuchten, die Mundwinkel in übertriebener Munterkeit sich spitzen, so daß die Bäckchen empor getrieben werden, wie Kinn und Hals und wieder Hals und Schultern fast absatzlos ineinander übergehen, das alles ist in bewegender Variation einer plastischen Grundvorstellung geformt. Keine Einzelheit ist bloß eingetragen, um sich mit anderen zu summieren, sondern jede ist aus der mimischen Gesamtbewegung abgeleitet. Bis in das Sichschrauben und Sichspitzen der Löckchen spürt man deren Charakter und Einheit. So lebt nun auch der ganze Körper intensive plastische Bewegung in alle Glieder bis in die Fingerspitzen hinein. Das Gewand ist nur dünne Verschleierung, die etwa um Brüste und Ellenbogen leise Falten hinwerfend spielt und nur über dem Unterkörper in rauschenderen Gehängen sich staut. Aber auch hier sind die Formen messerscharf und rein in der Zuspitzung, wo der Meister der Könige schwerbewegliche teigigwulstige Lagen gibt, die nirgends wie bei der Madonna in gemeinsame Spitzen stechend-scharf sich zusammenziehen.

Für frühe Entstehung sprechen als äußere Merkmale der den Oberkörper freilassende Wurf des Schultermantels und die kurzen einzeln zusammengezählten Rundlöckchen des Kindes. Dieses ist fast eine Variante des Knaben, den die schon bald nach 1250 entstandene Madonna der Mainzer Fuststraße trägt. Daß die Mainzer älter ist, ist offensichtlich. Der frühgotischen Figur fehlt noch ganz die Überschärfung des mimischen Ausdrucks in Antlitz und Gebärde. Das Gesicht ist noch von klassischer Ruhe, der Blick sucht nicht dem des Kindes zu begegnen. Auch ist das Stehen noch ein statuarisch gefestigtes, während in Nürnberg das Spiel der Glieder sich lockert und an Stelle der vertikalen Standachse die gotische S-Schwingung zu treten beginnt, die auch

[1] Graf Pückler-Limpurg: Die Nürnberger Bildnerkunst... Straßburg 1904, S. 23.

[2] J. Bier (Nürnbergisch-Fränkische Bildnerkunst, 1922, S. 12) trennt sie zwar ausdrücklich von den Königen, wagt sie aber nicht über die Zeit um 1350 hinaufzudatieren.

den Kopf stark aus der Senkrechten dreht. Die Figur schwingt gegen die Standbeinseite, und an der Spielbeinseite schieben sich die Glieder ins Profil.

Woher kommt der Stil dieses bedeutenden Werkes, das — von zwei belangloseren Grabsteinen abgesehen — zeitlich an die Spitze der gotischen Steinplastik Nürnbergs gehört? Ich glaube, nächstliegende Voraussetzung sind die Verkündigungsfiguren im Regensburger Dom, die der große Meister des Prüfeninger Erminoldgrabes von 1283 schuf. Zahlreiche Details stimmen überein; die für die Nürnberger Madonna so wesentliche Schärfung des Mimischen ist nirgends so vorbereitet, wie dort. Aber die ausführende Hand ist hier eine andere, eine jüngere. So sehr das Körpergefühl des 13. Jahrhunderts überall durchschlägt, so sehr beginnt sich doch schon die Gewandmasse in neuer Homogenität zu ordnen. Die Faltenbahnen von Mantel und Untergewand beginnen ineinanderzulaufen; die Stilphase um 1330, in der sich alles als ein einziger nach einem Schema gegliederter Gewandblock konstituiert, bereitet sich vor. Das dreizehnte freut sich, die Stoffschichten zu trennen, plastisch von einander zu lösen, das vierzehnte strebt nach vereinheitlichender Blickführung über das Ganze hin. Symptom für den Anbruch des Neuen ist die Verschiebung der reichen Mantelschüsseln vom Spielbeinoberschenkel in die Schoßpartie, aus der Silhouette ins Innere der Figur zwischen festigende Ränder. „Aus Kontrapost wird Parallelismus" (Pinder).

Die Lorenzer Madonna ist nicht ohne Wirkung geblieben. An St. Lorenz selbst ist die Türpfostenmadonna der großen wohl bald nach 1350 entstandenen Westportalanlage eine schwächliche Nachschöpfung. Starreres monotoneres Schema hat die Intensität plastischen Lebens und mimischen Spieles, die dem älteren Stil eigentümlich gewesen, verzehrt. Wichtiger ist eine andere Beziehung, auch zur Bestätigung unserer Frühdatierung der Madonna selbst. Die köstliche Statue der Hl. Katharina vom Sebalder Südwestportal (jetzt im Inneren) muß die bedeutende Schöpfung der Schwesterkirche schon voraussetzen. Denn allein dies Vorbild vermag die edle Schlankheit der schon bald nach 1310 entstandenen Figur zu erklären, das feine Leben ihrer schmalen Hände, das ins Spitze Gezogene von Augen- und Mundwinkeln, von Locken und allen Falten auch bei ihr, wodurch sie sich so ganz aus der übrigen Plastik der Portale von St. Sebald löst, in der sie dennoch sichtlich werkstattmäßig wurzelt.

2. Madonna in der Schottenkirche zu Regensburg

Die lebensgroße, durch neue Bemalung gröblich verunstaltete Schottenmadonna gilt als ein Werk des ausgehenden 14. Jahrhunderts[1]. In Wahrheit aber ist sie eine die Seiten vertauschende Weiterbildung der Lorenzer Madonna und höchstens 25 bis 35 Jahre jünger als diese. Entscheidendes spricht dafür, daß sie sogar eine Arbeit der gleichen Hand ist. Das Spielen des Kindes mit dem rechten Füßchen, die Seitwärtsschiebung des Oberkörpers, das Heraustreten des Spielbeinknies, das absatzlose Ineinanderüberfließen des sich gegen das Kinn verjüngenden Halses und der Schultern, die Mimik des Antlitzes, das Hervorstechen der Brüste unter den nur leicht deckenden Falten, und schließlich auch die Art, wie die Säume des Kleides am Boden schleifen, alle diese in der Plastik der Zeit keineswegs gewöhnlichen und sehr persönlich wirkenden Züge und noch andere sind identisch. Aber die starken mimischen Kontraste der älteren Figur betonen sich in Regensburg weniger. Die durchgehende Schwingung nimmt das Ganze stärker mit, macht sich widerstandsloser geltend, indem der Körper sich minder in eigenen Gliedern und Gelenken bewegt als in der gleichsam von außen ihn erfassenden Kurve. Die eine Seite der Figur nimmt nicht mehr in aktiver Bewegung Richtung gegen die andere.

---

[1] B. Riehl: Bayerns Donautal. 1912, S. 118. Ebenso Ph. M. Halm. Münchner Jahrbuch XI, S. 8. Nach J. Schinnerer (Die gotische Plastik Regensburgs. Straßburg 1918, S. 90 f.) wenig später als der von ihm in die 50er Jahre gesetzte Meister des m. E. schon um 1330 entstandenen Petrus an einem der Domvierungspfeiler.

Auch die in Nürnberg vorhandene Spannung zwischen Kopf und Hand der Mutter einerseits und dem Kind andererseits, ist stark gedämpft, schon indem die Distanz eine geringere ist und die Blicke sich nicht mehr scharf gegeneinander drehen. Ob freilich der etwas ausdruckslos und tief zwischen den Schultern sitzende Kopf des Regensburger Kindes wirklich alt ist, ist in dem gegenwärtigen Zustande der Figur kaum zu entscheiden.

Im einzelnen ist die plastische Struktur der Faltenformationen im Sinne des fortgeschritteneren 14. Jahrhunderts verändert. Von allen Seiten her haben große konkave Mulden die tastbaren Einzelfalten, etwa der vor der Schoßpartie hängenden Schüsseln des Mantels, angezehrt. Das Konkave hat Übergewicht über das Konvexe erlangt. Die Höhlungen in und zwischen den Falten wirken stärker als die Falten selbst. Die in Nürnberg breit auseinanderwallenden Röhren an der Standbeinseite sind enger und kleinlicher gelegt. Häufung der Saumüberschläge dient nur dazu, die blickführende Kraft der durchgehenden vertikalen Parallelzüge zu betonen. Man läßt die Stoffschichten eng aneinander kleben, um sich neuer linearer Ordnungen der Fläche zu erfreuen.

Wer wollte leugnen, daß die Qualität der späteren Figur eine geringere ist! Man fühlt den Widerspruch zwischen der im Kern noch vorhandenen alten Lebendigkeit eines ursprünglich plastisch und mimisch empfindenden Stiles und den modernen Forderungen, die doch nur von außen an den Meister herangetreten zu sein scheinen. Er hat sich angepaßt, so gut er konnte, hat Konzessionen gemacht an das, was ihn an Kunst von jüngeren Kräften umgab, im übrigen ist er dem alten Empfinden treu geblieben. Die Nürnberger Madonna stand noch auf der Höhe des ihrem Meister in Fleisch und Blut gewachsenen Stils, war reife Leistung seiner Mannesjahre. Die Regensburger ist die Schöpfung eines Altgewordenen. Etwa in den 1260er Jahren mag er geboren sein. Dann wäre die Schottenmadonna vielleicht das Werk eines 60 bis 70jährigen.

3. Madonna im Chor von Niedermünster, Regensburg

Zeitlich zwischen Lorenzer und Schottenmadonna dürfte die überlebensgroße Muttergottes entstanden sein, die an der südlichen Chorwand des Regensburger Niedermünsters auf einer schönen, wohl späteren Konsole steht. Sie scheint die Lorenzer oder eine ganz ähnliche Figur vorauszusetzen, ist aber von anderer, etwas jüngerer Hand. Die bisher übliche Datierung um 1350[1] sollte sich schon im Hinblick auf die recht ähnliche Madonna der Königsanbetung im Würzburger Dom verbieten, die Pinder[2], nachdem sie vorher ebenfalls als später galt, um 1305—1310 angesetzt hat. Die Würzburgerin steht zeitlich wohl zwischen der Lorenzer und der Niedermünstermadonna, mit denen sie in mancher Beziehung eine geschlossene Gruppe bildet, die, wenn es sich auch gewiß nicht um Arbeiten gleicher Meister handelt, keinesfalls in ganz verschiedene Menschenalter auseinandergerissen werden darf.

Zeigte die Schottenmadonna, wie die Lorenzer von ihrem eigenen Meister in einem späteren Jahrzehnt korrigiert wird, so gibt die Niedermünstermadonna uns Anschauung von der Umformung, die ein anderer und jüngerer vornimmt. Man sieht sofort die außerordentliche Verschiedenheit in der persönlichen Stimmung, in der sich zugleich eine Wandlung des Lebensgefühls der Generationen ausspricht. Hier erfolgt die Dämpfung des aktiven wachen Sichfühlens der Lorenzer nicht wie bei der Schottenmadonna von außen her, macht sich nicht bloß an der geistigen Peripherie der Figur geltend, sondern kommt aus dem Zentrum. Jetzt ist es ein träumerisches Vergleiten in erschlaffendem

---

[1] A. Seyler: (Die mittelalterliche Plastik Regensburgs, München 1905 S. 76), datiert sie ans Ende, Schinnerer (a. a. O. S. 68) ins zweite Drittel des 14. Jahrhunderts. Ebenso B. Riehl (a. a. O.).

[2] W. Pinder: Mittelalterliche Plastik Würzburgs 1911, S. 44 ff.

Strom der Empfindung. Der Blick der Mutter hat keine aktive Beziehung zum Kinde und sucht auch keine, die rechte Hand, bei der Lorenzer gespannt und agil in kontraftreicher Bewegung, vermag nur noch leise und wie willenlos an seinem Füßchen zu spielen. Das Sichbewegen der Glieder überhaupt ist minder beherrscht und von einem geistigen Zentrum überwacht. Statt sich gegen den Körper energisch zu rühren, sinken die Arme an seiner Seitwärtsschwingung willenlos ab, und auch das Knie des Spielbeins schmiegt sich der durchgehenden Kurve ein, statt in Gegenbewegung aus der umhüllenden Gewandung herauszudrängen. Unpersönliche, wenn man will, lyrische Empfindung ist das Neue, dem 13. Jahrhundert noch Fremde, was diese Kunst des frühen 14. Jahrhunderts bringt. Statt des aktiven Sichrührens einer in sich gefestigten Körperlichkeit, wobei der Charakter der Bewegung ein spezifischer war, genießt man nunmehr das Sichverlieren im Allgemeinen unbestimmterer Gefühlswallungen.

Zugleich mit dieser Wandlung des geistigen Gehaltes der Figur verlieren auch die Einzelformen ihre alte Schärfe und Bestimmtheit. Die Falten schwellen weich auf; aber nicht um sich in plastischer Isolierung gegeneinander ab- und in sich auszurunden, sondern um in dem Tastsinn unkontrollierbaren Übergängen sich ineinander zu verfilzen. Die klaren Ränder werden vermieden, die Säume schlängeln sich wie spielend, irgendwelchen Zufällen nachgebend. Mantel und Untergewand lösen sich kaum mehr voneinander[1]. An Stelle des plastischen Eigenlebens der Falten ist eine Vereinheitlichung gesucht, auch hier sind die spezifischen Charaktere um der neuen Einheitsform des Blockes willen gelöscht worden. Die neue Anspannung der linearen Energien, die von etwa 1330 ab diese Einheitsform wieder zu gliedern strebt — Stilstufe Rottweil —, ist aber noch nicht eingetreten. Man wird die Niedermünstermadonna etwa in die Jahre um 1310 oder 1315 datieren dürfen.

4. Madonna in Frauenaurach bei Erlangen

Auch dem Meister der Niedermünstermadonna können wir ein Spätwerk zuweisen Es ist die schöne, wenig bekannte und noch nicht publizierte lebensgroße Muttergottesfigur der ehemaligen Dominikanerinnenkirche des mittelfränkischen Frauenaurach. Die Figur hat gelegentlich eines Brandes etwas gelitten, vor allem in der Fassung. Die Qualität ist der der Niedermünstermadonna durchaus ebenbürtig. Die Gleichheit der künstlerischen Handschrift ist wohl so unverkennbar, daß es kaum eines Nachweises im einzelnen bedarf. Aufschlußreicher sind die Unterschiede, die eine spätere Ansetzung der Frauenauracherin nötig machen. Die körperliche Haltung ist standfester, die Ränder fallen gerader, und auch im Inneren der Form sind die Vertikalen und Horizontalen betonter. Das Mitsichselberbeschäftigtsein der älteren Figuren ist neuer repräsentativer Würde gewichen. Das Kind sitzt ruhig, nicht mehr gegen die Mutter spielend, das Greifen der Hand geschieht fester, mit ganzer Fläche, sachlich, nicht preziös mit einzellebendigen Fingern. In der Masse des Gewandblocks ist alles eigentlich körperliche Leben verunklärt und unterdrückt. Zwar regt sich der Körper wieder etwas in eigenen Gelenken. In den Schultern, in der Neigung des Kopfes, ist wohl mehr Freiheit als bei der Regensburger Figur, und auch das Knie des rechten Beines drängt wieder etwas seitlich. Aber wo ist jetzt Spielbein und Standbein, wo ist der Körper als selbständige unter dem Gewande und gegen es sich rührende Kraft? Hinter der neu gewonnenen Blockform sind die alten Energien und Kontraste verpanzert; an Stelle plastischer und mimischer Gegensätze sind Richtungsgegensätze in der Fläche erstrebt. Die alten Rundungen der Figur als ganzer wie der Falten im einzelnen, sind

[1] Die von Ad. Goldschmidt (Gotische Madonnenstatuen in Deutschland, Augsburg 1923) besonders betonten Veränderungen im Kostümlichen, haben stilgeschichtlich eine gewisse symptomatische Bedeutung. Die stärkere Verhüllung der Brust dient mit dazu, den Gegensatz von innen und außen, Körper und Gewand, Untergewand und Obergewand zu dämpfen.

Abb. 3.
Regensburg, Niedermünster.
Um 1310–15.

Abb. 2.
Regensburg, St. Jakob.
Um 1330.

Abb. 4.
Frauenaurach.
Um 1340.

abgeflacht, die äußeren Ränder drängen in die Vorderfläche, das Auge soll sie nicht mehr als Horizonte einer Rundform umtasten, sondern an ihnen entlang den Umriß als Flächengrenze schreiben.

Diese Tendenzen machen sich in der deutschen Skulptur im allgemeinen schon seit etwa 1320 fühlbar. Da die Figur nun noch so viele altertümliche Züge, die etwa am Mittelrhein um 1320 längst abgestreift sind, bewahrt hat, liegt nahe, ein möglichst frühes Datum anzusetzen. Aber diese Erwägung ist keine gültige, wir haben vielmehr von den fortgeschrittensten Motiven auszugehen. Und da wird es schwer fallen, die neue Flächigkeit und Geradheit der Formen vor 1340 zu denken. Auch bei diesem Meister ist die ältere Figur die seinem Empfinden konformere. Richtet sich die jüngere nun auf, nimmt sie Haltung gegen den Beschauer, nichts als den Kopf in alter Mattheit noch gleiten lassend, sonst aber standfest und beherrscht, so wird man auch hier wohl den Einfluß eines fremden jüngeren Fühlens auf einen schon Alternden annehmen dürfen. Die Weilerer Madonna in Stuttgart vom Rottweiler Prophetenmeister, die Madonna des Nordportals vom Augsburger Dom (1343)[1] sind als Schöpfungen jüngerer Kräfte der Frauenauracherin vielleicht gleichzeitig. Man darf nie vergessen, daß mehrere Generationen nebeneinander leben und wirken, und daß mit der bloßen Datierung eines Werkes die entwicklungsgeschichtliche Stellung auch rein zahlenmäßig noch nicht fixiert ist. Mit ihr wird sich eine schärfer eindringende Stilkritik nicht begnügen dürfen, sie wird außer nach dem Geburtsjahr des Werkes auch nach dem des Meisters fragen müssen.

So ergeben die vier hier besprochenen Steinmadonnen trotz zweifellos vorhandenen Werkstatt- und Traditionszusammenhanges an sich noch keine folgerichtige Reihe. Daß die Niedermünstermadonna zeitlich zwischen Lorenzer und Schottenmadonna und diese wieder zwischen Niedermünstermadonna und Frauenauracher gehört, ist ohne weiteres nicht ersichtlich. Es wird vielmehr erst wahrscheinlich, wenn wir nach den hinter den Werken stehenden Schaffenden fragen. Die Kunstgeschichte untersteht nur ganz im Großen gesehen abstrakten Entwicklungsgesetzen. Sobald man ins einzelne geht, stößt man auf den Menschen, auf sein individuelles und gattungsmäßiges Wesen.

[1] Goldschmidt a. a. O. Abb. 15 und 16.

Bamberger Kunstschreiner der Regencezeit

Mit vier Abbildungen auf drei Tafeln — *Von WALTER BOLL*

Um die Wende des 17. Jahrhunderts läßt sich in der Geschichte des Mobiliars deutlich beobachten, wie sich der Schwerpunkt der künstlerischen Produktion von den freien Reichsstädten nach den Fürstenhöfen hin verschiebt. Die großen fürstlichen Neubauten mit ihren zahlreichen Paradezimmern, die als Zeichen der seit dem 30jährigen Krieg mehr und mehr erstarkten Fürstenmacht im Beginn des 18. Jahrhunderts überall emporwuchsen, erforderten in ungewöhnlichem Umfange die neuste, der verfeinerten Lebensweise entsprechende Ausstattung. Demgegenüber blieben die Reichsstädte auf dem Niveau eines soliden einfachen Bürgertums.

Auch in den fränkischen Bistümern am Main, wo die Architektur unter einigen Fürsten aus dem Geschlechte der Grafen von Schönborn einen großen Aufschwung nahm, entfaltete sich die Möbelkunst zu hoher Blüte. Ein glücklicher Zufall hat uns die Meisterzeichnungen der Mainzer Tischlerzunft erhalten, die uns ein Bild von der Zahl und der Leistung der künstlerischen Kräfte geben. In Würzburg, wo die Einrichtung des Residenzbaues seit den dreißiger Jahren eine Menge von Kunsthandwerkern heranzog, erreichte die Möbelschreinerei um die Mitte des Jahrhunderts eine ungewöhnliche Höhe. Auch Bamberg hat auf diesem Gebiet nicht Unwesentliches geleistet. Die Schloßbauten des Kurfürsten Lothar Franz von Schönborn, besonders sein Privatschloß Pommersfelden, sind uns auch deshalb wichtig, weil sie für das nicht allzu häufige Mobiliar der Regencezeit wertvolles Material liefern.

Im Schlosse zu Pommersfelden (bei Bamberg) befindet sich ein prunkvoll ausgestattetes Schreibkabinett, dessen Entstehungsgeschichte uns mit zwei angesehenen Ebenisten des frühen 18. Jahrhunderts bekannt macht und einen interessanten Einblick in die Arbeitsmethode der Zeit gewährt. Die Korrespondenz des Kurfürsten von Mainz und Bischofs von Bamberg, Lothar Franz von Schönborn, mit seinem Bamberger Oberstallmeister, Hans Georg Freiherrn von Rotenhan, enthält darüber zahlreiche Nachrichten[1].

Am 3. April 1724 berichtet der Oberstallmeister aus seinem Schlosse in Eyrichshof bei Bamberg an seinen Herrn:

„Nachdem vorgestern abends ich alhier wieder ankahme, erfuhre ich sogleich die Nachricht, daß 8 tage vorhero der Plitzner gestorben sey, welchen ich umb so mehr beklage, als die vor Ew: Churfürstl. Gnaden angefangene schöne Arbeit noch nicht ausgemacht ist. Ich war gestern in seinem Haus, und fande den bestellten Bücherpult von seiner Arbeit, bis auf das Ahnpolieren und Zusammensetzen verfertiget, welches so baldten nur die Bildhauerarbeit in Bamberg folgends verguldet seyn wird, vielleicht noch durch seinen gehabten Bildhauer zum Stand gerichtet werden kan. Der neue Cantor ist von Schreinerarbeit völlig zusammengesetzt, auch daran einige Fournire schon zu sehen, weylen nun der Riß darzu vorhanden, auch ins grose gebracht ist, so stünde zu Ew. Churfürstl. Gn. gnädigsten Entschließung, ob etwan der Maintzer Hoffschreiner solchen folgends zu verfertigen überkommen mögte, uf welchen fall es fast nöthig seyn dörffte, daß Er selbsten heruf kähme, und besonders von dem vorhandenen Bildhauer mehrere Information einzöge, so dann den Cantor wohl eingepackt zu sich übernähme."

Der Kurfürst antwortet darauf aus Mainz:

„ob des Oberstallmeisters Schreiben habe ich ungern vernommen, daß der Plitzner mit Todt abgangen sein solle, zumahlen ich wohl hätte wünschen mögen, den angefangenen Cantor von ihme zur völligen Perfection gebracht zu sehen, dan solchen dem hiesigen Hoffschreiner zur Ausfertigung anzuverthrauen, dörffte ich seiner natürlichen

---

[1] Die Korrespondenz befindet sich zerstreut in den Oberstallmeisterakten des Staatsarchivs Bamberg und den Amtsberichten der Registratur in Pommersfelden.

Langſamkeit halber davon ſchwerlich ein Endt erleben undt da er anbey ſeiner Eigenſchaft nach viel darüber würde philoſophiren, verbeſſern und ausſtellen wollen, hätte ich nichts als Verdruß, kommt alſo auf die Überlegung an, daß weilen doch ged. Cantor von der Schreinerarbeith völlig zuſammengeſetzt, der Riß darzu vorhanden undt ins Groſe gebracht iſt, ob nicht dem Meiſter Servati[1] ſo viel zuzuthrauen wäre, ſolchen undt zwar nur lediglich mit ſchwarzbraunem nußbaumenen Wurzelholz zu fourniren undt all übriges nach dem Riß vollendts auszumachen, dahero mir lieb wäre, wenn der Oberſtallmeiſter derentwegen mit gedachtem Servati ſprechen undt . . . denſelben anweiſen wollte . . . ſich nebſt dem Bys[2], welcher in dergleichen Dingen ſonſt gute Einfälle hat, nach Eyrichshoffen zu begeben, darüber zu berathſchlagen undt an mich zu berichten . . . ſo viel aber den Bücher-Puldt betrifft, darüber bin ich nicht ſo ſehr beſorget, undt wirdt ſolcher durch der Wittib habende Geſellen leichtlich können vollendet werden . . ."

Rotenhan hatte aber inzwiſchen nach Ansbach geſchrieben und ſich erkundigt, ob bei dem dortigen Hofebeniſten Matouche, „bey deme der Plizner auch vor deme in Arbeit geſtandten", ein Schreiner zu haben wäre, der in Schildpatt einlegen und den „Cantor" vollenden könnte. Mit dieſem Vorſchlag iſt der Kurfürſt einverſtanden und ſchickt am 29. April aus Frankfurt zwei neu gekaufte „Stukel auf Helfenbein-arth ſehr kunſtreich undt zierlich gearbeitet", die in den angefangenen „Cantor" eingeſetzt werden ſollen. Er wünſcht daher einen Riß des „Cantors", um zu ſehen, wie die Einteilung von dieſen „ſamt anderen bekantl. vorhandenen Stücken zu formiren ſeye". In Bamberg kommt man in einer Unterredung zwiſchen dem Oberſtallmeiſter, dem Hofmaler Byß und dem Meiſter Servatius zu dem Entſchluß, daß die in einem von Byß angefertigten Entwurf mit No. 7 bezeichneten Stellen zur Aufnahme der Stücke am beſten geeignet wären. Bei dieſer Unterredung erklärt der Meiſter Servatius bezüglich der Fertigſtellung des „Cantors", „daß er in Schildkrot einzulegen ſich nicht getraue."

Der Kurfürſt iſt mit der vorgeſchlagenen Einteilung nicht zufrieden, da die Stücke „als etwas extra ſchönes etwas tief hinunter kämen"; außerdem habe er nur zwei Stücke, während im Riß drei Stellen mit No. 7 bezeichnet wären, doch könne er ein drittes anfertigen laſſen, da der Meiſter davon noch lebe. Er beanſtandet, daß die dritte Stelle bei aufgeklappter Schreibplatte völlig verdeckt und, „da nicht weiß, wo anderſt mit den Füßen hinſolle," im Davorſitzen der Gefahr einer Beſchädigung ausgeſetzt wäre. Im Intereſſe einer baldigen Vollendung wünſcht er „keine Einlegung von Schildkrott noch von Zihn, ſondern nur etwas von färbigem Holtz, wie wohl auch deſſen nicht zu vieles, jedoch ſchön undt feines eingelegt", und er fügt an, ob auch in letzterem der Meiſter Servatius „keine Properte von ſeiner Hand undt Arbeit zu produciren ſich getraue".

Endlich am 17. Mai kann Rotenhan ſeinem Herrn mit Beilage eines Schreibens des ansbachiſchen Geheimen Rats und Baudirektors von Zocha mitteilen, daß ſich dort ein Ebeniſt gefunden hat, der mit Genehmigung der Markgräfin den „Cantor" in Eyrichshof fertigſtellen will. Lothar Franz von Schönborn iſt darüber ſehr erfreut und ſtellt es dem Ebeniſten frei „ob er die Füllungen lieber auf ſauberem Holz oder auf Schildkroth fournieren wolle".

Am 6. Juli iſt dann der „Onolzbach. Hofſchreinerey-Inſpector Matuſch" mit einem Bedienten perſönlich in Pommesfelden, beſichtigt „den von dem verſtorbenen Plizner ehemahlen verfertigten Cantor"[3] und nimmt ein Maß von der in der kurfürſtlichen

---

[1] Der Bamberger Kunſtſchreiner Servatius Brickard.

[2] Johann Rudolf Byß, ſeit 1713 Kammerdiener, Hofmaler und Direktor der kurfürſtlichen Gemäldegalerie in Pommersfelden; von 1729 bis zu ſeinem Tode (1739) als künſtleriſcher Leiter der Innenausſtattung der Würzburger Reſidenz tätig.

[3] Es handelt ſich hier um ein ſchon früher von Plitzner angefertigtes Schreibkabinett.

Retirade stehenden Uhr. Zur größeren Bequemlichkeit schlägt er vor, den angefangenen „Cantor“ nach Ansbach zu schaffen, was dann auch geschieht.

Im Dezember des gleichen Jahres nimmt Rotenhan anläßlich eines Besuchs in Ansbach gemeinsam mit Zocha eine Besichtigung des „Cantors“ vor, der „durch des berühmten H. Matouche direction“ bald seiner Vollendung entgegengehe; sie beschließen im Einverständnis mit dem Kurfürsten, „die von Wachs poußirte beede Stückel“ endgültig wegzulassen und sie anderweit zu verwenden.

Der erwähnte „Cantor“ hat sich in Gestalt eines Schreibkabinetts im Schlosse zu Pommersfelden erhalten[1] (Abb. 1). Es ist ein Möbelstück von schweren, wenig gefälligen Verhältnissen, in seiner massiven Eckigkeit und dem Bestreben nach möglichstem Prunk den mit Pietradura, Schnitzereien und Einlegearbeit überladenen schwerfälligen Kabinettschränken des 17. Jahrhunderts verwandt. Der rechteckige geschlossene Unterbau ist auf der Vorderseite eingetieft; den Kanten sind kräftige, oben eingerollte Voluten vorgelegt. Der Aufsatz mit der in ganzer Breite durchlaufenden Schreibplatte läßt an den Ecken noch jede Überleitung vermissen; beiderseits springen zwei Risalite vor, die oben in leichtem, mit geschnitzten Blattvoluten gezierten Bogen schließen. In der Mitte, von den Risaliten durch schmale Felder getrennt, die hochrechteckige Türe. Das gekehlte Abschlußgesims des Aufsatzes wird von den bogenförmigen Abschlüssen überschnitten und zum Teil verdeckt.

Die Vorderseite des Aufsatzes besitzt eine reiche Ausstattung. In die Türe ist ein Gemälde von dem kurfürstlichen Hofmaler Byß mit der Darstellung der Architektur und dem von Genien gehaltenen Porträt des Kurfürsten eingelassen; die Risalite beiderseits mit je zwei Schubladen enthalten oben zwei hochrechteckige Silberreliefs, Augsburger Arbeit, bez. „J. A. Thelot“, Amor bei Venus und Diana bei Neptun. Unter diesen befinden sich querrechteckige Elfenbeinreliefs mit Bachanalien in der Art des Elhafen. Sämtliche Stücke sind in breiten, elegant gearbeiteten Zierrahmen von vergoldetem Silber gefaßt.

Der Grund des Schreibkabinetts ist überall ein helles Nußfournier; die Schnitzereien sind vergoldet. Die Einlegearbeiten, die sich hauptsächlich auf die Schreibplatte und die Füllungen der Seiten und des Unterteils beschränken, bestehen fast ausschließlich in Metalleinlagen auf Schildpattgrund. Die gesamte Schreibplatte zeigt beste, an französischen Vorbildern geschulte Regenceornamentik; mitten ist ein kleiner Harlekin bunt aufgemalt. Die rechteckigen Füllungen, die entsprechend der oberen Einteilung als Verkleidungen der Schubladen angebracht sind, sind am Unterbau von schmalen, mit Elfenbein eingelegten Leisten eingefaßt und diese von vergoldetem Schnitzwerk gerahmt.

Zwei zu ihrer Zeit sehr angesehene Ebenisten treten uns bei diesem Schreibkabinett entgegen, und ihre Tätigkeit daran läßt sich deutlich sondern. Da das Möbelstück beim Tode Plitzners bereits völlig zusammengesetzt, mit dem Fournieren angefangen war und auch nach seinem „riß und intention“ vollendet wurde, ist auch diesem der Entwurf zuzuweisen, während die Boullearbeit der Schreibplatte und der Füllungen als selbständige Leistung dem Ansbacher Ebenisten zufällt. Wichtig ist die Feststellung einer kollektivistischen Arbeit auf dem Gebiete des Mobiliars; auch hier ist die Laune des Auftraggebers und die Ansicht kunstverständiger Berater auf die Ausgestaltung von Bedeutung. Ohne Zweifel muß der Wunsch des Kurfürsten, durch seine kostbaren Reliefs den Wert und die Pracht des Möbels zu erhöhen, für die wenig flüssige, veraltete Form verantwortlich gemacht werden. Auch hinsichtlich der Verwendung der Bouletechnik kann es als Nachzügler gelten.

---

[1] Die Abbildungen dieses Aufsatzes sind dem neuerschienenen, mit prächtigen Tafeln ausgestatteten Werke von H. Schmitz: Deutsche Möbel des Barok und des Rokoko (Verlag J. Hoffmann, Stuttgart) entnommen. Herrn Julius Hoffmann bin ich für die Überlassung der Abbildungen zu besonderem Dank verpflichtet.

[2] Kirchenbücher der Pfarrei Eyrichshof. Freundliche Mitteilung von Herrn Dekan Pöhlmann.

Abb. 1. Schreibkabinett von Ferdinand Plitzner. 1724. Pommersfelden, Schloß.

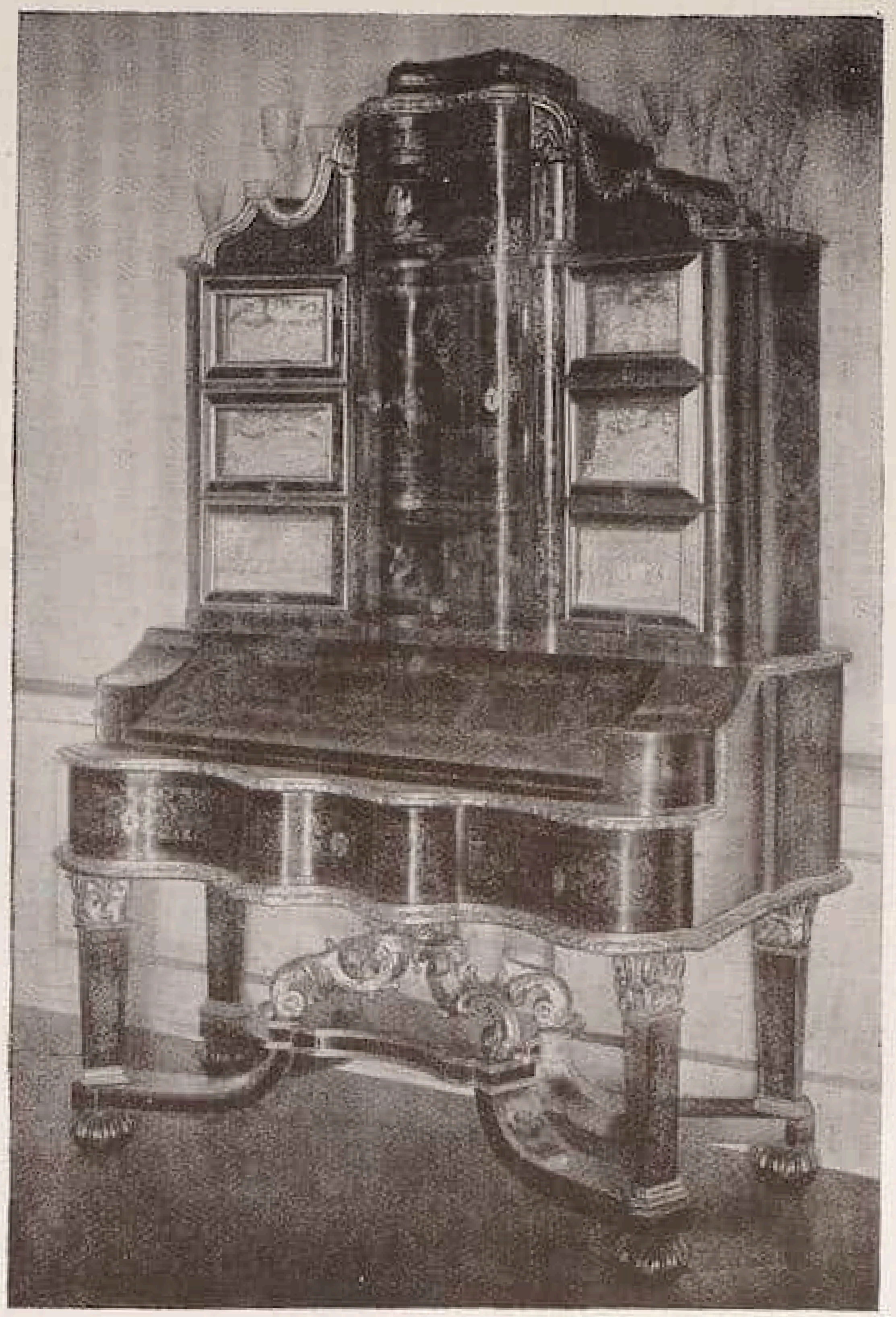


Abb. 4. Schreibkabinett. Pommersfelden, Schloß.

Abb. 2.
Spiegelkabinett im Schlosse Pommersfelden von Ferdinand Plitzner, voll. 1717.

Ferdinand Plitzner ist, wie aus seinem Todeseintrag hervorgeht[2], 1678 geboren; der Geburtsort ist unbekannt. Bereits 1706 ist er als Kunstschreiner bei dem Herrn von Rotenhan in Eyrichshof ansässig, da ihm am 17. Oktober dieses Jahres dort eine Tochter geboren wird[1]. Vor diesem Zeitpunkt muß er in Ansbach unter dem bisher völlig unbekannten Ebenisten und Hofschreinereiinspektor Matouche[2] gearbeitet haben, einem wohl aus Frankreich an den markgräflichen Hof berufenen Kollegen des Ch. A. Boulle, dessen Tätigkeit für die süddeutschen Höfe auf die Entwicklung des Möbels sicher von Einfluß gewesen ist. Mit einer Tätigkeit Plitzners im Bamberger Gebiet ist seit 1706 zu rechnen; es ist nicht unmöglich, daß das 1710 vollendete Porzellanzimmer im Gaibacher Schloß von ihm stammt. Bei dem Pommersfelder Schloßbau (1711—18) ist Plitzner schon von 1713 an jährlich nachzuweisen[3]; in den Jahren 1716—20 hält er sich längere Zeit dort auf, wobei es sich wohl hauptsächlich um die Einrichtung des Spiegelkabinetts handelt. Um 1720 arbeitet er für den Reichsvizekanzler Friedrich Karl von Schönborn in Wien[4], und im folgenden Jahre fertigt er ein Modell für die Würzburger Residenz[5]. Am 25. März 1724 ist „Herr Ferdinand Plitzner, gewesener kunsterfahrener Ebenist zu Eyrichshoff" gestorben.

Über das Ansehen, in dem Plitzner stand, gibt anläßlich dessen Tod ein Schreiben des Mainzer Kurfürsten an seinen Neffen, den Reichsvizekanzler in Wien[6], Aufschluß, durch das einwandfrei die Identifizierung des „Cantors" und andere Zuschreibungen bestätigt werden.

„. . . muß ich dem H. Rv: Canzler berichten, daß des Rothenhan sein famoser Schreiner undt also genandter Ebenist, der dem H. Rv: Canzler sonder Zweiffel bekannde Plizner, welcher mir so viele hübsche Sachen zu Gaibach undt zu Pommersfelden undt besonders das Spiegel Cabinet, die Cammin, undt das schöne Burreau, so in des H: Rv: Canzlers Appartement in dem Allcoven alldar gestanden, gemacht hatt, (gestorben ist) es ist schadt vor ihn, weilen es ihm weder ahn Concepten undt Einfäll, weder ahn der Kunst, guethen Willen undt Geschwindigkeit gefehlt hatt, undt darbey in dem Preys sehr raisonable gewesen ist; er hatt zuletzt ein Schreibtisch vor mich under die Handt genommen, welcher gewiß was extra worden wäre, in dem theils meine 3 hellfenbeinerne bekande ohnvergleichliche Bassi-relievi theils zwey sillberne eben dergleichen, undt die in der Kunst den anderen nichts nachgeben, undt so dann zur Portiere ein überaus schönes Stück von dem Bys, welches die Architectur, die Sculptur undt die Mahlerey, worin Mein Contrefait in klein von dem Stampart[7] zugleich mit presentirt wirdt, nebenst seiner Arbeit mit Helffenbein eingelegt, kommen wären, so aber hatt dieses Concept mit seinem Todt ein Endt, undt ich stehe fresco."

Plitzners zahlreiche Arbeiten im Schlosse zu Pommersfelden können hier nur gestreift werden. Sein bedeutendstes Werk ist ohne Zweifel das Spiegelkabinett (Abb. 2), das sich zum besten rechnen darf, was das deutsche Regence hervorgebracht hat. Der ganze Raum ist mit Nuß getäfelt und reich mit vergoldeten geschnitzten Zierraten besetzt, die kleinere Spiegel einrahmen oder auf große Spiegelflächen aufgesetzt sind. Die ganze Überfülle der Zeit mit ihren lustigen Baldachinen, Lambrequins, Hermen, Maska-

[1] Als Gevatterin erscheint die Tochter des Geheimen Registrators Joh. Gg. Ditterich in Würzburg, was vielleicht auf nähere Beziehungen Plitzners auch zu Würzburg hinweist.

[2] Nicht erwähnt bei F. H. Hofmann: Die Kunst am Hofe der Markgrafen von Brandenburg. Der Name Matouche hat böhmischen Klang. — Einige Möbel der gleichen Zeit, sowie die reich mit Borellearbeit eingelegte Wiege des Markgrafen im Ansbacher Schloß, sind vielleicht von seiner Hand.

[3] Baurechnungen im Schloß Pommersfelden. Das Spiegelkabinett ist schon 1717 fertig.

[4] Gräfl. von Schönbornisches Archiv Wiesentheid. Korrespondenz des Kurfürsten mit seinem Neffen in Wien.

[5] Staatsarchiv Würzburg. Baurechnungen der Würzburger Residenz von 1721. „28 fl. dem Ferdinand Plitzner, Ebenisten — vom 26. Oktober bis 14. Dezember an dem Modell über die neue Residenz zu arbeithen."

[6] Archiv in Wiesentheid. Korrespondenz des Kurfürsten mit seinem Neffen in Wien.

[7] Der von dem Kurfürsten sehr geschätzte kaiserliche Hofmaler Franz Stampart in Wien.

rons und Tiermotiven kommt zur Entfaltung. Zu Seiten der Spiegel sind reichgeschnitzte Konsolen mit Porzellan übereinander angeordnet. Von ausgesuchter Vornehmheit sind in ihrer glücklichen Verbindung von vergoldeter Schnitzerei, Fournier und Einlegearbeit die Tische und zugehörigen Girandolen. Die köstlichen Einlagen in Elfenbein und buntem Holz, die nicht nur auf den geraden Flächen, sondern auch auf Hohlkehlen und Rundstäben angebracht sind, zeigen eine außerordentliche Qualität. Der prächtige Fußboden muß besonders hervorgehoben werden. Laub- und Bandelwerk in den verschiedensten Farben und in wechselnder Stärke überspannt in einem dichten Netz den Boden und bildet zugleich Rahmen, Felder und Füllungen; dazwischen flattern in natürlicher Größe bunte Schmetterlinge, Vögel und Insekten; mitten befinden sich mit Zinn eingelegt die mit dem Fürstenhut bekrönten Initialen des Bauherrn. — Der Fußboden des Spiegelkabinetts kann als Hauptwerk dieser Art in Franken gelten, und gerade Bamberg scheint darin um diese Zeit durch die beiden Meister Plitzner und Brickard einen weitverbreiteten Ruf besessen zu haben[1].

Neben diesem Zimmer müssen als Arbeiten Plitzners mehrere große Kaminaufsätze mit reicher Einlegearbeit auf Nuß mit vergoldetem Schnitzwerk erwähnt werden, die sich im Schlosse zu Pommersfelden befinden; besonders ist der Aufsatz im Alkovenzimmer für ihn gesichert.

Am nächsten steht dem Spiegelzimmer ein Kabinettschränkchen, das sich aus einem Tisch und einem Aufsatzkasten zusammensetzt (Abb. 3); in der Bildung der geschnitzten und eingelegten Hermenfüße, der Verbindungsstege mit den liegenden Nixen und der Sphinxen als Unterlagen des Aufsatzes, sodann in dem zierlichen, gitterartig durchbrochenen Schnitzwerk am unteren Rand der Tischplatte, und endlich in den vollendeten Einzelformen der Elfenbeineinlagen zeigt dieses Möbelstück völlig den Stil unseres Meisters und kann ihm daher unbedenklich zugeschrieben werden. Einige andere Stücke, Schreibkabinette, Tische und ein Lesepult in Schönbornischem Besitz stehen ihm sehr nahe.

Eine gewisse Verwandtschaft zeigt ein großes Schreibkabinett (Abb. 4) mit sechs eingesetzten Reliefs, von denen je drei beiderseits übereinander angeordnet sind, die vier oberen (Schlachtdarstellungen und antike Szenen) in Wachs, die unteren (Eberjagd, Diana und Aktäon) in Elfenbein.

Die Einlegearbeit in den verschiedensten Hölzern, Ahorn, Mahagoni und Birnbaum auf Palisander- und Nußbaumgrund, steht an Virtuosität kaum der des Spiegelkabinetts nach. Doch deutet die geschmeidigere Form des Möbels und der obere Abschluß auf eine wenn auch wenig spätere Zeit — der Typus des Rokokoschreibschranks zeigt sich im oberen Teil bereits deutlich — wofür auch die fortgeschrittenen Motive der Einlegearbeit, Damen und Kavaliere auf den Türen, in den eingerundeten Ecken je drei Götter übereinander, sprechen. Das Vorhandensein von Wachsreliefs legt zudem die Vermutung nahe, daß die 1724 zu dem „Cantor" gekauften Reliefs in diesem Stück Verwendung gefunden haben. Vielleicht kommt dafür der bereits wenig rühmlich erwähnte, sicher aber sehr angesehene Bamberger Kunstschreiner Servatius Brickard in Frage.

Über Brickards Leben ist kurz zu berichten, daß er 1676 als Sohn eines Kaufmanns zu Agen in Brabandt geboren wurde[2]. Im Jahre 1705, also fast gleichzeitig mit Plitzner, ist er bereits in Bamberg ansässig, wo er am 24. November erstmals und 1728 zum zweitenmal heiratet. 1726 fertigt er für die Kirche des Klosters Michelsberg zu Bamberg einen Tabernakel, sowie 46 Kirchenstühle, und fourniert acht Wände mit Nußbaum, wahrscheinlich an dem von dem „domkapitelischen" Schreinermeister Hugo Eberhard Kempel gelieferten Chorgestühl[3]. Seit dieser Zeit scheint Brickard auf dem Michelsberg ansässig gewesen zu sein. 1732 wird er als erster Meister der Bamberger

[1] In diese Richtung gehört auch der aus Fürth stammende Fußboden im Saal des Wespienschen Hauses im Germanischen Museum in Nürnberg.

[2] Kirchenbücher der oberen Pfarrkirche in Bamberg. (Freundl. Mitteilung von Herrn Morper in Bamberg.) Bei der Verehelichung 1705 erscheint als Zeuge ein Visirer Karl Heinrich Matern.

[3] Vgl. Andr. Lahner: Die ehemal. Benediktinerabtei Michelsberg zu Bamberg. Bamberg 1889. S. 329.

Schreinerzunft genannt[1], und am 5. Januar 1735 erhält er wegen „seiner guthen undt geschikten Schreinerarbeith“ die erledigte Hofschreinermeisterstelle in Bamberg[2]. Am 5. Januar 1742 ist er gestorben.

Bei der Ausstattung des Pommersfeldener Schlosses war er ohne Zweifel auch stark beteiligt. Schon 1714 werden ihm zahlreiche Bilderrahmen, außerdem eichene und nußbaumene Sessel verrechnet[3]. Sein öfterer Aufenthalt in Pommersfelden und das Interesse, das der Mainzer Kurfürst ihm entgegenbringt, läßt auf bedeutendere Aufgaben schließen; es wäre besonders an die verschiedenen mit Nußbaum vertäfelten und eingelegten Zimmer, auch in der Bamberger Residenz, in der Hauptsache aber an das sogenannte Alkovenzimmer zu denken, das Brickard als Konkurrenzarbeit zum Plitznerschen Spiegelkabinett in Auftrag bekommen haben könnte. Die starke Hervorhebung der architektonischen Glieder, Lisenen und Gesimse, sowie die Profilierung der Türen, die auch in der Bamberger Residenz und Bürgerhäusern, z. B. dem Prellhaus vorkommt, erscheint als etwas Eigenartiges, während die aufgelegte reiche vergoldete Schnitzerei in ihrem Charakter eine nahe Verwandtschaft zum Spiegelkabinett nicht leugnen kann. Sicher von Brickard sind dig fournierten Konsoltische im Saal des Pommersfeldener Schlosses vom Jahre 1735, von denen Neumann dem Fürstbischof nach Wien berichtet[4].

Brickard ist vielleicht auch an einigen eingelegten Kaminaufsätzen in Bamberg und Pommersfelden beteiligt, jedenfalls zeichnet er im Frühjahr 1720 den noch erhaltenen Aufsatz im Audienzzimmer für den Reichsvizekanzler in Wien ab, während Plitzner gleichzeitig mit einer Zeichnung des von ihm entworfenen Aufsatzes im Alkovenzimmer für denselben beauftragt wird[5]. Im gleichen Jahr arbeiten beide für den Reichsvizekanzler in Wien, und der Mainzer Kurfürst kann mit Stolz darauf hinweisen, daß es in Bamberg „guthe Arbeiter in dergleichen“ gebe. Nach seiner Rückkehr von Wien, Ende Dezember 1720, erhält Brickard sofort wieder von dem Reichsvizekanzler und dem Prinzen Eugen neue Aufträge[6]. Die Accorde von 1100 Thalern für den ersteren und von 800 Thalern für den Prinzen Eugen beweisen, daß es sich um größere Arbeiten handelt, jedenfalls um eingelegte Fußböden und vertäfelte Zimmer.

Kunstgeschichtlich sind diese Nachrichten von Bedeutung, weil sie beweisen, daß die Möbelkunst in Wien um diese Zeit hinter der Architektur noch weit zurückgeblieben erscheint, was auch durch das erhaltene Material bestätigt wird. Auch das Beispiel des Hamburger Ebenisten J. G. Schacht ist hier zu erwähnen, der sich, begleitet von einigen seiner Gesellen, nach Vollendung des berühmten Chorgestühls der Mainzer Karthause, 1726 mit einer Empfehlung des Kurfürsten nach Wien begibt, um dort bei dem Adel und dem Bau der Hofburg Arbeit zu suchen[6].

---

[1] Tagebuch des Pfarrers Schramm. Neben Brickard werden noch als Meister genannt: Mühlhans, Josef und Martin Walder.

[2] Staatsarchiv Bamberg. Kammerdekrete.

[3] Baurechnungen von Pommersfelden.

[4] Vgl. K. Lohmeyer: Die Briefe B. Neumanns an den Fürstbischof Friedr. Karl von Schönborn (Saarbrücken 1922).

[5] Archiv Wiesentheid. Korrespondenz des Kurfürsten mit dem Reichsvizekanzler.

[6] Vgl. Friedrich Schneider: Eine Künstlerkolonie des 18. Jahrhunderts in der Karthause zu Mainz (Mainz 1902). Eine Stelle in der Korrespondenz des Kurfürsten mit seinem Neffen in Wien gibt dazu eine hübsche Ergänzung:

„. . . dienet zur Nachricht, daß sich der Ebenist, der den Cartheusern allhier ihre eingelegte kostbare und schöne Subsellia in ihrem Chor, welche von einer gewiß schönen arbeith seint, gemacht hatt, demnechst bey dem H: Rv: Canzler mit einem Recommendationsschreiben von mir anmelden wirdt; sollte derselbe vieleicht ein oder andere Arbeit von eingelegter Schreinerarbeith von ihme, es maag nun ahn Schreibtisch, Böden oder sonsten sein, haben, so wirdt er ihn gewiß contentiren, wo nicht so recommendire ihn under des H: Rv: Canzlers Protection, vielleicht derffte der Prinz Eugene oder sonst jemandt anderst von seinen guthen freundten dergleichen Arbeit verlangen . . . undt nachdem ich ohnedem auch vernommen, daß es nechst künftigen Frühling auff

Als zugehörig zu dem engeren Kreis dieſer im Bamberger Gebiet und beſonders für den fürſtbiſchöflichen Bedarf arbeitenden Kunſtſchreiner ſind noch zwei Namen anzuführen. Von Karl Matern, vielleicht einem Verwandten des Würzburger Schreiners[1], iſt nur bekannt, daß er um 1720 in Pommersfelden als Kunſtſchreiner tätig war; ſeine weiteren Arbeiten im Deutſchordenshaus in Sachſenhauſen (bis 1725) und im Schloſſe zu Fulda[2] zeigen ihn im Zuſammenhang mit Bauten, denen der churmainziſche Oberbaudirektor M. von Welſch vorſtand.

Von größerer Bedeutung iſt Johann Georg Neſtfell, deſſen Tätigkeit als Kunſtſchreiner faſt völlig durch ſeinen großen Ruf als Schöpfer aſtronomiſcher Inſtrumente verdunkelt wird[3]. Seit 1721 iſt er in Wieſentheid, dem Sitze des kaiſerlichen geheimen Rats Rudolf Franz Erwein von Schönborn, als Hofſchreiner anzutreffen. Von den zahlreichen für ihn archivaliſch geſicherten Arbeiten hat ſich ein gutes Teil erhalten, die ihn beſonders in der Einlegearbeit ſehr geſchickt zeigen. Es kann nur das Wichtigſte hervorgehoben werden: 1724 Fußböden und vertäfelte Zimmer im Wieſentheider Schloß, in den folgenden Jahren Kanzel, Oratorien und Altäre in der dortigen Kreuzkapelle und der von Neumann erbauten Pfarrkirche. Die Beziehungen Neſtfells zu Bruchſal, wo ſich zwei von ihm angefertigte reiche Schreibſchränke befinden, ſind ohne Zweifel auf die nahen verwandſchaftlichen Beziehungen des Wieſentheider Grafen zu dem Biſchof von Speier zurückzuführen[4]. Neſtfells berühmteſte Arbeiten, die leider zerſtörte Bibliothek und das ſtark beſchädigte Chorgeſtühl des Banzer Kloſters, liegen ſchon in der Mitte des Jahrhunderts und gehören dem Rokoko an.

Der künſtleriſche Aufſchwung des Mobiliars im 18. Jahrhundert iſt, wie auch die Bamberger Möbelſchreinerei beweiſt, dem erhöhten Intereſſe und den kultivierten Bedürfniſſen der fürſtlichen Auftraggeber zu verdanken; von den Entwürfen ihrer Schloßbauten und der Ausgeſtaltung der Räume reichte ihre künſtleriſche Anteilnahme bis zum Möbel herab. Von dieſen durch Rechnungen und Korreſpondenzen geſicherten Möbelſtücken muß die ſtiliſtiſche Zuweiſung an einzelne Meiſter und Werkſtätten ausgehen. Auch der Bamberger Möbelſchreinerei wird durch Detailunterſuchungen noch manches Stück zugewieſen werden können.

---

den neuen kayſerlichen Burgbau ohnfehlbar losgehen werde, ſo könde dieſer Menſch . . . zu einem undt anderen darin employet werden, er iſt zwahr von Hamburg, einfolglich lutheriſch . . .; Er giebet dem Servatius undt dem Plizner in der Arbeith nichts nach, undt kommt nur auf das Inventiren ahn, worzu er capable genuch iſt, wie ich ihn dann zum Überfluß über Gaibach undt Pommersfelden gehen laſſe, umb ein undt andteres ſo wohl ahn Böden als Cabinetten undt Schreibtiſch der Orten zu ſehen."

[1] Vgl. über dieſen H. Kreiſel: Karl Max. Matern, ein Würzburger Kunſtſchreiner des 18. Jahrhunderts (Cicerone 1923, Heft 9). Dazu iſt als Geburtsort Materns Nürnberg nachzutragen (Staatsarchiv Würzburg, Ringelmannſcher Nachlaß). Möglicherweiſe handelt es ſich um ein und denſelben Meiſter, mit deſſen frühſten Arbeiten wir es hier zu tun haben.

[2] In Sachſenhauſen fertigte er Fußböden und Lambris, ferner das große Tor ſowie Entwürfe zu Öfen und Kaminen. 1724—27 arbeitete er in Fulda, 1725 hauptſächlich am Spiegelkabinett des Schloſſes (vgl. K. Lohmeyer: J. F. Stengel, Düſſeldorf).

[3] Vgl. Wilhelm Heß: Joh. Gg. Neſtfell, ein Beitrag zur Geſchichte des Kunſthandwerkes und der phyſikal. Technik des 18. Jahrhunderts in Würzburg und Bamberg. (Straßburg 1908.)

[4] Kardinal Damian Hugo von Speyer war der Bruder des Wieſentheider Grafen. Neſtfell zeichnete 1755 auch Entwürfe für das Epitaphium des Kardinals in der Peterskirche in Bruchſal. (Staatsarchiv Würzburg, Schönborniſche Akten.)

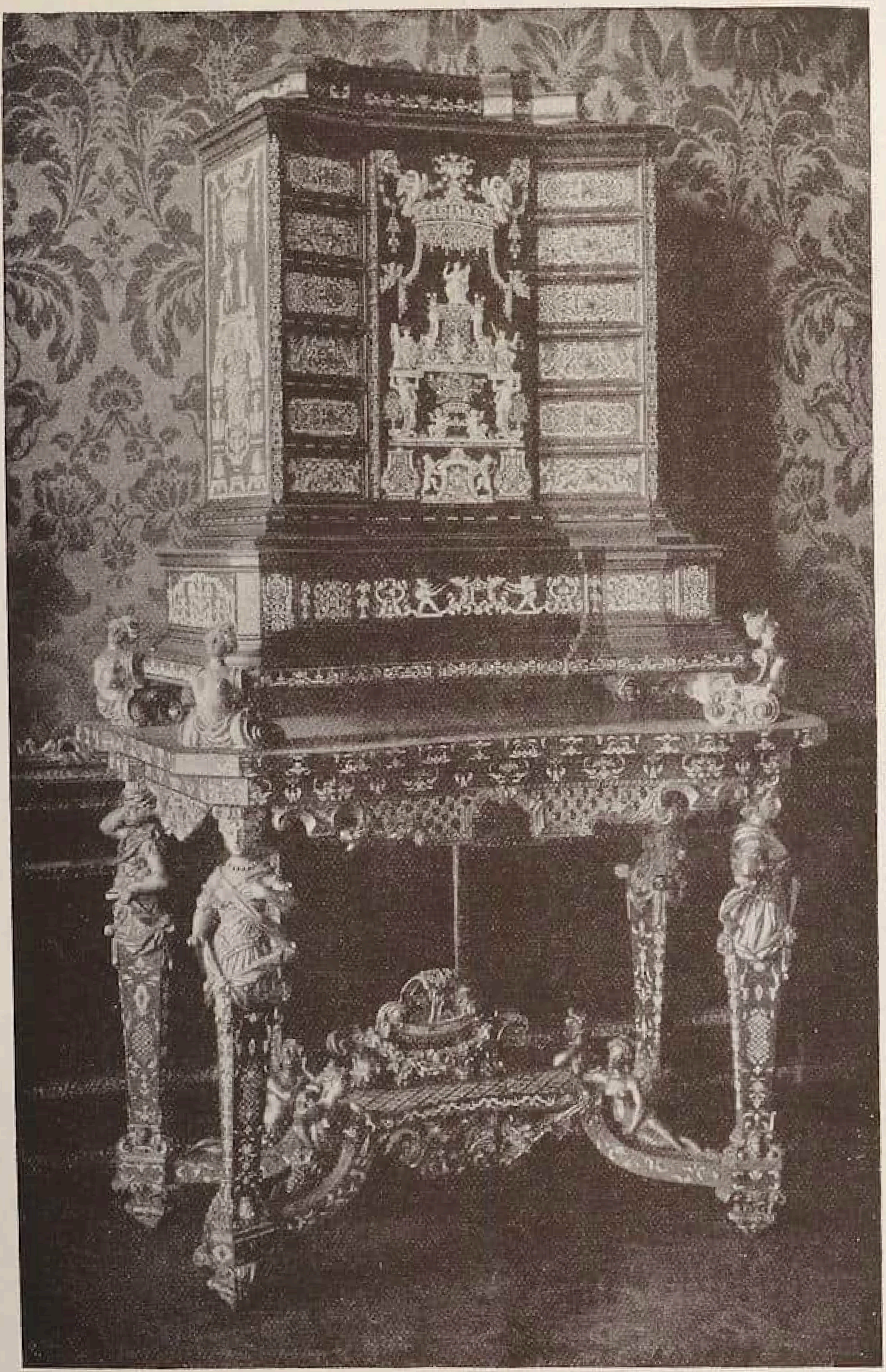


Abb. 3.
Prunkkabinett von Ferdinand Plitzner.
Pommersfelden, Schloß.

Abb. 1. J. Chr. Reinhart. Ital. Landschaft. Radierung.

Abb. 2. J. Chr. Reinhart. Federzeichnung. Graphische Sammlung, München.

Abb. 3. J. Chr. Reinhart. Federzeichnung. Privatbesitz.

Abb. 4. J. Chr. Reinhart. Federzeichnung. Privatbesitz.

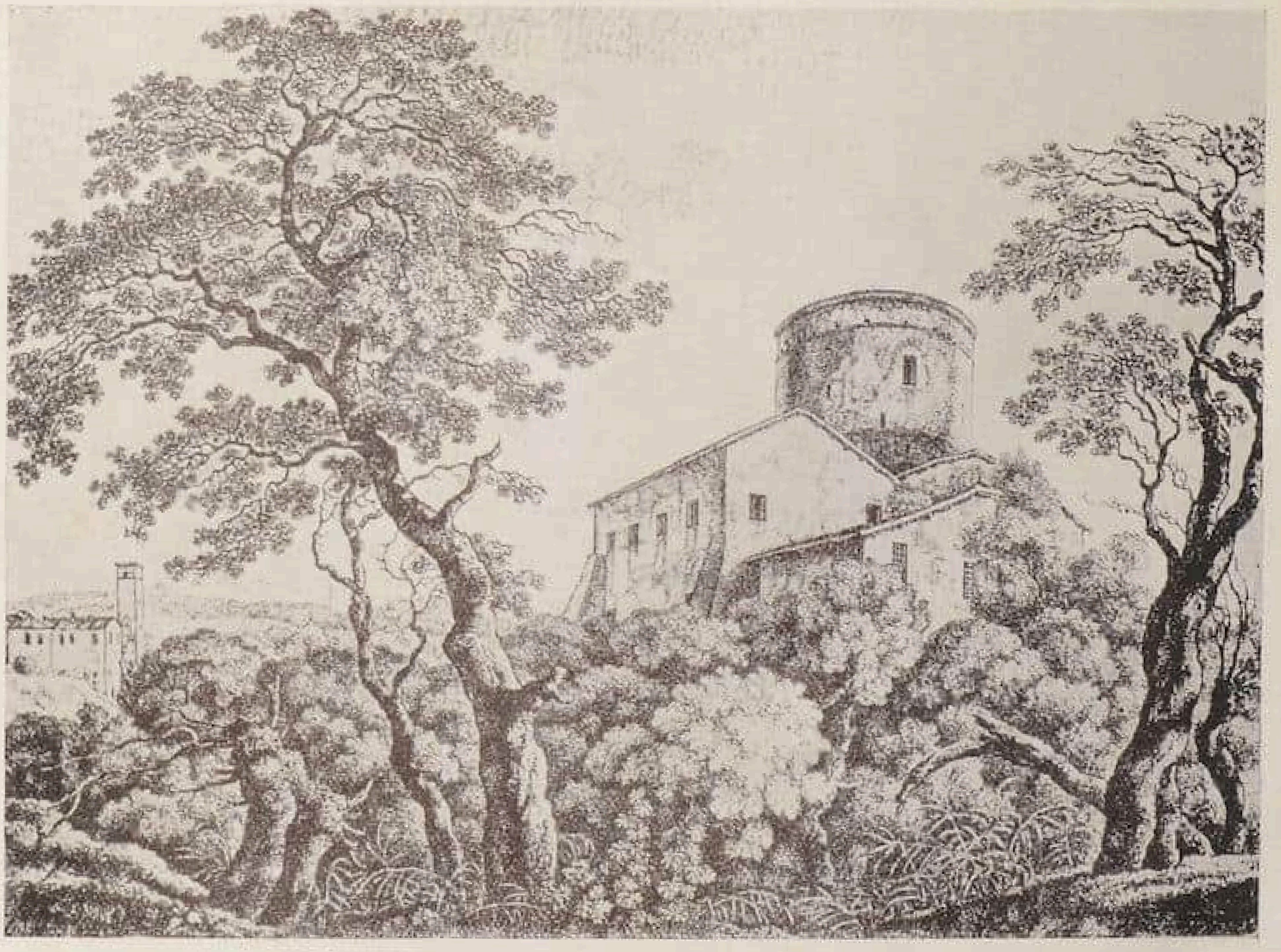


Abb. 5.
J. Chr. Reinhart. Federzeichnung.
Privatbesitz.

DER GRAPHIKSAMMLER

Unter der Leitung von Dr. Erich Wiese, Leipzig, Fockestraße 5II

Einige Federzeichnungen Johann Chriſtian Reinharts

Mit fünf Abbildungen auf drei Tafeln — Von WILLI WOLFRADT

Schillers Freund Reinhart[1], der plötzlich Heimat und Erfolge im Stich ließ und nach Rom ging, um faſt ſechzig Jahre, bis zum Tode, dort zu bleiben und nach Deutſchland nicht mehr zurückzukehren, — ſein Werk, das von dieſem Schickſal und der typiſchen Geiſtesmiſchung deutſchen Künſtlertums vor der romantiſchen Wendung ſo klares Zeugnis ablegt, iſt heute wieder aus der Vergeſſenheit gehoben. Eine der ſtärkſten Figuren aus zwar allzu gering geſchätzter, doch freilich bildkünſtleriſch nicht eben glanzvoller Zeit deutſcher Malerei und Zeichnung, beginnt Reinhart wieder aufzuleben, als Mittelglied zwiſchen einem Adam Elsheimer und der deutſch-römiſchen Landſchaftsmalerei der Kochſchule, als glücklicher Repräſentant jener internationalen Ideallandſchaft und kompoſitionell ausgeſtalteten Redoute arkadiſcher Prägung, von der ſich die herbe und kühne Kunſt der romantiſchen Zeit deutlich abhebt. Seine frühe Art ſteht noch weniger deutlich vor Augen. 1761 zu Hof geboren, erſt Theologe, dann Schüler Oeſers und Klengels, kommt Reinhart 1786 zu dem Herzog von Meiningen, deſſen Freundſchaft ihn jedoch nur zwei Jahre lang feſtzuhalten vermag. 1789 ſehen wir den Künſtler in Rom, gewiß nicht aſſimiliert, ſondern als Zentrum der dortigen deutſchen Künſtlerkolonie, eine auffallend germaniſche Erſcheinnng von klaſſiſcher Sicherheit und Bewußtheit des Weſens, unverzehrt von Heimweh, gefeſſelt nur durch die wohltuende Form der italiſchen Natur, beruhend in der eigenen Perſon.

In Rom erfährt ſein Stil alsbald eine bedeutſame Umwandlung, indem das bisher vorwiegende holländiſche Gepräge (dem allerdings, entſprechend dem Vorbilde der Both und Berghem, ein ſüdlicher Einſchlag von vornherein nicht fehlte) ſich hier verlor und der geſtufte Aufbau, die betonte Körperlichkeit, die entſchiedene Sonderung nach Helligkeitswerten, eine getragene Bühnenmäßigkeit römiſchen Temperaments vorzuwalten begann. Staffage, Flächendispoſition und Modellierung haben nun eine gewiſſe harmoniſche Größe, die mehr als das rein Motiviſche den Boden bezeugt, auf dem ſie erwächſt. Denn eigentümlicherweiſe und trotz dem Vedutencharakter des Radierwerks bleibt die ſüdliche Vegetation ſo gut wie ausgeſchloſſen von der Landſchaft Reinharts, es herrſcht vielmehr eine buſchig ausgebreitete Laubfülle über knorrigen Stämmen weiter vor, und die mächtigen Bäume, die nach wie vor ſeine Szene mit großen Gebärden beherrſchen, ſcheinen ein deutſches Element dem mehr oder weniger pouſſinesken, claudiſchen Geſamtcharakter einzuſchmelzen. Für ſeine trefflich durchgebildeten und important geſetzten Bäume rühmten den Künſtler bereits ſeine Zeitgenoſſen; ſie bilden wohl auch für uns in ihrer plaſtiſchen Üppigkeit und markigen Durchbildung das eigentlich Anziehende und Beſondere an der Art Reinharts.

Nach abgeſchloſſener Reifung ſeiner Kunſt in der Sonne Roms verliert ſie an Innigkeit und Vitalität mehr und mehr, wird zur Virtuoſität vehementer Landſchaftsgruppierung und faſt protzig-trockener Durcharbeitung der Laubmaſſen. Erfindung geht ihm immer mehr über Empfindung. Die klare Harmonie, die mit ſeltenem und gewiß nicht unperſönlichem Gelingen Idylliſches epiſch zu ſteigern vermochte und den Reichtum

[1] Literatur: O. Baiſch, „Joh. Chr. Reinhart und ſeine Kreiſe“, 1882. — Lichtenberg-Jaffé, „Hundert Jahre deutſch-römiſcher Landſchaftsmalerei“, 1907. — R. Oldenbourg, „Johann Chr. Reinhart“, in Ztſchr. f. bild. Kunſt, 1917. — P. F. Schmidt, „Deutſche Landſchaftsmalerei von 1750—1830“, München 1922. — W. Teupſer, „J. Chr. Reinharts Landſchaftsradierungen“, in Cicerone 1922 u. a. m.

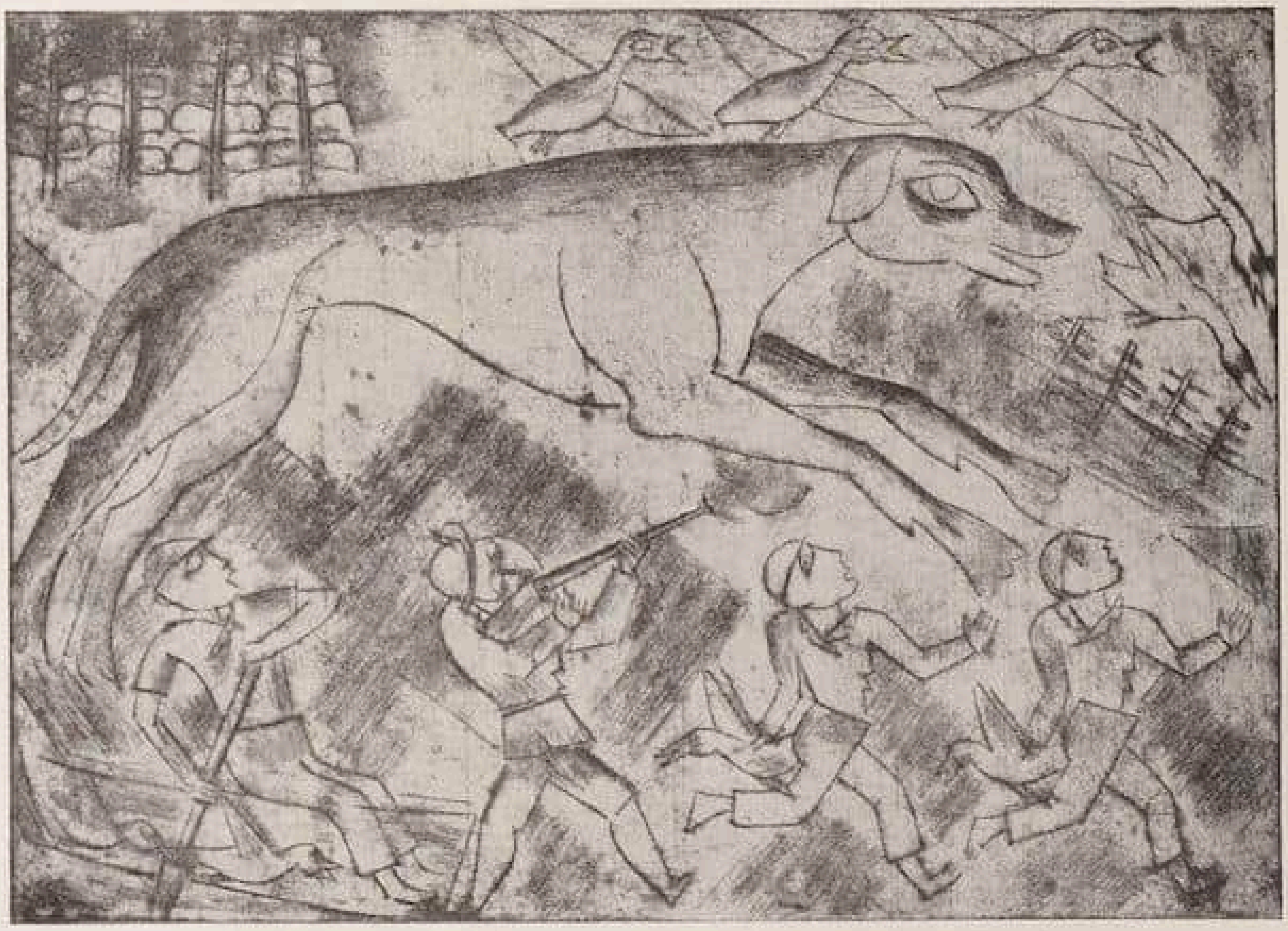
wie die glückliche Beschlossenheit südlicher Natur weniger aus dem Motiv als aus der Formgebung heraus zu gültigem Ausdruck brachte, mechanisierte sich und fand nur noch selten ein ursprüngliches Wort. Das erste römische Jahrzehnt ist die stärkste Zeit Reinharts, der auch jene 1799 zu Nürnberg erschienene, gemeinsam mit Dies und Mechau bestrittene Folge radierter italienischer Ansichten zugehört, aus der hier als Folie eine abgebildet wird (Abb. 1).

Die Zeichnungen nämlich, von denen an dieser Stelle insbesondere die Rede sein soll, gehören offenbar einer früheren Stufe im Schaffen Reinharts an. Mit mehreren anderen gleichen Formats und völlig gleicher Faktur kürzlich im Kunsthandel gefunden, lassen sie trotz fehlender Signatur keinerlei Zweifel an der Autorschaft Reinharts, und zwar müssen sie etwa dem Jahre 1789 gegeben werden, also dem Zeitpunkt, zu dem Reinhart Meiningen mit Rom vertauschte. Bei dieser Datierung gibt das Vorkommen von Architekturen südlichen Gepräges, zumal von schlanken vierkantigen Campaniles und plastisch stark betonten zylindrischen Bauteilen den Ausschlag, die in der römischen Zeit zum festen Motivschatz des Künstlers gehören (vgl. Abb. 1). Davon abgesehen würde 1787 oder 1788 plausibler sein, denn die Landschaft selbst mutet viel eher mitteldeutsch an, ist in der Auffassung noch recht unidealisch und unrömisch und deutlich in Abhängigkeit von holländischem Vorbild. Die Übereinstimmung mit einer, ebenfalls weder datierten noch signierten Federzeichnung aus dem Besitz der Münchner graphischen Sammlung (Abb. 2) ist weitgehend. Die Rolle der erst an der Krone belaubten Stämme, ihre geneigte Stellung, ihre Situation in Randnähe und in der Bildmitte, die seltsam tigrige Fleckung, die zumal an den Ansatzstellen von Ästen einen dunklen Ring um den Stamm zu legen liebt, aber nicht minder die Bildung des Astwerks bezeugt die gleiche Hand. Der Baum vorn rechts auf Abb. 3 zeigt mit dem entlaubten Baum des abgebildeten Münchner Stückes weitestgehende Verwandtschaft des linearen Verlaufs, der Abspreizung, der Art des Greifens. Auf 4 und 5 ist der knubbige Stumpf wiederzufinden, und zwar geht die Übereinstimmung bis in Details wie kleine, abgestorbene Zweiglein. So wäre hinzuweisen auf den Anteil wiesiger Fläche, das breite Licht darauf, auf das Gegenspiel einzeln sprechender, freier Stämme vorn und locker geballten, kuglig gedoldeten Laubwerks hier wie dort; weiter dann auf die Behandlung des dunklen Vordergrundstreifens, insbesondere des immer wiederkehrenden Schilfgrases, das sich mit hellen Lanzetten gegen Dunkel stellt und sich mit einer eigentümlich nickenden Bewegung zur Erde biegt. Gegenüber einer Menge solcher Momente der Übereinstimmung zwischen den Münchener Blättern (es gehört zu dem abgebildeten noch ein zweites) und den jetzt gefundenen fallen gewisse Unterschiede, z. B. in der Behandlung des Himmels, um so weniger ins Gewicht, als Reinharts Werk auch zu solchen Abweichungen Parallelen nicht versagt.

Das ganz Charakteristische für Reinhart ist die Behandlung des Baumschlags und Laubes, wie sie hier insbesondere bei den massigen Anordnungen im Mittelgrunde hervortritt. Fast wie weiche Badeschwämme oder Schneeballblüten geformte runde poröse Tuffs von tausendteiligem Blattwerk scharen sich zusammen und bilden sanft gedrängte Gruppen und pompöse Lagerungen vegetabilischen Gewölks, dem ein goldiges Licht noch eine erhöhte Schwellung und wieder eine lyrische Versponnenheit verleiht. Das Lineare des Baums kommt gegenüber dem kubischen Wert kaum zur Geltung. Diese schwankend geballte Masse ist anmutig gegliedert und wird zum Bukett vieler rundlicher Sträußlein, durch die und über die es sonnig rieselt. Eigentümlich ist vor allem die innere Kontinuität und die Allseitigkeit dieser Laubkörper. Auch kleine Büsche bekommen das Gepräge von Blütendolden und traubigen Köpfen. Gerade dies Traubenhafte tritt nach 1789 deutlicher in Erscheinung, indem der Lichtaufprall schärfer, die Plastizität fester und so die beerenartigen Differenzierungen des Gesamten kräftiger betont werden. Es hängt dies eben mit der zunehmenden Pathetik und körperlichen Organisation des römischen Stils unseres Künstlers zusammen. Das Laub schließt sich

Otto Dix. Aus „Tod und Auferstehung“.
Verlag Nierendorf.

Christoph Voll. Blinder. Radierung.



Will Heckrott. Entenjagd. Radierung.

Bernhard Kretzschmar. Zigarrenmacher. Radierung.

eng zusammen, erscheint mit einer substanziellen Energie geladen, die ihm zuerst abging. Die Art der Konglomerierung und Ausrundung ist aber dieselbe, nur ein neues Temperament ist straffend und komprimierend hinzugetreten. In gleichem Sinne beginnt sich in Rom die Terrainbehandlung zu dynamisieren, das Hell und Dunkel als Gegensatz größerer Kompartimente aufzutreten, alles Verflimmernde einer körnigen Getriebenheit den Platz zu überlassen. Doch davon abgesehen bewahrt sich die Eigentümlichkeit Reinharts wie in großen so in manchen unscheinbaren Dingen. Der linke Baum auf Abb. 1 und das Buschwerk wird auf 2, die Terrainbildung auf 4, ebenda und auf 5 die Laubschichtung, die Architektur auf 5, das detaillierte Blattzeug des Vordergrunds am deutlichsten wohl auf 2 wiederzufinden sein, immer in Anbetracht des gekennzeichneten Stilwandels vom mehr holländischen zum römischen Typus. Andere Vergleiche müssen die Zuschreibung an Reinhart nur des weiteren rechtfertigen.

An sich sind die Zeichnungen von hohem Reiz, indem sie räumiges Empfinden mit intimen, jungfraulichen Zartheiten, eine anmutige Ausgeglichenheit des Wesens mit innig-kräftiger Gliederung aufs Glücklichste vereinen und bei aller zierlichen Feinarbeit des Federspiels Fülle des Gefüges offenbaren.

Junge Dresdner Graphiker

Von WILL GROHMANN
Mit sieben Abbildungen

Das letzte „Jahrbuch der Jungen Kunst" (Leipzig 1922) brachte einen Aufsatz „Führerpersönlichkeiten auf dem Gebiete der deutschen Graphik". Von den sechs beigegebenen Abbildungen fielen drei auf Dresdner Künstler, auf Dix, Segall und Voll. Und das lag sicher nicht daran, daß der Verfasser in Dresden lebt. Es ist schon etwas los in dieser heute lebhaft umstrittenen Kunststadt, wenn auch ihre Bürger ziemlich indifferent zuschauen und immer noch lieber sich L. Meidners Lobgesang auf den Choral ihrer Türme und die edle Geigenmusik ihres Barock gefallen lassen als die Taten, die der Zeichner hier vollbrachte. Auffallend ist, daß nur ganz wenige Maler und Graphiker aus Dresden stammen — sie kommen aus allen Gegenden Deutschlands und Europas hierher —, und schmerzlich, daß man nie von einem der Jungen hört, er fühle sich hier wohl. Man arbeitet in großer Zurückgezogenheit und sehnt sich fort, sobald eine Leistung sichtbar wird. Sie herauszustellen hat Dresden gar keinen Ehrgeiz. Das geschieht zumeist durch führende Sammler und Aussteller in anderen Städten. Was zur Folge hat, daß die Arrivierten gekränkt hier gar nichts anderes wollen als arbeiten. Die Atmosphäre gewinnt dabei an Intensität was sie an Repräsentation einbüßt. Die ganze „Brücke" ist heute verschwunden, und von der zehn Jahre jüngeren „Sezession" sind auch schon wieder einige wesentliche über alle Berge. Segall in Berlin, Dix in Düsseldorf, Voll in Dänemark. Kokoschka, der über den Wolken thront, ist für die Dresdner, sogar für seine Schüler, mehr Legende als Wirklichkeit.

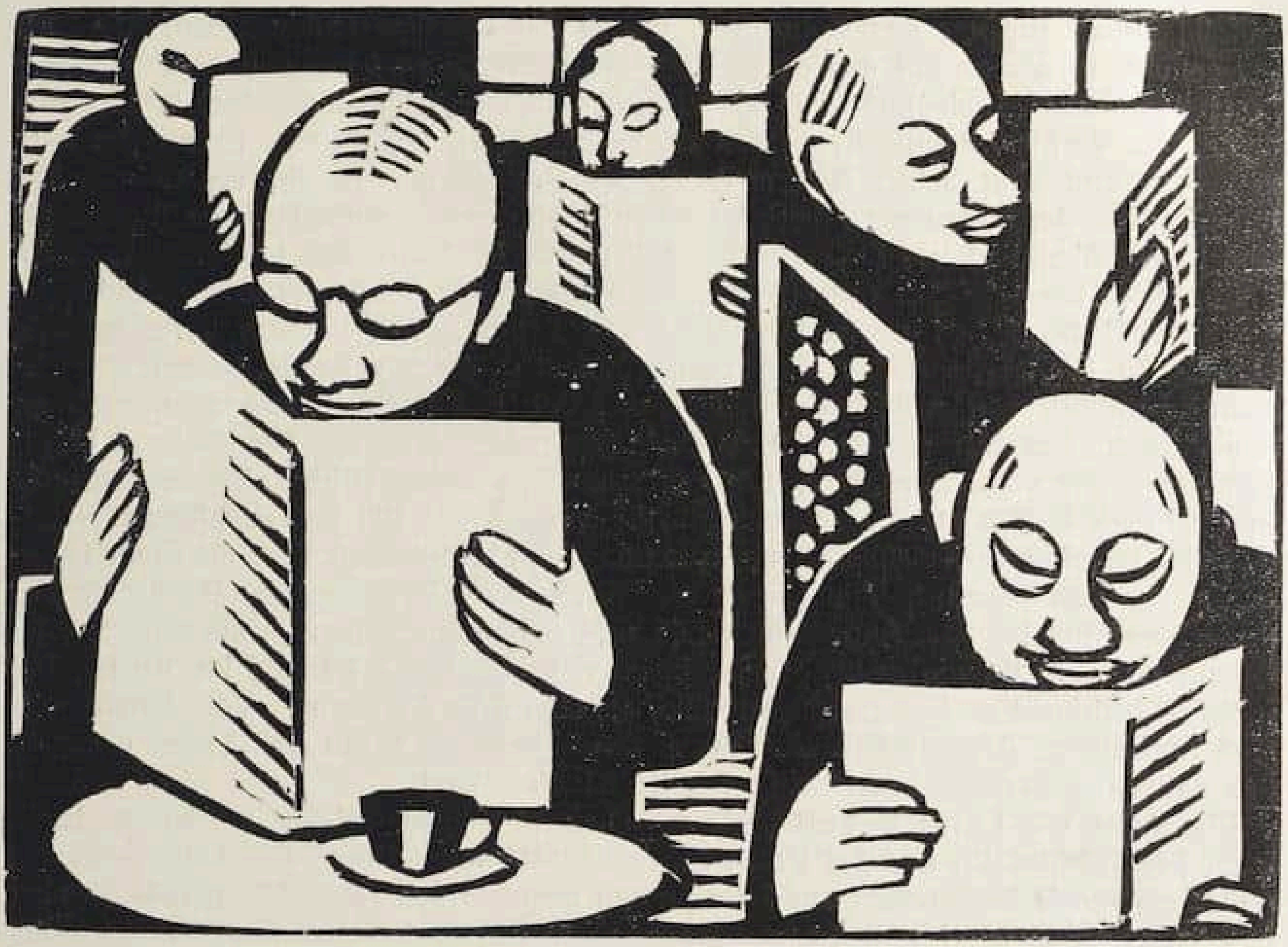
Schulgemeinschaften gibt es gar nicht, nur Gesinnungsgruppen. Die dazu gehören, fanden sich über die verschiedensten Entwicklungen und Lehrer hinweg zusammen. Die Kokoschkaschule ist vielleicht eine Ausnahme; und das ist bezeichnend, weil in diesem Maler Leben und Kunst, Idee und Verwirklichung so zur Identität geworden sind, daß seine Jünger sich entweder taub stellen oder Sprachrohr werden müssen.

Es hat in letzter Zeit eine unverhältnismäßig große Zahl energischer und ganz verschieden begabter Führernaturen unter den Jungen gegeben, die das Gesamtbild und das Niveau der jungen Kunst in Dresden heute noch entscheidend bestimmen. Um das Fehlende vorauszunehmen: die Konstruktivisten fehlen ganz. Vor vier Jahren machte Otto Griebel einen Abstecher nach dieser Provinz, kam aber bald zurück und näherte sich dem scheinbaren Widerspiel politischer Provenienz. Selbstverständlich besteht in Künstlerkreisen eine große Sympathie für die schöpferischen Kräfte des Bauhauses, für

Molzahn, Moholy-Naghi und verwandte Geister, aber ursprüngliche Begabungen in dieser Richtung fehlen völlig. Damit soll nicht geleugnet werden, daß Entdeckungen wie seiner Zeit die des Kubismus sich in der Formgestaltung vielfältig auswirken.

Was ein Jahrzehnt nach der „Brücke" die Sezessionisten einte, konnte sich im Ausdruckswillen und im Dialekt noch vielfach auf diese Pioniere berufen. Da aber die Verwandlung durch die Jahre seit 1914 mit dahintersteckte, zerbrach die Basis, soweit sie artistisch war, rasch; erhält sich dafür heute noch in einem starken menschlichen Gemeinschaftsgefühl. Otto Lange bewahrte das Erbe am treuesten, ist aber in den letzten Jahren ein Eigner geworden und behauptet sich in allen Verwandlungen. Er ist einer von den nie ruhenden, niemals mit sich zufriedenen Sachsen, von einer robusten Ehrlichkeit in Einfall und Darstellung. Solche Holzschnitte, wie sie die „Schöpfung" (Furche-Verlag 1923) bringt, hätten ihn an die Front vorgeschoben, wenn er nicht den Erfolg zugunsten anderer Möglichkeiten verlassen hätte. Jetzt, zehn Jahre nach der Entstehung, sind sie viel begehrt. Neuen Datums sind die „Schriftgelehrten". Das Blatt ist graphisch fast so zugespitzt wie die Physiognomien der drei Dialektiker. So wie in Augen, Nase und Mund das Denken und Reden kulminiert, verdichten sich die Akzente des Zeichnerischen und Drucktechnischen an diesen Stellen und wirken dort so überraschend wie die an ganz irrige Plätze des Gesichts verschlagenen Ausstrahlungen der Gehirntätigkeit. Sogar das Reden mit den Händen wird durch die Pointierung der erregten Mäuler und Nasen in dem engen Umkreis dreier jüdischer Köpfe vorgetäuscht. Die Struktur der graphischen Sprache zerfällt in zwei Ebenen wie die Mentalität der Schriftgelehrten, Zusammenballungen im Leeren. Lange hat in den letzten Jahren hauptsächlich radiert, nachdem er bis 1918 den Holzschnitt stark bevorzugt hatte. Das ist nicht verwunderlich. Der Verdrängung im Technischen folgt stets eine entsprechende Verdrängung im Empfindungsleben, die sich rächt und nach einem Ausweg sucht. Bei Felixmüller war es ähnlich; er hat sich übrigens rascher in der Öffentlichkeit durchgesetzt und seine Entwicklung ist bekannter als die seiner Altersgenossen. Will Heckrott hat in den letzten Jahren graphisch nicht soviel gearbeitet, weil er durch Wandmalereien in Anspruch genommen war. Seine „Entenjagd" (1922) enthält noch Nachklänge der ersten Zeit, wo er im Gefolge des blauen Reiters ritt. Von der Melodie ist nicht ganz soviel geblieben wie vom Rhythmus, und der ist fast zu stark. Der Parallelismus in Gegenstand und Zeichensprache forciert ihn, der primitive Duktus seiner Schrift gravitiert nach derselben Seite. Beide Mittel bewirken aber gleichzeitig, daß aus den paar Takten eine sehr energische und abgerundete Musik wird, daß eine zielstrebige Energie entsteht, die nach der Seite der Monumentalität tendiert. Die Klarheit ist da, die Fülle, die Verdichtung wird sich, nach den letzten Arbeiten zu urteilen, soweit steigern, daß Heckrott eines Tages seines kühnen Anfangs würdig werden dürfte. Der Schlesier Constantin von Mitschke-Collande und der Westfale August Böckstiegel haben auch heute noch eine starke Beziehung zum Holzschnitt. Böckstiegel ist außerordentlich produktiv und hat besonders in seiner Heimat viele Freunde seiner Kunst. Seine Holzschnitte ersetzen allerdings zuweilen durch das äußere Format das innere. C. v. Mitschke-Collande arbeitet bedächtig und sein graphisches Oeuvre ist nicht groß. Eine Holzschnittfolge aus den Tagen der Revolution machte ihn bekannt. Das „Café" (1923) ist für die Einfügung in den Schriftsatz gedacht. Die einfache Verteilung des Schwarzweiß ist vielleicht etwas dekorativ im Sinne Vallotons oder Masereels, aber wie bei diesen voll Gesundheit, Ruhe und Humor. Solche Naturen sind vielleicht berufen, einmal in die Bresche zu springen, wenn den anderen die Nerven versagen.

Das könnte z. B. einmal eintreten bei solchen Akrobaten des europäischen Zirkuslebens wie Otto Dix. Von Holbeinscher Glätte ist er über dadaistische Experimente zu einem breughelschen Verismus gekommen, der dämonisch und aktuell zugleich ist. Dix war eine Zeitlang George Grosz sehr nahe, aber das hat er dieser journalistischen Sonderbegabung voraus, daß er einen triebhafteren Instinkt, eine größere Freiheit dem



Constantin von Mitschke-Collande. Zeitungsleser.

Leben und der Kunst gegenüber hat. Grosz ist neben ihm bereits kultiviert, voll Eigentradition, eine konstante Größe. Dix ist immer noch voll Anfang und packt zu wie es gerade kommt. Er nimmt, was er tut, nicht so wichtig, fühlt sich seiner Arbeit von gestern schon nicht mehr verpflichtet und reißt im Augenblick aus sich heraus, was er nicht mal selbst vorausahnen konnte. Sein graphisches Werk ist unausgeglichen, aber es sind Blätter darunter, die keiner machen könnte. Eine Radierung aus „Tod und Auferstehung" (Verlag Nierendorf 1922). Dix benutzt dabei keinen seiner ausprobierten technischen oder inhaltlichen Kunstgriffe. Von der Romantik seiner Desperadowelt keine Spur, von der grausamen Anatomie der menschlichen Kreatur nichts. Ganz groß steht diese Frau da. Nicht Anklage, nicht Schmerz, nicht Schrei, das wäre zu klein. Das Grausigste, die Leere ist es, die Erstarrung. Eine erschreckende Umkehrung: der Tote rechts unten löst sich in Farbe und Erde auf, aber diese Frau ist wie ein Pfahl, den sich die Erde in den Leib gerannt hat und der nun für alle Zeiten drin steckt. Wie ist dieses Wesen im Umriß heroisiert, wie ist es echolos vor das Nichts des weißen Papiers gestellt, wie erzwingt die Parallelstrichführung innerhalb dieses Umrisses das Gefühl von Unabänderlichkeit und eisiger Kälte. Ein paar Dinge sind da, ein zerbrochenes Rad z. B., aber die wagen sich nicht hervor, bleiben angesichts dieses Rätsels in vorsichtiger Andeutung. Man darf ruhig an Goyas „Desastres de la guerra" dabei denken und wird nicht unsicher in der Bewertung.

Dix in manchem verwandt sind Bernhardt Kretzschmar und Christoph Voll. Nicht unmöglich, daß bei diesen Dreien die Bitterkeit und die Armut des Lebens eine andere Art zu schauen entwickelt hat, und daß so eine entsprechende Art der Gestaltung entstand. Kretzschmar ist es sehr schwer geworden durchzukommen. Vor dem Krieg war er in Spanien, dann kamen trostlose Jahre, und erst jetzt wird ein wenig Licht. Die „Zigarrenmacher" zeigen seine graphische Sprache von einer Seite; er hat mehrere,

schreibt einmal inniger, einmal brutaler, wie es der jeweilige Fall verlangt. Die „Zigarrenmacher" wirken auf den ersten Blick illustrativ; die Mitteilung ist aber von einer krausen, barocken Liniensprache so aufgesogen, daß alles Wesentliche doch in der Form liegt. Die Verschnörkelung ist diesmal etwas biedermeierlich (so war sie bei Dix auch zuweilen) und geht keiner Abschweifung aus dem Wege. Es ist, als ob die Abstumpfung in der Arbeit ein Korrelat im Luftschloß der eigenwilligen Linie suchte. Sie schließt die Menschen und Gegenstände zusammen, sie bohrt und interpretiert, macht Psychologie, klammert sich plötzlich draußen in der Natur an Häuser und Sträucher an und beweist die Einheit dieses so verlaufenden Lebens. Nur dadurch ist es möglich, daß ein so selbstverständlicher und reicher Zusammenhang zustande kommt und das Blatt menschlich und zeichnerisch überzeugt. Voll ist Bildhauer und zwar ein recht beachtlicher. Daneben radiert und zeichnet er; mehr noch als sein Kollege Eugen Hoffmann, der vom graphischen Arbeiten zugunsten kleinplastischer Verdienstmöglichkeiten in letzter Zeit etwas abgekommen ist. Voll ist wie Dix und Kretzschmar Naturbursche, Draufgänger, vielseitig, arbeitswütig. Zum Nachdenken über die Kunst hat er gar keine Zeit. Kunst ist ihm so klar wie Essen und Trinken. Der „Blinde" ist aus den letzten Monaten. Im Augenblick erfaßt und heruntergezeichnet, hemmungslos. Der Anzug ohne Beziehung zum Körper oder vielmehr ihn ersetzend, im Kontur fast spöttisch gleichgültig. Das Gesicht knorplich im Umriß und witternd. Vom Raum kaum eine Andeutung. Wozu auch? Was soll er damit anfangen? Ein paar Linien genügen, nur damit die Vertikale nicht auch noch ins Wanken gerät.

Ein Maler wie Lasar Segall hatte es neben so vitalen Gesellen nie leicht. Er ist leise, sehr selbstkritisch und bei jedem Strich voll Verantwortung. Das Leben, das den anderen so viele Sensationen und Anregungen bietet, irritiert ihn nicht gerade, ist aber eine höchst problematische Sache und nur in einer sehr sublimierten Form für die Kunst verwendbar. Er quält sich in jedem Falle um die letzte Lösung. Das „Paar" (1921) aus seinen „Erinnerungen an Wilna" steht in der Mitte zwischen der „Sanften" (Lithos zu Dostojewski) und „Bübü" (Lithos zu Ch. L. Philippe). Diese Radierung hat nicht mehr die fast talmudische Analyse und die geometrische Linienkargheit der „Sanften", noch nicht die Cantilene und Volltonigkeit des „Bübü". Das Blatt ist auf ein paar erfühlte Linien gestellt, die durch nichts unterstützt werden. Wie in der linearen Musik hängt alles von der Richtigkeit und Sauberkeit der Durchführung ab. Kein vertikaler Klang schafft Entspannung oder Überredung. Vor jeder neuen Tatsache beginnt bei dem Russen Segall der Kampf um die Form neu, und bei diesen Überlegungen ist er den konstruktiven Franzosen fast näher als seinem Freund und Landsmann Chagall. Aber das unterscheidet ihn vom Westen, auch die absolute Gestaltung muß voll Wahrheit und Liebe sein; denn wozu wäre sonst Kunst, fragt er mit Tolstoi.

Die Jüngsten gruppieren sich um Kokoschka. Seine stärksten Schüler sind heute Hans Meyboden und Karl Friedrich Gotsch. Gotsch hat allerdings eine starke Einstellung zu Munch hin, dem er, selber aus dem Norden stammend, sich verwandt fühlt. Soeben gibt er eine Mappe Holzschnitte zu Hamsun heraus. (Verlag Erfurth, Dresden 1923.) Der „Knabe im Mondschein" entstammt einem ähnlichen Gefühlsumkreis und zeigt eine Durchführung, die mit Kokoschka wenig zu tun hat. Aus dem vielen Schwarz und dem durchgeisternden Weiß entsteht oft eine Strindbergsche Stimmung, die voll Unruhe und Verhaltenheit ist und bei der Beschränktheit der Mittel verblüfft. Meyboden ist erst 22 Jahre alt, geborener Bremer und von dem Erlebnis Paula Modersohn erfüllt hierher gekommen. „Die beiden Menschen" (1923) haben im Ausdruck noch etwas von der Herbheit dieser Frau behalten, sind aber doch umgeschmolzen im Geiste des Wiener Zauberkünstlers, der an der Akademie einen großen pädagogischen Eifer entwickelte. Die Radierung ist trotzdem aus eignem Erleben herausgewachsen und voll jugendlicher Innigkeit. Kokoschka hat solche Aufgaben in diesem Alter dämonischer angefaßt; es ist kein Unglück, wenn nach diesen Kämpfen ein neues Lied entsteht.

Hans Meyboden.
Die beiden Menschen. Radierung.

Otto Lange. Schriftgelehrte. Radierung.

Neuere Rembrandt-Fälschung. Albertina.

Luca Cambiasi. Abendmahl in kubischer Darstellung. Albertina.

Aus: Meder, Die Handzeichnung.

Neuerscheinungen

Literatur

Ernst Weil: Der Ulmer Holzschnitt im 15. Jahrhundert, Berlin, Mauritius-Verlag, 1923.

Die Aufgabe, die dieses Buch sich stellt, gehört zu den reizvollsten aus der Geschichte der graphischen Künste. Des frühen Ulmer Holzschnitts kultur- und kunstgeschichtliche Bedeutung legte eine zusammenfassende Behandlung nahe. Besser als für manches andere Teilgebiet war für dieses die Möglichkeit gegeben, mit einem umfassenden Material an Einzelblättern, Blockbüchern und Buchdrucken der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu arbeiten. Es fehlte nicht an zahlreichen Vorarbeiten, die zu mehr oder weniger sicheren Resultaten geführt haben. Weil hat sie sorgfältig benützt und nach Möglichkeit Stellung genommen, was besonders aus dem umfangreichen Apparat an Anmerkungen zu ersehen ist. In diese Anmerkungen ist das meiste an Einzelresultaten verwiesen. Dadurch wird die wissenschaftlich-kritische Lektüre erschwert. Offenbar soll diese Mitteilungsweise der Allgemeinverständlichkeit des Haupttextes zugute kommen. Doch bleibt es schließlich bei einem Kompromiß, in dem im Haupttext für den nicht Eingeweihten zuviel vorausgesetzt wird, für den Spezialkenner zu wenig an Unterlagen für die gewonnenen Resultate gegeben wird und die Grenzen zwischen Text und Anmerkungen ständig schwanken und sich verschieben. Im ganzen aber wird schließlich doch jedem Leser, der einige Geduld aufbringt, die Entwicklung des Ulmer Holzschnitts und die Bedeutung der Ulmer Holzschnittmeister klar werden.

Einblattdrucke und Blockbücher sind in einem ersten Abschnitt behandelt. Bei den anonymen Blättern aus der Zeit um 1450 und dem dritten Viertel des 15. Jahrhunderts schließt sich der Verfasser Schreibers Lokalisierungen und Datierungen an, leider ohne Versuch einer strengeren Kritik und Nachprüfung, die mindestens die Bedingtheit dieser Feststellungen hätte betonen müssen; denn, was Schreiber alles auf Grund der Bemalung für ulmisch erklärt, ist so verschiedenartig, daß ein geschlossenes Gesamtbild sich auf keine Weise ergibt. Ferner lag Molsdorfs Aufstellung des Werkes Meister Ludwigs zu Ulm vor, die Blockbücher und Einzelblätter umfaßt und eine feste Grundlage ergibt; Weil folgt ihr bis auf einige Streichungen und Zusätze. Mit den Vorbehalten, die bei frühen Holzschnitten sich immer aus dem Mangel an sicheren Nachrichten über die Bedingungen der Arbeitsweise und die Überlieferung der Bildtypen ergeben, kann man seinen Korrekturen zustimmen. Auch seinen Feststellungen, daß ein Werkstattbetrieb für die Gruppe des Meisters Ludwig anzunehmen sei, und daß niederländische Einflüsse vorlägen, wird man folgen können, wenn man auch die behauptete Abhängigkeit des Kruzifixus in Dillingen vom Meister von Flémalle ablehnen muß. In die Nähe Meister Ludwigs will der Verfasser den Meister Michel gesetzt wissen, den er für einen Ulmer Künstler hält.

Bei der Behandlung der frühen Buchholzschnitte aus der Offizin Johannes Zainers läßt sich Weil von dem Streben leiten, nach Möglichkeit zusammenzufassen. So teilt er fast alles unter zwei Hände auf, der des Boccaccio-Meisters, den er nach dem Buch von 1473 so benennt, und der eines Gehilfen, der nach dem in Augsburg von Günther Zainer gedruckten Werk als Zamorensis-Meister bezeichnet wird. Von ersterem wären die meisten Illustrationen des „Boccaccio" und der „Griseldis", eine große Zahl in dem hinteren Teil des Augsburger „Heiligenlebens" von 1471—1472, wenige im „Zamorensis", die meisten des „Äsop" und der „Sigismonda" sowie eine Reihe Initialen und Randleisten, von letzterem außer weniger bedeutenden Arbeiten einzelne Illustrationen im „Boccaccio", die meisten im „Zamorensis", manche im „Äsop". Als dritter kommt dann der Schneider jener vielbesprochenen 13 (oder 14!) Bilder mit den überschlanken Figuren im „Zamorensis" hinzu. Sehr verdienstvoll ist, daß Weil die Initialen und sonstigen kleineren Buchschmuckstücke, die in diese Gruppe gehören, zusammengesucht hat. Daß er die These, die alle erwähnten, in Ulm gedruckten Arbeiten dem Meister des Hausbuchs zuweisen will, ablehnt, wird man billigen können. Dagegen erscheint die Annahme eines Meisters für die Hauptmasse der Schnitte im „Boccaccio" und in der „Griseldis" einerseits, in dem „Äsop" und in der „Sigismonda" andererseits nicht ganz stichhaltig; die Unterschiede dieser nur drei bis vier Jahre auseinanderliegenden Bilderfolgen sind zu groß und zu tiefgreifend, um sie aus der Entwicklung einer Persönlichkeit in einem so kurzen Zeitraume zu erklären.

So stark auch von Weil die Bedeutung der Ulmer Buchillustrationen der siebziger Jahre betont wird, ihren Schwerpunkt hat seine Arbeit doch bei denen der achtziger Jahre. Auch hier strebt er danach, die Persönlichkeiten der Holzschneider herauszustellen. So stellt er einen aus der Ulmer Schule hervorgegangenen „Meister der Feynerschen Offizin" auf, der in Eßlingen und Urach tätig war, schreibt er den „Bidpai" und den „Ptolomäus" Holls und eine Reihe Schnitte in Dinckmutschen Bücher dem Johannes Schnitzer von Arensstein zu, der sich im „Ptolomäus" nennt, sucht er die Arbeiter des Meisters HB mit den zwei gekreuzten Pfeilen, dessen Monogramm in der vielumstrittenen „Geistlichen

Auslegung“ vorkommt, die des Peter Mäler zu Ulm, die des „Meiſters der Glaubensartikel“ (Dinckmut 1485), die des Terenz-Meiſters und die einiger anderer aus verſchiedenen Werken zuſammen. Am höchſten ſtellt er mit Recht die Illuſtrationen zu „Bidpai, Buch der Weisheit“ und mit gleichem Recht verweiſt er die der „Schwäbiſchen Chronik Livers“ (Dinckmut) und des „Terenz“ (Dinckmut 1486) auf eine tiefere Stufe. Verſuche, ſtiliſtiſche Zuſammenhänge zwiſchen Einzelholzſchnitten und Buchholzſchnitten feſtzuſtellen und ſogar einige der Arbeiten der aufgeſtellten Illuſtratoren der erſteren Art zuzuweiſen, führen zu beachtenswerten Ergebniſſen. Man kann z. B. der Beſtimmung des „Gebets auf dem Friedhof“ (Schr. 1836a) an den Meiſter der Dinckmutſchen Terenz beiſtimmen und ebenfalls der Anreihung einiger weiterer Blätter an dieſen.

In einem letzten Kapitel wird das Abklingen der Holzſchnitt-Illuſtration in Ulm geſchildert. Wie die tüchtigen Formſchneider ſchon gegen Ende der achtziger Jahre auszuwandern beginnen und beſonders in Nürnberg Arbeit finden, wie die in Ulm verbleibenden nur noch unbedeutende Aufträge von den Verlegern erhalten, wie die ganze Buchherſtellung herabſinkt, wird ſehr klar herausgeſtellt. Für dieſe Zeit gab es wenig Vorarbeiten, ſo daß der Verfaſſer meiſt ganz ſelbſtändig ſein Material ſammeln mußte. Er hat dabei mit Gründlichkeit und Kritik in den Kreis dieſer meiſt nicht ſehr hochſtehenden Holzſchnitte Ordnung gebracht und in überzeugender Weiſe mehrere Meiſter unterſchieden. Es heben ſich zwei ſehr deutlich heraus: der ſchon in den achtziger Jahren tätige „Meiſter der Glaubensartikel“, der jetzt unverkennbar Anlehnung an Nürnberger Holzſchnitte und an Stiche Schongauers ſucht und der Meiſter, der u. a. die Illuſtrationen zu der 1496 bei Reger erſcheinenden „Rhodiae obsidio“ von Caourſin ſchnitt. Neben ſie kann nur ein dritter von Bedeutung geſtellt werden; von ihm ſind drei Schnitte in Druckwerken Regers und Dinckmuts nachweisbar, die das beſte ſind, was in Ulm zu dieſer Zeit geſchnitten wurde. Weil deutet an, es könne für ſie der junge Dürer in Betracht kommen, ohne doch für dieſe Theſe entſchloſſen einzutreten. Sie iſt tatſächlich auch auf keine Weiſe wirkſam zu verteidigen.

Was ſonſt in dieſer Zeit entſteht, iſt, die Einzelholzſchnitte Hans Huſſers und Michel Schorpps mit eingeſchloſſen, handwerkliche Arbeit. Mit der Jahrhundertwende hat Ulm ſeine Rolle ausgeſpielt, und ſo ſchließt Weil ſeine Unterſuchung ſehr richtig bei den beiden letzten, wenig bedeutenden Drucken Schäfflers vor 1501.

Man wird von dem Buch den Eindruck mitnehmen, daß das umfangreiche Material mit Umſicht und Sachkenntnis geſammelt iſt. Jedem, der nicht in der Lage iſt, Einzelunterſuchungen oder große Sammelwerke zu benutzen, wird es einen guten Überblick gewähren. Die ſorgfältigen kurzen Kataloge aller illuſtrierten Ulmer Drucke am Schluß des Bandes ſind zu raſchem Nachſchlagen ſehr geeignet. Über ſolche Brauchbarkeit hinaus iſt das Werk aber dadurch geführt, daß in knapper und überzeugender Darſtellung Ordnung in ein nicht leicht zu überſehendes Gebiet der Kunſtgeſchichte gebracht iſt. Mögen auch hier und da noch Korrekturen möglich oder notwendig ſein, ſo iſt doch im ganzen eine geſchloſſene und einigermaßen erſchöpfende Geſchichte des Ulmer Holzſchnitts zuſtande gekommen, an die immer wieder anzuknüpfen ſein wird.

Kurt Zoege von Manteuffel.

Joseph Meder, Die Handzeichnung, ihre Technik und Entwicklung. Kunstverlag Anton Schroll & Co., Wien.

Als Joſeph Meders von den Fachgenoſſen ſeit langem erwartetes Werk über die Handzeichnung erſchien, fand es weit über den engen Kreis der Forſcher und Sammler eine begeiſterte Aufnahme. Das Bedürfnis nach einem das weite Gebiet der Handzeichnung umfaſſenden Handbuch war allgemein, war ſelbſt in der Laienwelt lebendig. Kein Wunder, daß bei ſoviel Nachfrage im Taumel aller Werte auch dies ernſte Werk gelehrter Arbeit von der Spekulation ergriffen und verbreitet wurde, ſchneller als man erwarten durfte. Die neue Auflage iſt ſoeben erſchienen[1].

Nur wer wie Joſeph Meder, erſt als Aſſiſtent Schoenbrunners, dann als Direktor, ſo mit der Albertina verwachſen konnte, war imſtande, ein ſo ausführliches und gediegenes Werk über die Handzeichnung zu ſchreiben. Das Buch iſt das langſam gereifte Ergebnis einer Lebensarbeit, keine beſtellte Arbeit, ſondern die Frucht liebevoller Verſenkung in den Gegenſtand, den es in größter Vollſtändigkeit nach allen Seiten zu ergründen galt. Gewiß gab es eine Menge Vorarbeiten, alte und neue. Aber wie entlegen, wie veraltet und dilettantiſch ſind viele der alten und wie verwirrend in ihren verſchiedenen Frageſtellungen die pſychologiſchen, äſthetiſchen, techniſchen, hiſtoriſchen Einzelunterſuchungen der Neueren! Alles galt es von Grund auf nachzuprüfen, was über „die graphiſchen Mittel der Zeichnung“ im erſten Hauptteil des Buches zu ſagen war. Und das hat Meder mit muſterhafter Gewiſſenhaftigkeit getan. Jeder, der ſich mit dem Gebiete beſchäftigt, wird Meder für ſeine ſelbſtändig gemachten Beobachtungen über die verſchiedenen alten Techniken und die gewiſſenhafte Interpretation der Fachliteratur von Villard de Honnecourt und Alberti an bis

[1] Die 2. Aufl., Wien 1923, liegt uns gleichfalls vor. Sie iſt nicht weſentlich verändert. Die Literaturnachweiſe wurden vermehrt und ergänzt. D. Red.

1800 dankbar ſein. Dabei kamen Meder die künſtleriſchen Geſchicklichkeiten, über die er verfügt, wohl zu ſtatten. Sie ermöglichten ihm alte vergeſſene Verfahren und Rezepte ſorgfältig nachzuprüfen, und ſo konnte er eine Menge Irrtümer berichtigen, die bis heute im kunſtgeſchichtlichen Schrifttum umlaufen. Eine reiche Illuſtration unterſtützt dieſe Unterſuchungen. Wenn dieſe auch, wie das Vorwort ſagt, nicht ſo koſtbar in den Mitteln des Fakſimilierens ausgefallen iſt wie beabſichtigt geweſen iſt — es ſollten viel mehr Lichtdrucke nach Handzeichnungen gebracht werden — ſo genügt ſie doch. Denn auch das vollkommen ſcheinende, mit allen Mitteln moderner Reproduktionskunſt hergeſtellte Fakſimile wird verſagen, wenn es ſich um die Unterſuchung der feinſten kritiſchen Stilunterſchiede handelt.

Der zweite Hauptteil des Werkes behandelt den „Werdegang des Künſtlers und der Kunſtwerke“. Zunächſt wird die Laufbahn des Künſtlers vom Lehrling bis zum Meiſter durchgegangen und Auskunft gegeben über Zunftweſen, Studienweiſe, Akademie und dgl. Der Verfaſſer ſtützt ſich hier vornehmlich auf die Praxis der Renaiſſance, die uns eine reichliche Überlieferung hinterlaſſen hat, und er macht ſich auch gewiſſe Grundanſchauungen der Renaiſſanceäſthetik zu eigen, die er als Maßſtäbe für die Bewertung der Handzeichnungskunſt anwendet und denen er auch für die Beurteilung des akademiſchen Naturalismus des ſiebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts eine normative Bedeutung einräumt. Aber auch in dieſem umfänglichen Teil des Werkes ſtreut der Verfaſſer eine Fülle Anregungen zur techniſchen und äſthetiſchen Wertung der Kunſtwerke aus.

Im dritten Hauptteil ſucht Meder „die Körper- und Raumgeſtaltung“ in der Zeichnung an Beiſpielen aus allen Kunſtepochen klar zu machen, behandelt unter den Rubriken Schattierung, Belichtung und Losgehen vom Hintergrund die Körperplaſtik und die Raumplaſtik (Raum, Konſtruktion und Lichtplaſtik im Raum). So viel wertvolle Einzelheiten auch in dieſem Teile mitgeteilt werden, die Art der Problemſtellung iſt willkürlich und daher nicht geeignet, die verwickelten Fragen des linearen und maleriſchen Stils zu löſen.

Ganz vorzüglich ſchließt das Werk mit dem IV. Hauptteil, der „vom Sammeln“ handelt. Hier iſt der Verfaſſer wieder ganz in ſeinem Element und ſpendet Belehrung aus vollen Händen. Was er von den alten Sammlern, vom Kunſthandel, von den Nachahmungen und Kopien alter Handzeichnungen und von den Fälſchungen erzählt, was er von der Erhaltung und Pflege der Handzeichnungen mitteilt — das alles verrät in jeder Zeile den kunſterfahrenen Konſervator und begeiſterten Schätzer der ihm anvertrauten Kunſtwerke.

Alles in allem bedeutet Meders Werk als wiſſenſchaftliche Leiſtung und in ſeiner vornehmen Ausſtattung einen Markſtein in unſerer kunſtwiſſenſchaftlichen Literatur, ein ſtandart work, dem weder Franzoſen noch Engländer ein ähnliches an die Seite zu ſtellen haben. Und aus dem Buch ſpricht deutlich die liebenswürdige Perſönlichkeit des Verfaſſers, dem ſo viele, die in der Albertina gearbeitet haben, zu Danke verpflichtet ſind, denn ſeine Arbeit iſt ein Bekenntnis lebenslanger Liebe zur Sache, nimmermüden Wiſſensdranges und ehrlichſter Bemühungen um ſchwierige Fragen der Kunſterkenntnis. Meders „Handzeichnung“ iſt ein ebenſo unentbehrliches Buch in den Händen der Sammler und Forſcher, wie es die Kataloge ſeines Vorgängers, Adam Bartſch, vor mehr als hundert Jahren geblieben ſind.

Richard Graul.

Meister der Graphik. Verlag Klinkhardt & Biermann. Leipzig 1923.
Bd. VIII. Richard Graul: Rembrandt. I. Teil. Die Radierungen. II. Aufl.
Bd. XI. Goesta Ecke: Charles Meryon.

Der „Rembrandt“ iſt eine Neuauflage, aber der erſten gegenüber auf eine Höhe gebracht, daß ſie nun das Abbildungswerk über den Radierer Rembrandt darſtellt. Wiedergegeben ſind alle Blätter, die der kritiſche Verfaſſer für authentiſch hält, viele davon in mehreren Zuſtänden und originalgroßen Ausſchnitten, ſo daß an charakteriſtiſchen Beiſpielen, wie dem „großen Coppenol“ oder „Rembrandt im Hute, zeichnend“ (B. 22) des Künſtlers Arbeit „in der Werkſtatt“ deutlich wird. Hinzu kommen Abbildungen einer Anzahl von Blättern, die ganz oder teilweiſe von Schülerhand ſind oder von manchen Forſchern angezweifelt werden, Graul aber für die Abrundung des Bildes wichtig ſcheinen. So wuchs die Zahl der Wiedergaben auf 341. Gewiß iſt damit Rovinſkis umfaſſende Publikation vor allem für den Spezialiſten nicht abgetan, aber an Güte der Reproduktion ſtellt der Rembrandt von Graul bei weitem das Beſte bisher Erreichte dar. Dieſe zweite Auflage iſt raſcher erſchienen, als der ſchon zur erſten verſprochene Band „Rembrandt als Zeichner“. Und gerade dieſen wird man ſich bald wünſchen, da er nicht nur des Verfaſſers kritiſche Stellungnahme zum graphiſchen Werk Rembrandts, ſondern auch das über den Radierer ſehr aufſchlußreiche Zeichnungenmaterial und weitere Detailaufnahmen von Radierungen zu vergleichendem und ergänzendem Studium bieten ſoll.

Der Meryon von Ecke iſt ein Buch, daß man in Deutſchland längſt hätte erwarten können. Denn kaum anderswo, am wenigſten in Frankreich, hat man ſich in den letzten Jahren ſo ernſthaft mit den ſyſtematiſchen Zuſammenhängen zwiſchen „Genie und Wahnſinn“ befaßt: mit dem erſtaunlich poſitiven, kaum mehr beſtrittenen Reſultat, daß eine nicht geringe Anzahl großer, echter Kunſtwerke von Künſtlern geſchaffen

wurden, deren Seelenleben sich zu einem wesentlichen Teil in einer dem „normalen" menschlichen Geist verschlossenen Welt abspielte, einer Welt, die offenbar voll härterer Bedrückungen als die unsere, möglicherweise aber auch voll tieferer Offenbarungen über den Sinn des Lebens ist. Meryon gehörte zu diesen Künstlern mit „ekstatisch-visionärem Erleben". Und Ecke weiß seine Erscheinung als eine so typische auszudeuten, daß bei dieser Ausdeutung überraschende Zusammenhänge zwischen Erlebnis und Gestaltung moderner Kunst und der Kunst überhaupt wahrscheinlich werden. „Mußte, wenn man an die visionäre Intensität und die gleichzeitige Differenziertheit im Erleben Meryons denkt, auf Grund irgendwelcher apriorischer Auswahl- und Formgesetze dieses Erleben, wenn es sich künstlerischen Ausdruck suchte, zu meßbar regelmäßiger, absoluter, unverhüllt stereometrischer Form werden?" Hier liegt das Problem auch des Kubismus zutage. „Ist die kubistisch-stereometrische Form Funktion eines hinter ihr waltenden metaphysischen Willens?" — Ecke legt sich bei der Beurteilung dieser Frage alle Zurückhaltung auf, die ihm als Nicht-Psychologen und -Psychiater geboten scheint. Aber er weist nachdrücklich auf die Tatsachen hin, die ihre Klärung fördern können. Darüber bleibt es eine alte Weisheit, daß die größte Höhe auf Kosten der größten Tiefe erreicht wird und darum niemand jene von dieser trennen, geschweige denn an ihrer Existenz zweifeln soll. Es geht für denkende Menschen nicht an, Dinge, auch Kunstwerke, mit einem Lächeln des Mitleids beiseite zu schieben, weil die Gründe für ihr Bestehen nicht im bisherigen Erkenntnisumkreis zu finden sind. Da ist Pflicht, sich heranzuarbeiten, wie es auch Ecke tut, und — mit Erfolg! — Das Buch bringt auf 56 Lichtdrucktafeln Wiedergaben aller wichtigen Radierungen Meryons, auch einiger Zeichnungen und Kopien des Künstlers nach Blättern anderer Meister. Sie stehen an Qualität den Tafeln des „Rembrandt" nicht nach. Wiese.

Frans Masereel. Mit Text von Arthur Holitscher und Stefan Zweig, Graphiker unserer Zeit. Bd. I. Axel Juncker Verlag. Berlin, o. J. (1923).

Wieder der Beginn einer neuen Bücherreihe! Warum immer wieder Serien bei der heute so glänzenden Aussicht, steckenzubleiben? Als ob es nicht reizvoller wäre, zu jeder Zeit, ein gutes Buch herauszubringen und eine doppelte Nachfreude, aus seiner Wirkung, seinem Erfolg sich ein Verlangen nach Weiterbau, ein Programm, eine Leitidee entwickeln zu sehen! „Aber": Am Anfang war das Wort. Fragt sich nur, wie man das nimmt. — Tröstlich ist im vorliegenden Fall der wirklich gute Anfang. Masereel: man hat ihn bisher in solcher Fülle nicht beisammen gehabt; was wichtiger ist: seine künstlerische Bedeutung rechtfertigt schon heut ein solches Materialbuch über ihn. Es wird nicht leicht sein, dies Niveau in weiteren Bänden zu halten. Das Buch enthält neben zwanzig z. T. unveröffentlichten Originalholzschnitten Proben aus allen wichtigeren Folgen des Künstlers. Dies Nebeneinander ist überaus aufschlußreich für das Ausmaß der Kunst Masereels. Ein gewisses „Spiel mit der Technik", das nur Dekorative, ist nicht immer restlos der bewegenden Idee verbunden. Aber daß hier eine Welt, unsere Welt von heute, in einer Vielseitigkeit und Wahrhaftigkeit wie nie bisher, auf so „wenige Quadratzentimeter" in Schwarzweiß gebannt wurde, das ist Stefan Zweig ohne weiteres zuzugeben. Aus seinem Text ebenso wie aus dem kritischeren von Holitscher spricht das unmittelbare Erlebnis des Stoffes so lebendig, daß man mit Spannung und Vergnügen sich in Angriffsstellung hineinliest. Allein, man läßt vor den echten Enthusiasten die Waffe sinken, — weil man vorher das Werk sah. Wertvoll ist das angefügte Verzeichnis der bisher erschienenen Werke von Masereel. Einen empfindlichen bibliographischen Fehler hat es freilich: es gibt die Erscheinungsjahre nicht an, ist scheinbar auch unvollständig in den Angaben. So ist unter den „selbständigen Werken" für die Geschichte ohne Worte als Verlag Sablier angegeben. Falls dies keine versehentlich falsche Angabe ist, wäre zugleich die 1923 bei K. Wolff erschienene Ausgabe dieser Folge zu nennen. Die Ausstattung des Buches ist gediegen. Wiese.

M. J. Friedländer: Der Kupferstich im 18. Jahrhundert.

Ders.: Der Bilddruck in den Niederlanden. Im Verlage der Reichsdruckerei. Berlin 1922 und 1923.

Die Büchlein setzen die Reihe der Führer zu den Ausstellungen von Reichsdrucken fort, deren erster, ebenfalls von Friedländer verfaßter, an dieser Stelle bereits gewürdigt wurde[1]. Was Grundsätzliches über ihn gesagt wurde, gilt voll und ganz auch für die jetzt vorliegenden Bändchen: unübertrefflich knapp, klar und das Wesentliche umreißend Friedländers Text, angemessen die äußere Ausstattung. Diese kleinen Führer werden allen an der behandelten Materie Interessierten ein vorzügliches Vademekum, zum Überfliegen der großen Zusammenhänge, sein. Mit Freude wird man weitere (die doch wohl geplant sind) erwarten, vor allem nach Dürer nun ein Heftchen über die altdeutsche Graphik neben und unmittelbar vor und nach ihm. W.

Ferner erschienen:

Otto Zoff, Die Handzeichnungen des Michelangelo Buonarotti. (Die Handzeichnung. Herausgegeben von Otto Zoff Bd. I.) Mit 85 Tafeln und 4 Textabbildungen. Pappe Gm. 24.—.

[1] Cic. 1922, S. 518.

Charles M. Briquet: Les filigranes. Dictionaire historique des marques du papier des leur apparition vers 1282 jusq'uen 1600. 4 Bände in Großquart. 836 S. Text und etwa 1500 Tafeln. 2. Auflage. — Mit einem Vorwort von John Briquet, Genf: Notices sur la vie et les travaux de Charles M. Briquet. Preis Gm. 240.—. Karl W. Hiersemann, Verlag. Leipzig 1923.

Hermann Struck: Die Kunst des Radierens (Ein Handbuch). Fünfte erweit. Aufl. m. zwei neuen Orig.-Radier. v. Max Liebermann u. Hermann Struck, einer Orig.-Lithogr. von Oskar Kokoschka u. einem Orig.-Holzschn. v. Ernst Barlach. Gm. 25.—. Paul Cassirer, Verlag, Berlin.

Bibliophiles

(Unter dieser Rubrik werden außer bibliographischer Literatur nur illustrierte bibliophile Drucke angezeigt)

Georg Schneider: Handbuch der Bibliographie. Verlag K. W. Hiersemann. Leipzig 1923.

Der Ertrag fünfzehnjähriger Arbeit wird mit diesem Buch vorgelegt. Ob so etwas heut überhaupt noch einmal begonnen würde, begonnen werden könnte? Man wagt, das zu bezweifeln nicht nur im Hinblick auf die wirtschaftlichen Verhältnisse, wenn diese auch schließlich den Ausschlag geben möchten. Die Wichtigkeit des Stoffes ist ohne weiteres klar: Anleitung zur Beherrschung der durch den Druck festgelegten menschlichen Geistestätigkeit — des Schrifttums. Führerschaft durch ein Labyrinth bietet der Verfasser an. Man darf sich ihm getrost anvertrauen: er verfügt über alle dafür nötigen Eigenschaften, vor allem das erforderliche Organisationstalent und eine umfassende Sachkenntnis. Die „Lehre von den Literaturverzeichnissen" teilt Schneider in zwei Hauptteile, einen theoretisch-geschichtlichen und einen praktischen („verzeichnenden"). Im ersten dürfte kaum eine mit dem Thema zusammenhängende Frage unberührt geblieben sein, von der Klärung der Begriffe, der Anleitung zur Herstellung der Verzeichnisse bis zu philosophischen und psychologischen Betrachtungen über das Bücherwesen überhaupt. Gerade bei letzteren zeigt sich oft, daß der Verfasser bescheiden über sein Können urteilt, wenn er sich in der Vorrede „eine größere Darstellungskunst gewünscht hätte, um den spröden Stoff klarer und anziehender zu gestalten". Denn seine große Belesenheit und sein klares Urteilsvermögen bringen Farbe und Lebendigkeit in seine Darstellung. Der praktische Teil verzeichnet die Nachschlagewerke über Bücher und beschränkt sich, was der Brauchbarkeit des Werkes nur zuträglich sein kann, im allgemeinen auf die lebenden (d. h. praktisch nicht veralteten) und nationalen Bibliographien. Das Fortlassen der Fachbibliographien ist durchaus begründet. Die Mittel zu ihrer Erschließung werden geboten. Umfangreiche Titel und Schlagwortregister sind nicht der geringste Teil dieser großartigen und aufopfernden Arbeitsleistung. Und den Verleger, der ihr ans Licht half, darf man mit dem Verfasser in der Tat kühn nennen. Wiese.

Neue Phantasusdrucke

Longus: Daphnis und Chloe. Mit 93 Steinzeichnungen von Otto Hettner. 300 Expl. auf Zanders Lilienbütten. 8. Phantasusdruck.

Charles de Coster: Smetse, der Schmied. Mit Federzeichnungen von Alfred Kubin, die faksimilegetreu von Albert Fallscheer in Holz geschnitten wurden. 130 Exemplare auf Zanders Einhornbütten und 1300 weitere numerierte Exemplare. 10. Phantasusdruck. Phantasusverlag, Buchenau & Reichert, München 1923.

Der Phantasusverlag war von Anbeginn seines Bestehens zu den besten bibliophilen Verlagen zu zählen. Er weicht auch mit seinen neuesten Ausgaben von dieser Linie nicht ab. Zwei sehr verschiedene Dinge, Daphnis und Smetse, literarisch beide unantastbar; beide — eben darum — von einer Anschaulichkeit der Darstellung, die zur Illustrierung herausfordert. Aber die Aufgabe ist nicht leicht, den gleichgestimmten zeichnerischen Interpreten zu finden, für die schier übersinnliche Zartheit des Hirtenromans so wenig wie für die fest zupackende satirische Teufelslegende Costers. Um so erfreulicher ist der gelungene Versuch. Hettner hat die Zartheit seiner Steinzeichnungen bis zur Hauchdünne getrieben, mit so differenzierten Nüancen, daß trotz einer gewissen Einförmigkeit des Vorwurfs die Ausführung so kurzweilig bleibt wie die Dichtung selbst. Das Letzte ist nirgends ausgesagt, es steht geahnt hinter ungewissen huschenden Tönen. Gewagt, aber vermöge der angewandten skizzierenden Technik, die weiße Zwischenräume nicht als solche empfinden läßt, vollkommen gelungen ist die Trennung einer Darstellung auf zwei sich gegenüberstehende Seiten in zwei Zeichnungen; ja, ein unbewußt symbolischer Reiz wird durch diese Zäsur mitunter erreicht, wie auf Seite 40, 41: links die vom Ufer zuschauende Chloe, rechts die im Fluß badende Daphnis, zwischen ihnen das Vakuum als Trennendes. — Wenn technisch an dem in einer kristallklaren Fleischmann-Antiqua von Hegner gedruckten Werk etwas auszusetzen ist, so wäre es dies, daß der Abstand zwischen Type und Illustration oft ein etwas größerer, zumindest der des Zeilenabstandes, sein könnte. — Kubin und Smetse: das ist eine andere Welt als Arkadien. Die Teufelsküche des Hieronymus Bosch und Jakob Hessels, der Herzog Alba und der König von Spanien „regieren" hier. Kubin fühlt sich in diesem Ensemble läuft von allein. Das sind alles Kerle! Die tun zu Haus. Er hat sie alle gesehen. Die Feder

mit! Es iſt kein Zweifel, wir haben in Kubin einen der prägnanteſten Buchzeichner unſrer Tage zu ſehen[1]. Und Smetſe gehört nicht zu ſeinen ſchlechteſten Leiſtungen. Die Ausſtattung auch dieſes Bandes iſt von erleſener Gediegenheit. Die Übertragung der Zeichnungen durch den Holzſchneider ſtatt durch den Zinkätzer, die Liebermann bereits mehrfach neu in Anwendung brachte, hat den großen Vorteil, die Zeichnung ohne Härten, alſo auch in den Zwiſchentönen, wiederzugeben. Wieſe.

F. Dostojewski, Weiße Nächte. Übersetzt von A. Eliasberg. Mit Holzschnitten von Karl Rössing.

M. Ssaltykow-Stschedrin: Anfissa Porfirjewna. Übertragen von A. Eliasberg. Mit zwölf Illustrationen von Boris Grigorjew. Beide im Orchis-Verlag. München 1923.

Der Orchis-Verlag führt die Neu-Ausgaben beſter ruſſiſcher Literatur aufs glücklichſte weiter. Doſtojewſkis Geſchichte von den Liebenden mit der großen Herzenseinfalt iſt von Röſſing ſo zart und ſtimmungsſtark in den Holzſchnitt übertragen worden, wie es das Thema fordert. In den Nachtſzenen vor allem beſchwört er mit ſeinen differenzierten Schraffuren das ganze magiſche Leuchten liebedurchzitterter Nächte. Und dieſer heimlich-unheimlichen Freiheit unter offenem Himmel ſetzt er mit ebenſo zwingender Geſtaltung des Unerfaßbaren ſeine ſparſam ausgeſtatteten Innenräume entgegen: als ob das Schwirren eines Falters die Spannung in ihnen brechen müſſe. — Daß Boris Grigorjew den Dichtern ſeines Volkes innerlich ſehr nahe ſtände, iſt aus ſeinen Illuſtrationen zu Sſaltikows grauſam-wahrhafter Gutsgeſchichte (aus den noch nicht fernen Zeiten der ruſſiſchen Leibeigenſchaft) ebenſowenig zu ſchließen, wie aus den frühen an dieſer Stelle beſprochenen Lithographien zu Turgenjews „Erſte Liebe“. Ja, diesmal bleibt ſelbſt das Räumliche oft, und augenſcheinlich ungewollt, peinlich im Unklaren. Daneben gelingt ihm etwas, wie das Doppelbildnis der Anfiſſa und ihres „Seligen“ ſo überzeugend, daß man noch immer glauben will, es fehle Grigorjew zu zwingender, lückenloſer Geſtaltung manchmal nur an der nötigen Konzentration auf den Stoff. Wieſe.

Meſecks Märchenilluſtrationen

Clemens Brentano, Die Märchen vom Rhein. Mit Bildern von Felix Meseck. Verlegt bei Erich Reiss, Berlin.

In deutſcher Fraktur bei Spamer gedruckt und von Felix Meſeck mit wohl zwanzig und mehr ganzſeitigen Zeichnungen verſehen, hat das Brentanoſche „Märchen von dem Rhein und dem Müller Radlauf“ (denn um dieſes allein handelt es ſich, das allerdings in einem großen Strauß an hundert bunte Märchenblüten zuſammenbindet) eine köſtliche Auferſtehung erfahren. Meſecks weicher, oft klaſſiſch leicht hinfließender Stift holte aus der Fülle von Bildern die zur Wirklichkeit herauf, die offenbar ſeiner Phantaſie beſonders entgegenkamen. Aber dieſe Zeichnungen deuten erneut auf einen Illuſtrator hin, der unſerer Zeit unendlich viel näher ſteht als die berühmten Fingervirtuoſen des Impreſſionismus. Die Blätter haben Einfachheit des Stils, aber von innen her eine Fülle der Geſichte, die ſeltſam betroffen macht. Dies wäre ſicher der Künſtler der einmal das ſchönſte Märchenbuch illuſtrieren könnte, das ich kenne: Jene von Wilhelm Schmidtbonn beſorgte Auswahl von Märchen aller Völker, die der Dichter vor einigen Jahren unter dem Titel „Der Garten der Erde“ bei Tal in Leipzig herausgebracht hat. B.

Zwölf Lithographien für Chr. Morgensterns Grotesken. Von Hans Reyersbach. Verlag Dr. Kurt Enoch, Hamburg.

Ein in Leinen gebundenes Buch, leider keine Mappe. Vor jeder Lithographie ein weißes Blatt mit der betreffenden Stelle, die das Thema kündet, etwa wie:

— — Das Mondſchaf rupft ſich einen Halm
und geht dann heim auf ſeine Alm — —

Der Künſtler ſchafft in zwölf meiſterhaften Bildern eine groteske Paraphraſe um die krauſe Phantaſtik Morgenſterns mit einem ſtarken Zug ins Dämoniſche hin. Seinen Dichter faſt immer überſteigernd, ohne das Groteske ans Ironiſche ſtreifen zu laſſen. Irgendwie hat Wahlverwandtſchaft das Ergebnis beſtimmt. Man ſoll ſich den Namen Reyersbach merken. B.

David Bergelsohn: Erzählungen (Maaße Bichl). Mit acht ganzseit. Lith. und Initialholzschnitten von Lasar Segall. Verlag Wostock (Der Osten), Berlin C 2.

Bergelſohn gehört zu den bekannteſten Dichtern jüdiſcher Zunge von heut. In ſeinem Maaße Bichl handelt es ſich um zwei Knaben verſchiedenen Standes, die eine gleiche Sehnſucht aus der Enge des Ghettos nach einer freieren Welt in Freundſchaft und zu gemeinſamem traumhaften Erleben zuſammengeführt. Wer Laſar Segall kennt, weiß, daß ihm kein Vorwurf beſſer liegen könnte, als dieſer. Und ſo darf die Selbſtverſtändlichkeit künſtleriſcher Geſtaltung, die aus ſeinen Lithographien zu dem Buch ſpricht, nicht verwundern. Hier wurde eine magiſche Sphäre lebendig, aber dieſes Leben iſt nicht vom Alltag; es entfaltet ſeine Begebenheiten in einem aſtralen Äther, der ſeine eignen Geſetze zu haben ſcheint. Unter ihm beſtimmt das Individuum nicht, es wird von ſeinem Schickſal beſtimmt, dem Schickſal eines Volkes. — Proben der Holzſchnitte enthält das „Jahrbuch der jungen Kunſt“, 1923. W.

[1] Über Kubin als Illuſtrator wird demnächſt an dieſer Stelle ausführlich gehandelt werden.

U. B. HEIDELBERG

Die zehn kleinen Negerlein. Zehn Holzschnitte von H. Hußmann. Typensatz von Walter Cyliax. In handgebundenem Pappband, Handpressendruck. 70 Expl. 10.— Gm. Englische und polnische Ausgabe in Vorbereitung.

Die jungen Künstler, schon zu den bewährten Schülern der Leipziger Akademie für Buchgewerbe und Graphik gehörig, haben mit diesem Büchlein ein so reizvolles Buchkunstwerk geschaffen, daß man trotz der heutigen unendlichen Produktion von Mittelmäßigkeiten doch einmal nicht mit Mißvergnügen weiteren Außerungen solcher Werkgemeinschaft entgegensieht, ja, sie erwünscht. Hier stimmt auch alles zusammen: Type und Illustration, Umschlag, Format, Papier, Druckvermerk; und alles steht unter dem Generalnenner Qualität. Ich bin überzeugt davon, solche Bücher können noch heute ihren Weg machen wie Max und Moritz oder der Struwelpeter. Hier ist für einen Verleger nichts zu wagen. Hier darf man ermutigen, hier ist neues Hoffen. W.

Ferner erschienen:

Richard Dehmel, Lieder der Bilitis. Freie Nachdichtung nach Pierre Louys. 1000 num. Expl.: 25×17 cm.
Expl. Nr. 121—1000 auf Dickdruck. Handpappband 6 Gm. Vorzugsausgabe mit signierter Radierung von Hans Meid (in Vorbereitung). Euphorion-Verlag, Berlin-Charlottenburg.

Februar erscheint:

Das Hohe Lied. Übertragen von Goethe. Mit 7 Radierungen von Willy Jaeckel und 9 Schriftholzschnitten von Joh. Tzschichold. 185 num. Expl. 29×20 cm.
Nr. I—XX auf van Gelder-Bütten mit 5 weiteren Radierungen auf Japan. Signiert. Lederhandband. Gm. 175.—. Nr. 1—165 auf Joh. Wilhelm-Bütten. Signiert. Lederhandband. Gm. 125.—.
Beide im Euphorion-Verlag, Berlin-Charlottenburg.

Die Drucke des Argonautenkreises. 1. Druck: Jean Paul, Die wunderbare Gesellschaft in der Neujahrsnacht m. 38 Lithograph. von Walter Becker. 225 Expl., signiert und num. Gm. 15.— bis 40.—. 3. Druck: C. M. Wieland, Auszug aus Lucians Nachrichten vom Tode des Peregrinus, mit 10 Lithograph. v. Rud. Schlichter. 150 Expl., sign. u. num. Gm. 20.— bis 65.—. 4. Druck: Nikolaus Gogol, Der Unhold m. 74 Lithogr. v. Walter Becker. 225 Expl., sign. u. num. Gm. 40.— bis 125.—. Heidelberg, Richard Weißbach.

Italien. Verse von Hermann Hesse. 20 Rad. von Hermann Struck. 322 num. Exempl. 37×27 cm.
Nr. I—XXII auf van Gelder-Bütten mit 4 weiteren Radierungen. Signiert. Nr. 1—100 auf Bütten. Sign. Pergam.-Handband. Gm. 175.—. Nr. 101—300 a. Bütten. Titel sign. Halbpgm.-Handband m. Umschlaglithographie. Gm. 85.—.

Im neu gegr. Wendekreis-Verlag (Dr. Herbert Sachse, Berlin W 8) erschienen: 1. Goethe, Eine moralische Erzählung (a. d. „Unterhaltg. deutsch. Ausgewand.") m. vier handsign. Rad. von Edmund Schaefer. Einm. Aufl. 100 Expl. Gm. 20.— bis 80.—. 2. Andersen, Des Königs neue Kleider m. einer Initiale und fünf handsign. Holzschn. von Michel Ell. Einm. Aufl. von 100 num. Expl. Gm. 15.— u. 40.—. 3. Das Jüngste Gericht (Matth. XXV, 31—46). Blockbuch geschn. u. handkolor. von Hans Orlowski. Einm. Aufl. v. 100 num. u. sign. Expl. Gm. 30.— bis 40.—.
Hergest. i. d. Kunstgew.-Schule Charlottenburg.

Reproduktionswerke

Die Piper-Drucke

Unübertroffen im Sinne moderner Reproduktionstechnik ſind bekanntlich ſeit langem die Drucke der Marées-Geſellſchaft, die von Meier-Graefe ſicher geleitet, eben eine neue Mappe mit zeitgenöſſiſcher Kunſt an die Öffentlichkeit bringt, die allem bisher Geleiſteten die Krone aufſetzt. Europäiſch iſt das Programm dieſer neuen Mappe. Bei Wiedergabe der Zeichnungen, Aquarelle führender Künſtler der Gegenwart — für die glückliche Auswahl mögen einige Namen wie Derain, Picaſſo, Chagall, Marc, Heckel, Hofer neben anderen zeugen — iſt ſo gelungen, daß ein Unterſchied zwiſchen Original und Reproduktion überhaupt nicht mehr feſtzuſtellen iſt.

Auf dieſe durch die Veröffentlichungen der Marées-Geſellſchaft gegründeten Erfahrungen geſtützt, hat nun der Verlag den bedeutſamen Schritt unternommen, in engſter Zuſammenarbeit mit der graphiſchen Kunſtanſtalt „Ganymed" Reproduktionen von Gemälden alter und moderner Meiſter herauszubringen, die für den Kenner dieſes Gebietes ſchlechthin das Beſte ſind, was bisher die Reproduktionstechnik zu vergeben hatte. Meiſt in der Größe der Originale gehalten, kommen dieſe Piper-Drucke dem Eindruck des Originals bis in die letzten Feinheiten ſo nahe, wie es überhaupt einer photomechaniſchen Wiedergabe möglich iſt. Das ſchöne illuſtrierte Proſpektheft, das der Verlag dieſen Wiedergaben mit auf den Weg gibt, ſagt u. a. folgendes: „Die weſentlichſte Neuerung der Piper-Drucke iſt die Korrektur und Ergänzung der Farbenplatten nach bedingungslos künſtleriſchen Geſichtspunkten. Die Probedrucke werden von erfahrenen Künſtlern immer wieder mit den Originalen verglichen und die Abſtimmung der Platten wird ohne Rückſicht auf Zeit und Geld bis zur äußerſten Grenze betrieben. Die Zahl der Farbenplatten iſt im Prinzip unbegrenzt." —

Dies muß man wiſſen, um den Effekt der Leiſtung zu begreifen, die hoffentlich endlich all den billigen Drei- und Vierfarbenreproduktionen, die ausnahmslos das Original verfälſchen und jeder Äſthetik ſpotten, ein Ziel ſetzt. Daß trotz der Qualität dieſer Piper-Drucke der Preis für das einzelne Blatt niedrig iſt, muß beſonders hervorgehoben werden. Hier iſt im ganzen ein Unternehmen an die Öffentlichkeit getreten, das ſich als vorbildliche Tat deutſcher Qualitätsarbeit ſehr raſch die Welt erobern dürfte. Neben den Bildern der Alten (Dürer, Boſch, Rembrandt, Goya, Cranach, Baldaſſare, d'Este, Rubens, Boucher, Guardi) ſind es die Bilder der modernen Malerei, die hier erſtmalig und vollwertig zu Worte kommen. Gab es bisher überhaupt ähnlich köſtliche, farbige Wiedergaben von Bildern eines Courbet, eines Degas, Marées, Menzel, Manet, Daumier, von Gogh?

Dies iſt die Galerie, die ſich jeder moderne Kunſtfreund, dem die Mittel zum Erwerb koſtbarer Originale fehlen, getroſt in ſein Heim nehmen darf. Biermann.

Der Ritter vom Turm Von den Exempeln der gotsforcht und erberkeit. Im Roland-Verlag. München 1922.

Das Büchlein enthält Wiedergaben der Holzſchnitte des „Spiegels der Tugent", der 1493 zum erſten Mal bei Michael Fustner in Baſel illuſtriert erſchien, während die franzöſiſche Urſchrift ſchon 1371 entſtand. Die Schnitte ſind von der Wiſſenſchaft viel umſtritten; ſie gehören dem „Kreiſe des jungen Dürer" an, doch kaum ihm ſelbſt, wie auch Pfiſter betont, der dem Büchlein ein ſachliches Nachwort beigab. Die Ausſtattung des Bändchens iſt ſehr gut, der Materie glücklich angepaßt. Es ſei bei dieſer Gelegenheit nochmals auf den „Teutſchen Kalender" verwieſen, der im gleichen Verlag erſchien und an dieſer Stelle bereits gewürdigt wurde (1923, S. 188). W.

Ferner erſchienen:

Oskar Fiſchel: Chroniſten der Mode. Menſch und Kleid in Bildern aus drei Jahrtauſenden. Mit 107 Mezzotintos, 6 handkolor. Lichtdruck. u. 66 Wiedergab. nach graphiſchen Blättern. Gm. 40.—.
Müller & Co., Verlag, Potsdam.

Hanns Ulrich Franckh aus Kaufbeuren (1603 bis 1675). 28 Radier. in Fakſim.-Kupferdruck, vier Lichtdrucktafeln u. Einführg. v. Albert Hämmerle. 600 num. Expl.: Gm. 45.—.
Dr. Benno Filſer, Verlag, Augsburg.

Arthur Kampf: Handzeichnungen. 23 Fakſimiledrucke d. Reichsdruck. a. 23 Tafeln. Mit einer Einführg. v. Hans Roſenhagen. Form.: 57×40,5. Aufl. 200. Gm. 100.—.
Reichsdruckerei: Abt. Verlag, Berlin SW 68.

Mappenwerke

Künstlergruppe „Der Fels". Zwei neue Mappen: G. Ph. Wörlen, Akte. 6 Holzschnitte. C. Hauser und G. Ph. Wörlen: Landschaften. 6 kolor. Holzschnitte.

Der Akt iſt Wörlens Stärke nicht. — Seine wahre Begabung, fürs Volkstümlich-Illuſtrative, fürs ſolide Handwerk im Buchſchnitt und Einblatt, offenbart ſich wieder ſehr glücklich in ſeinen drei Landſchaften. Klipp und klar ſind ſie, zwanglos zuſammengefügt; die Kolorierung zeigt erfreulicherweiſe dieſelbe Ausgeglichenheit und Sicherheit des Könnens. Man kann das von Hauſers Landſchaften keineswegs behaupten. Weder Aufbau noch Farbigkeit überzeugen. Die Blätter wirken weniger geſehen als gedacht. Die „türkiſche Stadt" iſt am beſten gelungen. Aber der Stoffkreis, den Hauſer in ſeiner Mappe „Hafenbilder" behandelte, liegt ihm weit näher. —

Wie uns mitgeteilt wird, ist die genannte Produktion des „Fels" an die Firma Walter Krieg, Verlag, Leipzig, übergegangen, der auch die weiteren Werke der Gruppe herausbringen wird. W.

Die dritte Jahresgabe des Kreises graphischer Künstler und Sammler. 1923 Herausgeber Hans Weigert. Japan-Ausgabe 150, signierte 100, unsignierte 30 Gm. Verlag des Kreises, Arndt Beyer, Leipzig.

Der Gedanke des „Kreises graphischer Künstler und Sammler" sichert offenbar beiden von ihm umschriebenen Parteien ein angenehmes Zusammengehen. Das beruht nicht zuletzt auf der völligen Zwanglosigkeit des Zusammenschlusses. Wer ein Werk des „Kreises" subskribiert, bezeugt damit sein Zugehörigkeitsgefühl, ohne durch Mitgliedsbeiträge oder längeren Subskriptionszwang weiter gebunden zu sein Daß mit dieser Art Organisation das Rechte der vorliegenden Mappe ins dritte Jahr geht getroffen wurde, beweist ihr Bestand, der mit Die bewährte Klugheit des Herausgebers hat auch diesmal das Gebotene unter eine leitende Idee zu einigen gewußt. „Alle diese Werke wollen nicht tief sein, nicht programmatisch und nicht problematisch — sie wollen schön sein." „Schön" ein wenig im griechischen Sinn. So ergibt sich die Überleitung zur Plastik. Drei der Bilder sind von Bildhauern: Archipenko, Albiker (dessen erste graphische Arbeit) und der Sintenis. Die Idee ist — nebenbei — praktisch ganz zu Ende geführt: Der „Kreis" kündet zugleich die Ausgabe einer Bronze von Kolbe, „Nereïde", an (25 Exemplare, je 300 Gm.). Die übrigen Blätter sind von Meid, Purrmann, Weiß, Großmann und Kanoldt. Es ist keines darunter, das man fortgelassen wünschte. Noch immer kein rechtes Glück hat der Verlag mit dem Mappentitel. Dekorativ ist er mit seinem leuchtenden Blau und Zinnober diesmal prächtig. Aber die Schrift dürfte leserlicher sein. Wiese.

J. Ryback: „Die kleine Stadt". 30 Tafeln. Verlag „Schwellen", Berlin-Charlottenburg.

Ein graphischer Zyklus könnte in Thema und Inhalt nicht eine so in sich geschlossene, menschlich reine Wirkung erzielen, wenn nicht die persönlichste Anteilnahme, das Blut des Schöpfers Dokumente des eigenen Schicksals gestaltet hätte. Der junge Ru e J. Ryback zeichnete das Leben seiner kleinen russisch-jüdischen Stadt in der Ukraine. Ihr Schicksal gipfelte durch haßverblendete Pogrome in blutiger Tragödie, die dem Künstler Eltern und Heimat zerstörte. So trat er mit heiliger Ergriffenheit an die Aufgabe, ein Denkmal zu schaffen. In starkem, modernen Duktus umreißt Ryback den inneren Charakter des besonderen Eigenlebens seines Städtchens, mit Ausdrucksformen, die elementare Gründe des Volkstums aufdecken. In Kleinheit und Alltag findet der Künstler seine ergreifendsten Motive, durch die er mit Liebe und Ehrfucht, oft auch mit gesundem Spott über kleinbürgerliche Heromanie sein graphisches Werk vollendet. Die einzelnen Blätter sind mit ursprünglichem Gefühl für die spezifischen Gestaltungsmöglichkeiten der Kohle-, Bleistift- und Kreidezeichnungen aufgebaut; in der technisch unübertrefflichen Wiedergabe bleiben alle Feinheiten ungestört erhalten. Die eigenwegige Formgebung schöpft befruchtende Anregungen aus dem tiefen, kraftvollen Strom primitiver Volkskunst und gelangt zu Resultaten, die volle Aufmerksamkeit auf die weitere Arbeit des Künstlers lenken. Ryback erweist im vorliegenden Werk in seltenem Ausmaß die Gabe, starkes und aufrichtiges menschliches Erleben in rein künstlerischen Ausdruck zu übertragen.

Bruno W. Reimann.

Ferner erschienen:

Rudolf Großmann, „Cocain". Eine Orgie des modernen Lebens in 12 Lithographien. Nr. I—XXV handaquarelliert auf Vanzanderbütten, mit einer Handzeichnung. Signiert und numeriert. Blattgröße 50×40 cm. Halbleder Gm. 275.—. Nr. 26—100. Bütten, handaquarelliert. Signiert. Blattgröße 50×40 cm. Halbpgm. Gm. 150.—. (Subskript.-Preise.) „Bavaria"-Verlag f. moderne Graphik, München.

Derselbe, Sommertage. 9 handkolorierte Lithographien. Blattgr. 57×41 cm, sign. in Halbleinenm. m. Titellith. 100 Expl. Gm. 75.—. Bruno Cassirer, Verlag, Berlin.

Albert Hämmerle, Hanns Ulrich Franckh aus Kaufbeuren (1603—1675). Mappenwerk mit 28 Radierungen nebst einer Einführung und einem beschreibenden Verzeichnis. Preis des Werkes Gm. 45.—.

Ludwig v. Hofmann. 10 Lithographien zu der Ode „Eros" von Herbert Eulenberg. Ausgabe A, I—XXV in Halbpergam.-Mappe Gm. 200.—; B, 26—100 in Halblwd.-Mappe Gm. 125.— in Subskript.
„Bavaria", Verlag f. mod. Graphik, München.

Käthe Kollwitz: Sieben Holzschnitte zum Thema Krieg: Das Opfer. Die Freiwilligen. Die Eltern. Die Witwe I. Die Witwe II. Die Mütter. Das Volk.
Ausg. A: 100 Expl. a. Japan (vergr.), Ausg. B: 100 Expl. a. Bütten (sign. u. num.). Gm. 300.—. Emil Richter, Verlag, Dresden.

Ell Lissitzky: Die plastische Gestaltung der elektro-mechanischen Schau. 10 Figurinen i. Steinzeichn. z. d. Oper v. A. Krutschonjch (Moskau 1913): Sieg über die Sonne. 75 Expl. Gm. 150.—.
Zu bestell. b. Frau Dr. Küppers, Hannover, Bödeverstr. 1D.

Max Slevogt: Der Königsſohn, der ſich vor nichts fürchtet. Mit Orig.-Federlithograph. Mappenausg: 18 ſign. Federlithograph. ohne Text i. Halbpgm.-Kaſſette. Einm. Aufl. 100 num. Exempl. auf Japan. Subſkriptions-Pr. $ 70. Buchausg: Mit 17 m. Handpr. i. den Text eingedr. Federlithograph. u. einer Deckellithogr. des Künſtlers i. Halbpgm. geb. Einm. Aufl. 360 num., i. Druckvermerk ſign. Expl. auf Bütten. Subſkriptionspr. $ 8.

Derſelbe, Trabrennen. 13 von der Natur gezeichn. u. v. Künſtl. ſign. Kreidelithogr. v. der Trabrennbahn.
Einm. Aufl.: 100 num. Expl. a. Chinapapier i. loſ. Japanmappe m. Deckellithogr. Subſkriptionspr. 140 Schw. Franken.
Bruno Caſſirer, Verlag, Berlin.

Gottlieb Welté (1746—1790): 18 Radierungen. Neudrucke v. d. Orig.-Platt. In Mappe.
10 Expl. a. alt. Pap.: Gm. 150.—; 50 Expl. a. Bütten: Gm. 100.—.
Auguſt Scherl, G. m. b. H., Berlin SW 68.

Die Schaffenden. Herausgeber Paul Weſtheim. 4. Jahrgang. Lieferung III. Crodel, Kokoſchka, Pankok, Szalit-Marcus, Tereſchkovitſch, Wacker, Wimmer.
Jahrgang Gm. 160.— ord.
Euphorion-Verlag, Berlin-Charlottenburg.

„Zehn Züricher Graphiker". Enthält Lithographien v. Otto Baumberger, Fritz Boscovits, Willy Fries, Hugo Laubis, Carl Moos, Ernſt Morgenthaler, Gregor Rabinovitch, Adolf Schnider, Hans Schoellhorn, Eduard Stiefel.
Einm. Aufl. von 100 Expl.
Verlegt v. Herausgeber, Paul Altheer, Zürich.

Einzelblätter

Ernſt Barlach. Sechs Lithographien. 1. Raſt. 2. Das Opfer. 3. Liebe in Leid. 4. Ex Profundis. 5. Singende Mädchen. 6. Frau Sorge. Bildgröße 1—5: 35×27; 6: 26×35. Signiert je Gm. 28.—.
Paul Caſſirer, Verlag, Berlin.

Max Beckmann. Fünf Radierungen:
Porträt Fritz P. 27,5×21,5. Gm. 28.—.
Der eiſerne Steg. 21,5×27,5. Gm. 30.—.
Tamerlan. 39,5×20. Gm. 30.—.
Vor dem Spiegel. 27,5×21,5. Gm. 30.—.
Der Vorhang hebt ſich. 29,5×21,5. Gm. 30—.
Je 60 Exemplare auf Bütten.
Zwei Lithographien:
Porträt Frau Prof. S. 39×20. Gm. 30.—.
Akrobaten. 57×36. Gm. 24.—.
Je 60 Exemplare auf Bütten.
Drei Holzſchnitte:
Zwei Frauen bei der Toilette. 60×43. Gm. 30.—. 55 Exemplare auf Bütten.
Das Totenhaus. 37×47. Gm. 28.—.
Porträt Frau B. 23×15. Gm. 20.—.
Je 35 Exemplare auf Bütten. Sämtliche Drucke ſigniert.
Sämtlich bei Paul Caſſirer, Verlag, Berlin.

O. Coubine, Neue Rad. 1. Spitzenmacherin in der Haute Loire. 15 Abz. 2. Frauenkopf. 9 Abz. 3. Apollo. 5 Abz. 4. Frauenbruſtbild. 10 Abz. 5. Petrarca und Virgil an der Quelle von Vaucluſe. 10 Abz. 6. Provence-Landſchaft. 5 Abz. 7. Provence-Landſchaft. 10 Abz. Alles auf kaiſ. Jap.

Philipp Franck, Tigerüberfall I/II. Radier. 34×34. Je 100 num. Drucke.

Bruno Goldſchmitt, Die Gier nach dem Geld. Radierung. 50×40. 100 num. Drucke. 25 Drucke mit Remarquen.
Beide im Rembrandt-Verlag, G. m. b. H., Berlin-Zehlendorf.

Boris Grigorieff, Häuſer und Kähne. Litho. 59×49. 70 Abz. auf Zanders-Japan. Gm. 10.—.

Derſelbe, Kopf I. Litho. 35×45. 75 Abz. auf Zanders-Bütten. Gm. 15.—.
Hermelin-Verlag, Ulm.

Rudolf Groſsmann, Am Strand. Rad. handkol. Plgr. 20×16. 50 Abz. auf Zanders-Bütten. Gm. 15.—.

Derſelbe, Zwei Mädchen. Gelat.-Radier. Handkol. 58×40. 50 Abz. auf Zanders-Jap. Gm. 10.—.

Derſelbe, Straße in Berlin. Gelat.-Radier. 34×25. Handkol. 50 Abz. auf Zanders-Bütt. Gm. 10.—.
Hermelin-Verlag, Ulm.

Derſelbe, Zeitgenoſſen. Radier. Numeriert und ſign. I—X auf Jap. Gm. 28.—. 1—150 auf Bütten Gm. 12.—.
Verlag N. Debold & Co., München.

Alfred Kubin. Drei Lithographien. Der verlorene Sohn, Blattgröße 37×51. Frühlingsviſion, Blattgröße 51×37. Windige Geſellen, Blattgröße 51×37.
Je 120 Expl. auf Japanbütten. Sign. Gm. 16.—.
Avalun-Verlag, Hellerau.

Derſelbe, Pierrot und Harlekin. Lithograph. 100 numerierte Drucke. 30×20.
Gulliver. Lithogr. 100 numerierte Drucke. 32×30.
Hengſt und Schlange. Lithogr. 100 num. Drucke. 25×25.
Jäger und Nymphe. Lithogr. 73 ſignierte Drucke. 30×20.
Der Traum vom Alter. Lithogr. 75 ſign. Drucke. 30×20.
Sämtlich im Rembrandt-Verlag, G. m. b. H., Berlin-Zehlendorf.

Max Liebermann. Selbſtbildnis (mit Mütze). Lithogr. 25 ſign. Drucke auf Japan. 75 ſign. Drucke auf Bütten.
Rembrandt-Verl., G. m. b. H., Berlin-Zehlendorf.

Derſelbe, Straße in Wannſee. Kaltnadelradierung. Schiefler Nr. 357. Einmalige Auflage 100 ſignierte und numerierte Exemplare auf Bütten. Schw. Franken 70.—.

Hans Meid, Romant. Entführung. Radierung. Aufl. 25 ſignierte Exemplare auf Japanpapier num. I—XXV. 75 ſign. Exemplare auf Büttenpapier num. 1—75. Schw. Fr. 36.—, bzw. 24.—. Beide bei Bruno Caſſirer, Verlag, Berlin.

Derſelbe, Landſchaft mit badender Frau. Radierung. 125 num. Drucke. 30×20.
Landſchaft mit Paar. Lithogr. 150 num. Drucke. 45×35.
Rembrandt-Verl., G.m.b.H., Berlin-Zehlendorf.

Rolf Neſch, Portugieſe. Radierung. 30 Selbſtdrucke auf Zanders-Bütten. Gm. 12.—.

Derſelbe, Jäger. Radierung. 30 Selbſtdrucke auf Zanders-Bütten. Gm. 12.—.

Derſelbe, Toter Hund. Radierung. 25 Selbſtdrucke auf Zanders-Bütten. Gm. 12.—.
Sämtlich Hermelin-Verlag, Ulm.

Max Pechſtein, Fiſcherfamilie. Radierung. 16,5×12. Einmalige Aufl. 50 ſign. und num. Expl. auf Bütten. Gm. 30.—.

Hans Purrmann, Landſchaft. Radierung. 15×11,5. Einmalige Aufl. 50 ſign. und num. Expl. auf Bütten. Gm. 30.—.
Beide bei Bruno Caſſirer, Verlag, Berlin.

Der Avalun-Verlag, Hellerau, verſandte eine Liſte neuer Graphik folgender Künſtler: Richard Dreher / Bruno Goldſchmitt / Alois Kolb / Alfred Kubin / Hans Meid / Ludwig Meidner / Karl M. Schultheiß / Hugo Steiner-Prag.

Der Markt

Berlin. Paul Graupe, Antiquariat. Auktion XXIX: 25. und 26. Januar. Graphik und Handzeichnungen des 19. und 20. Jahrhunderts. 771 Nummern.

Die bewährte Firma hat wieder ein reichhaltiges und qualitätvolles Material zuſammengebracht. Die Verſteigerung wird deshalb mit beſonderer Spannung erwartet, weil hier auf graphiſchem Gebiet zum erſtenmal nach der Umſtellung auf Goldmark das Gebot in ſolcher erfolgt. Die Schätzungspreiſe dürften manchem eine (vielleicht unangenehme) Überraſchung ſein. Welch kleine Zahlen! Sie ſpiegeln nicht nur die Marktlage, vielmehr endlich wieder ein wenig unverhüllter die Wahrheit: z. B. Wilh. Buſch, 2 Original-Federzeichnungen, beide ſigniert: 25 Gm. Corinth, Gulliver, Vorzugsausgabe (25 num. Expl.): 75 Gm. Heckel, Landſchaft, Aquarell, ſigniert u. datiert 1922, 34×42: 25 Gm. Kollwitz, Losbruch VIII, alter Druck: 40 Gm. Klinger, 11 Bl. zur „Feſtſchrift d. Kgl. Kunſtgew.-Muſ. zu Berlin", Probedr. a. China: 50 Gm. Liebermann, Badende Knaben (Sch. 56), Bütten ſign.: 35 Gm.; Fiſchmarkt in Amſterdam (Sch. 67 V), Bütten unſign.: 5 Gm. Slevogt, Rad., Bildnis der Mutter (groß), Japan ſigniert: 40 Gm. Manet, 31 Bl., Büttenabzüge, durchſchnittlich 15 Gm. Toulouſe-Lautrec: 10 bis 50 Gm.

Hollſtein & Puppel. Lagerkatalog IV. Kupferſtiche, Radierungen, Handzeichnungen, Aquarelle vorwiegend deutſcher Künſtler des 18. und 19. Jahrhunderts. 1940 Nummern. — Neben Künſtlern wie Chodowiecki und Menzel vor allem die große Anzahl liebenswürdiger Radierer des 18. und 19. Jahrhunderts, ohne die das Bild jener Epoche undenkbar iſt, z. B. Bauſe, Bartſch, J. F. Bolt, Buchhorn, Dietricy, Familie Haid, die Kobells, Riedinger, Johann Adam Klein, Kolbe, Pferde-Krüger, Meil, Adrian Ludwig Richter; dazu Dutzende anderer, denen nachzugehen ſeine Reize hat.

Hamburg. Unter der Firma Hartmann & Hayeck wurde Große Bleichen 49 ein Antiquariat eröffnet, das auch das Gebiet des illuſtrierten Buches, des Luxusdruckes und der Graphik pflegen wird. Dr. Hartmann war vordem Mitinhaber des Heidelberger Antiquariats Elſaeſſer & Hartmann.

Leipzig-Go. Curt Naubert. Katalog 11: Kupferſtiche, Handzeichnungen, Gemälde, darunter einige intereſſante, teils koſtbare Viennenſien. 65 Nummern.

London. The Cotswold Gallery, 59. Frith Street. Katalog 4: Graphik. 1. Teil: Stiche, Radierungen und Holzſchnitte alter und moderner Meiſter. 2. Teil: Radierungen von und nach J. M. W. Turner. — Unter den älteren Blättern neben vielen engliſchen (von Blake, Calvert, Cotman, Griggs, Palmer, Wilkie uſw.) 22 von Dürer (Madonna mit Sternenkrone und Szepter: £ 36; Ritter Tod und Teufel: £ 55; Pirkheimer: £ 8 8 s), 38 von Hollar (Inneres der kgl. Börſe, 1644, 1. Zuſt.: £ 12 10 s; Elsheimer, nach Meyſſens: 7 s 6 d; Hans Holbein, Selbſtbildnis: £ 1 1 s uſw.), 8 von Meryon (Le petit pont V: £ 8 8 s; Collège Henri IV, L. D. 24: £ 5 5 s), 6 von Rembrandt (Jan Lutmer: £ 15 10 s) uſw. Das Werk Turners iſt ein beſonders gepflegtes Spezialgebiet der Firma. Sie hat das größte Lager der ſog. „Libers" (Liber studiorum). Der Katalog zählt nicht weniger als 241 Blatt von und nach Turner auf.

München. Hans Goltz. Lagerkatalog: Auswahl graphiſcher Bücher und Mappenwerke. — Zum Teil ſehr geſuchte Mappen, u. a. viel von Grosz, Kubin, Slevogt.

Karl & Faber. Katalog 4: Graphik. Ein Graphikkatalog von 547 Nummern, mit vielen erſtklaſſigen Blättern vom 15.—20. Jahrhundert, iſt für ein ſo junges Unternehmen, wie es die genannte Firma iſt, eine ungewöhnliche Leiſtung.

Der Katalog iſt obendrein mit 16 guten Tafeln ausgeſtattet. Hingewieſen ſei hier nur auf die intereſſanten Aquarelle und Zeichnungen des Chriſt. Wilh. von Faber du Faur aus dem ruſſiſchen Feldzug 1812.

Paris. Die Galerie Balzac veranſtaltete eine Ausſtellung alter Handzeichnungen. Der Katalog, mit einer Einleitung von Dr. Charles Oulmont, verzeichnet 299 Blatt und enthält eine Reihe guter Abbildungen. Das Material ſcheint recht gut zu ſein. Jedenfalls nennt das Verzeichnis eine Reihe der beſten Namen, u. a. Jan und Pieter Breughel, Correggio, Dürer, Gellée, Pouſſin, Goltzius, van Dyck, Rubens, Michel Angelo, Leonardo, Raphael, Tizian. Das als „Dürer" verzeichnete Blatt („monogrammiert und datiert 1522") zeigt eine Katze vor dem Sprung auf eine Maus; Größe 25,5×40 cm, Federzeichnung, gehöht, auf Pergament, dieſes auf Holz geklebt. Der Katalog zählt noch eine ganze Anzahl Blätter unter „Deutſcher Schule" des 15. und 16. Jahrhunderts auf. Von Lagneau (um 1600) werden 18 Porträtzeichnungen angeführt. Die abgebildeten zeigen Lagneau als einen etwas trockenen, ſtiftſicheren Charakterzeichner unter italieniſchem und niederländiſchem Einfluß.

Hotel Drouot. Verſteigerung am 21. Januar. Zeichnungen. Sammlung X... Der Katalog verzeichnet 157 Blatt faſt nur älterer Meiſter. Eine größere Anzahl davon war in der Ausſtellung der Galerie Balzac (ſ. o.) zu ſehen. Einige der Zeichnungen ſind auf beigegebenen Tafeln gut reproduziert.

Die Galerie Billiet veranſtaltete eine umfangreiche Maſereel-Ausſtellung. Der illuſtrierte Katalog verzeichnet neben Gemälden und Holzſchnitten auch 20 Zeichnungen.

Potsdam. Verlag Ferdinand Möller. Verzeichnis der graphiſchen Einzeldrucke und Mappenwerke. Es iſt illuſtriert und zählt Arbeiten folgender Künſtler auf: Avenarius, Bizer, Crodel, Czobel, Degner, Ehrlich, Feigl, Herbig, Jaeckel, Kaus, Meidner, Meſeck, Otto Müller, Partikel, Martel Schwichtenberg und Heinrich Tiſchler. Preiſe in Goldmark.

Verſchiedenes

Muſeumserwerbungen

Das Britiſche Muſeum, London, die Albertina, Wien, das Staedelſche Inſtitut, Frankfurt und das Prager Muſeum erwarben kürzlich eine Anzahl Radierungen von Coubine.

Meid-Oeuvreverzeichnis

Beſitzer von Zuſtandsdrucken uſw. graphiſcher Blätter von Prof. Hans Meid werden gebeten, Angaben darüber zur Vervollſtändigung eines Geſamtverzeichniſſes des graphiſchen Werkes des Künſtlers zu ſenden an Dr. Erich Wieſe, Leipzig, Fockeſtraße 5, II.

Zu den Abbildungen

Die beiden Kliſchees aus Meder, Die Handzeichnung, ſtellte der Verlag Anton Schroll, Wien, zur Verfügung, den Holzſtock von Röſſing der Orchis-Verlag, München. Der Holzſchnitt von Alfred Kubin auf Seite 101 iſt gleichfalls vom Stock gedruckt und mit Genehmigung des Verlages Buchenau & Reichert, München, dem Werk Smetſe, der Schmied, von Charles de Coſter, entnommen.

Sammlungen

Eine Donatello-„Fälschung“ im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin

Im 24. Bd. des Jahrbuchs der preuß. Kunstsammlungen (1923, S. 53ff.) veröffentlichte Bode unter dem Titel „Eine Porträtplakette des Dogen Francesco Foscari von Donatello“ ein kleines Reliefporträt, das er 1910 im Kunsthandel in Florenz für das Kaiser-Friedrich-Museum „um eine Kleinigkeit“ erworben hatte. „War doch das Stück allerseits, auch von großen Antiquaren des Auslands, als moderne Fälschung abgelehnt worden.“

So überzeugt aber auch Bode war, es hier mit einem Original Donatellos zu tun zu haben, so Recht hatten doch alle anderen, die das Stück ablehnten. Denn im Novemberheft 1923 des Dedalo (IV, 393ff.) meldet sich — der wirkliche Autor des „Donatello“ zu Wort, der Bildhauer Oreste Licudis, der die Plakette vor vielen Jahren geschaffen hat, und an Hand von Abbildungen zeigt der Künstler, daß das Berliner Stück ein Abguß seiner Plakette im 2. Zustand ohne Rand ist. Licudis hat seiner Arbeit ein Porträt von der Hand des Bartol. Vivarini und eine im Pal. ducale erhaltene Maske des Dogen Foscari zugrunde gelegt, aber seine Plakette stets unter seinem Namen ausgestellt und — bald in Silber bald in Bronze, bald als Galvano oder Terrakottaausführung verkauft, so 1912 in Wien allein 23 Exemplare. Ausgestellt war die Plakette u. a. 1910 im Palazzo Cesaro in Venedig und 1916 im Salon Benvecchiati, bei welcher Gelegenheit sie auch in den Tageszeitungen kritisiert wurde. Von all diesen Tatsachen hatte der große Kenner Bode natürlich keine Ahnung. Er kaufte seinen echten Donatello „um eine Kleinigkeit“ für das Berliner Museum, wie er seinerzeit um eine unerhörte Summe die Lionardo-Fälschung der Flora-Büste erworben hatte. Eine kleine Groteske, die sehr zur Erheiterung der leidenden Menschheit beitragen wird. B.

Das Weimarer Schloßmuseum

Seit der teilweisen Eröffnung des Schloßmuseums im November 1923 ist ein Überblick über den staatlichen Kunstbesitz Weimars wieder möglich. Seine Verteilung ist folgende: Das ehemalige großherzogliche Museum enthält die Kunst von der Mitte des 19. Jahrhunderts an; Prellers Odysseezyklus gab den Krystallisationspunkt für die Sammlungen in diesem Gebäude ab. Die weimarischen Künstler überwiegen naturgemäß stark. Ein Saal und seine Nebenräume sind Wechselausstellungen vorbehalten, in denen vor allem die zeitgenössische Kunst zu Wort kommen soll.

Die alte Kunst und das alte Kunstgewerbe sind auf zwei Stellen verteilt: Das Schlößchen Belvedere (1724—32 erbaut) gibt den Rahmen für die Bestände des 18. Jahrhunderts. Den Hauptraum nimmt die Pozellansammlung ein. Mobiliar aus weimarischem Hausbesitz ist in Proben vertreten. Die Gläsersammlung soll, soweit sie sich stilistisch einfügt, im nächsten Frühjahr aufgestellt werden. Auch sonst ist dort manches noch als Provisorium aufzufassen.

Die gesamten übrigen Bestände sind in dem ausgedehnten alten Teil des weimarischen Schlosses vereinigt. Ein Schloßmuseum — entsprechend den Vorgängern in vielen, auch kleineren deutschen Residenzen — hier einzurichten, war von vornherein unmöglich. Dazu waren die Reste alter Einrichtung viel zu spärlich. Das Schloß als Museum mußte an dessen Stelle treten. Daß dabei manche Schwierigkeiten zu überwinden waren und noch sind, liegt in der Aufgabe, die auf ein Abwägen von Forderungen der Sammlungen und der Räume eingestellt ist. Die Gliederung dieser in solche von ausgeprägtem Stilcharakter und solche von neutraler Haltung forderte eine ebenso bestimmte Gliederung der Bestände. Folgende Bau- und Sammlungsteile schlossen sich zusammen: Das Erdgeschoß mit hohen gewölbten Räumen (vielleicht noch des 16., spätestens des frühen 17. Jahrhunderts) und die kirchliche Kunst vom 14. bis 16. Jahrhundert. Daran fügt sich die deutsche, insbesondere thüringische Kunst und das Handwerk vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. Hier wird also — zumal nach Fertigstellung zugehöriger Räume, die durch geringfügige bauliche Änderungen wieder in den ursprünglichen Zustand versetzt werden können — die architektonische Einheit mit einem in natürlicher historischer Folge sich reihenden Inhalt zusammenfallen. Im zweiten Stockwerk dagegen ist eine Zusammenlegung unter sich stark differierender Sammlungsteile nötig gewesen. Hier mußte zunächst die graphische Sammlung ihren Platz finden, der auch zu wechselnden Ausstellungen dient. Das Heranziehen ihrer Bestände ermöglichte zugleich die Sammlung der Tafelbilder Cranachs, seiner Schule und Generation zu ergänzen und so auf eine geschlossene kleine Raumgruppe auszudehnen. Außer Blättern die aus früheren Veröffentlichungen der Prestel-Gesellschaft bekannt sind, ist dort z. B. an Zeichnungen eine Deckfarbenstudie des älteren Cranach zu einem Christophorus von 1505 und ein großer Schwertriß Wenzel Jamnitzers von 1544, unter den Holzschnitten ein Pergamentdruck von Cranachs Kreuzigung (B. 21) mit einer Kolorierung, die in ihrer Lebendigkeit mindestens Cranachsches Familiengut sein muß, ausgestellt.

Ein Sprung in die Zeit der Schloßausstattung war im räumlichen Anschluß wegen der dort

vorhandenen, teils sehr feinen Stuckdekoration (Gentz und wohl auch Thouret) und vereinzelten Ausstattungsstücken unvermeidlich. Klauer, Carstens, Friedrich, Kersting, die Kustodin der Gemäldegalerie Luise Seidler, einiges klassizistische Mobiliar und Porzellan fügten sich mit diesen Räumen zur Einheit.

Zuletzt anschließende durchaus neutrale Zimmer boten dem vorerst fluktuierenden Bestand an Werken des 20. Jahrhunderts die beste Unterkunft. Weimar hat hier aus der Anwesenheit des Bauhauses und den guten Beziehungen des Museumsleiters zu dessen Meistern und ihm nahestehenden Sammlern einiges Kapital schlagen können. Ein Raum mit Bildern von Feininger, ein anderer mit farbigen Zeichnungen von Klee, darüber hinaus einzelne Arbeiten dieser Meister, dazu Franz Marc mit drei Werken, Schmidt-Rottluff, Kandinsky, Molzahn, Russolo, Carrà, Gleizes und andere geben zusammen eine Auswahl, die manche Stufen und Gesichter neuester Kunst eindringlich macht. Graphik ist auch hier zur Vervollständigung herangezogen.

Ganz unzugänglich ist vorerst noch das erste Stockwerk; der Termin für dessen Fertigstellung und für die des Erdgeschosses hängt von der Beschaffung der nötigen Mittel ab.

Es sind keine Repräsentationsräume, die bisher zugänglich sind, aber sie haben alle, auch soweit sie ganz undekoriert sind, eine klare architektonische Haltung. Dies kommt den Objekten zugute. Allgemeine Eigenschaften des Wohnraumes — das Seitenlicht, die verhältnismäßig kleinen Wandabschnitte — ließen sich gleichfalls zum Vorteil wenden. Denn als solchen wird man die einreihige lockere Hängung doch wohl ebenso ansehen, wie die Möglichkeit der Isolierung einzelner Bilder oder Bildergruppen auf begrenzter Wandfläche. Besondere Sorgfalt wurde auf den Anstrich der neu hergerichteten Räume (etwa $^2/_3$ der jetzt eröffneten) verwendet. Hier wie vor einem Jahre im Landesmuseum war die Museumsdirektion in einer besonders günstigen Lage: Hinnerk Scheper, ein im Bauhaus geschulter Meister der Dekorationsmalerei und zugleich freier Künstler, hat die Vorschläge gemacht und in gemeinsamer Arbeit mit der Direktion die Farben und Töne festgelegt. So war es möglich, bei größter Zurückhaltung lebendig zu bleiben und dem Wesen der Räume und der Objekte gleichermaßen gerecht zu werden.

Mit Einzelheiten über die Aufstellung fürchten wir den Leser ohne Abbildungen zu ermüden. Nur auf die hauptsächlichsten Veränderungen des Sammlungsbestandes gegenüber dem Kataloge sei noch kurz hingewiesen: Neu hinzugekommen ist das Mobiliar, dabei ein großer Gobelin, dessen Entstehung in der weimarischen Manufaktur mit Sicherheit angenommen werden kann; stark erweitert ist die Sammlung für kirchliche Kunst, und zwar teils durch Zusammenlegung von Beständen aus Staatsbesitz, teils durch Gewinnung von Leihgaben aus Dorfkirchen, die allerdings zum Teil befristet sind. Deshalb sei auch eine nürnbergische Tafel (versprengter Rest eines Flügelaltars) mit der Enthauptung der Katharina (Innenseite) und der Geißelung (Außenseite) von etwa 1510 und mit dem Monogramm H D schon hier erwähnt. Die Deutung auf Hans Dürer, der dann allerdings mit erheblicher malerischer Qualität aufträte, liegt wegen der engen Beziehung zu Kompositonen des Albrecht besonders nahe. Daß auch in der Abteilung der Tafelbilder des 17. Jahrhunderts eine Erwerbuag möglich war, ist als ein besonderer Glücksfall anzusehen: Als Stiftung aus dem Kunsthandel kam eiue Cranachsche Madonna mit zwei weiblichen Heiligen von etwa 1509 in die Sammlung. Im übrigen gaben die Depots noch einige gute Ausbeute. Wir wollen aber mit diesen Notizen Sonderveröffentlichungen nicht vorgreifen. Schenk zu Schweinsberg.

Bautzen

Zu den Provinzialmuseen Deutschlands, die eine ansehnliche Bildersammlung besitzen, geaucb das Bautzener Stadtmuseum. Es verdankt dieselbe der Stiftung eines kunstliebenden Bürgers der Stadt, des Kommerzienrats Otto Weigang, der vorwiegend Malereien des vorigen Jahrhunderts gesammelt hatte. Darunter befanden sich viele gute und erlesene Stücke, naturgemäß aber auch eine ganze Anzahl Bilder, die sich zur Ausschmückung von Privaträumen eignen mochten, in einer öffentlichen Galerie aber keine Berechtigung hatten.

Museumsdirektor Dr. Biehl hat sich nun im Laufe des letzten Jahres der Aufgabe unterzogen, durch eine vollständige Neuordnung das vorhandene, wirklich gute Material herauszuarbeiten und in das richtige Licht zu setzen, dem guten Durchschnitt zu gebührender Wirkung zu verhelfen und Minderwertigkeiten, soweit das möglich war, durch Neuerwerbungen zu ersetzen, die zugleich bedeutsame, in der Sammlung bisher noch nicht vertretene Entwicklungsphasen veranschaulichen. Dem Charakter des Museums entsprechend wurden hierbei Werke Lausitzer Maler der Vergangenheit und Gegenwart bevorzugt.

Da von Adolf Lier, dem geborenen Herrnhuter, nur eine einzige, wenn auch vorzügliche, in feinem Silberton gehaltene Landschaft vorhanden war — zu der die Sammlung in Ed. Schleichs „Gewitterstimmung" ein ebenbürtiges Gegenstück besitzt — wurden zwei kleinere aber ausgezeichnete Stücke späterer Entstehungszeit hinzuerworben. Auch von der Zittauer Malerfamilie Zimmermann wurden gute und für die einzelnen Künstler bezeichnende Arbeiten

gewonnen. Man reihte sie Gemälden der übrigen Lausitzer ein, deren Namen vor allem in ihrer engeren Heimat Klang und Bedeutung haben. Die Abteilung lebender Lausitzer Maler nahm ein flott gemaltes „Hühnervolk“ von Schramm-Zittau als Neuerwerbung auf. Von Hans Unger (geb. 1878 in Bautzen), dem ein eigener Raum zur Verfügung steht, wurden eine Anzahl neuerer Arbeiten (als Leihgaben) zur Aufstellung gebracht.

In den durchweg neu hergerichteten Sälen gewannen die vorhandenen Bilder beträchtlich durch geschickte Zusammenstellung. Allen voran kommt Hans Thomas „Christus in Sommerlandschaft“ (von 1896) zwischen einer tieftonigen „Mondnacht“ des Meisters und einer farbig sehr zurückhaltenden Gebirgslandschaft Karl Haiders erst jetzt voll zur Geltung. Auch Uhdes überlebensgroßer Grablegung (von 1894), Landschaften Achenbachs, Bildnissen Lenbachs und Ferd. von Rayskis wurden in geräumigen Oberlichtsälen Plätze angewiesen, die ihre Wirkung verstärken. Eine Anzahl kleiner Kabinette zeigt sich für Genremaler wie Grützner, Diez, Vautier, Defregger, Seitz u. a. wie geschaffen. Auch ein vorzüglicher Diaz, ein vereinzelter Constable sowie ein neuerworbener Carus und eine kleine Landschaft von Blechen (Leihgabe) haben hier den passenden Rahmen gefunden. In größerem Raum steht dagegen die starke, kraftvoll strotzende Farbigkeit der Modernen energisch vor dem Tiefblau der Wände. Um ein frisch leuchtendes Bildnis von Trübner gruppieren sich hier Bilder von Kuehl, Gußmann, Sterl und anderen Dresdener Künstlern. Im großen Eingangssaal wurden vorwiegend Plastiken aufgestellt, Originalmodelle und Abgüsse von Werken sächsischer und Lausitzer Künstler, darunter von Alfred Glatter, dem begabten, früh verstorbenen Bautzener Bildhauer. Schließlich wurde noch ein Raum für Wechselausstellungen bestimmt, um der Sammlung eine gewisse Elastizität zu verleihen.

Wenn das Werk der Umgestaltung auch noch nicht abgeschlossen ist, so zeigt sich doch schon jetzt, daß das Bautzener Museum in seiner Galerie einen Schatz besitzt, der nur bisher noch nicht gehoben war. Dr. v. Watzdorf.

Ausstellungen

Berliner Ausstellungen

Ryback / Melzer / Grosz / Corvinus Antiquariat / Münz.

Eine umfassende Ausstellung des chassidischen Malers Issachar Ryback erlaubt, kürzlich hier (XV, 20) Ausgesagtes etwas zu ergänzen und zu revidieren. Denn man sieht nun nicht nur jene picassesken Kompositionen, deren Tapetenreize nicht für mangelnde Definitorik, deren ornamental verwandte hebräische Zeichen nicht für fehlende Transzendenz des Formengefüges entschädigen, und nicht nur jene absichtsvoll zerschnittenen Porträtaffichen seiner letzten Schaffensjahre (1918—23), — sondern dazu die ungleich sympathischeren Schilderungen aus heimatlichem, jüdisch-kleinstädtischem Milieu. Da ist Schnurriges mit Seltsamem, Tragikomisches mit Idyllischem höchst reizvoll durchdrungen, und liebenswürdig spiralende und wellige Kurven dissonieren keineswegs mit kärgeren, dumpferen Umrissen. Wie etwa der Wasserfahrer rund und krumm auf seinem zwiegeräderten Tonnengefährt hockt, mit demütigem Blick, die Zügel in kindlichen Händen, wie der dürre, arme Gaul gesenkten Kopfes den Karren die hügliche Straße entlang schleppt, da wird kreatürliches Leid und doch auch die Schönheit dieser Existenzen deutlich wie eben nur in jüdischer und in russischer Dichtung. Ein andermal ist mehr dem Behaglichen, dem Lächerlichen Raum gegeben. Chagalls kühnere Phantasie ist irrealer, sein Stil obskurer, aber Ryback behauptet sich daneben recht wohl. Mit ruhiger Dringlichkeit, manchmal etwas ironisch, doch stets das Geschick der Menschen ablesend und einschreibend in ihre Züge, charakterisiert er jüdische Typen aus der Ukraine (1915). Malt er die gleichen Dinge, so versagt er völlig; man spürt kein Gefühl für die Farbmaterie, keine koloristische Kultur. Orientalischen Miniaturen artnahe sind jene Aquarelle, die düstertonig, mit primitiv schildernden Mitteln die Brutalität, das Martyrium der Pogrome aus seiner eigensten Erinnerung schaurig heraufbeschwören. Ryback ist kein sehr trotziger, selbsteigener Künstler und leicht dem Kringelspiel verfallen. Aber er bringt uns sein Volkstum nahe und ist in Humor und Ernst ein Erzähler eigener Prägung und ein Stilist von sicherem Geschmack. —

Moriz Melzer widmet sich offenbar ganz seiner technischen Spezialität, dem farbigen Linoleumschnitt, und weiß ihm den zwiefachen Reiz graphischen Druckgepräges und malerischer Bewegung abzugewinnen. Dabei kommt er oft zu interessanten Kompositionen, die L. v. Hofmann der Welt Pechsteins nähern, und zu raren Farbakkorden. Doch reicht die Straffung einzelner Sekanten, die Geschlossenheit einzelner Umrisse nicht immer hin, die ganze Blattfläche zu disziplinieren, und der Reichtum farbiger Nuancen beirrt seinerseits die Klarheit der Bildordnung, manchmal bis zum Zerflattern der kontinenten Massen. So wird eine Problematik dieser Technik offenbar, die wenigstens Melzers mit ausgesparten Lichtflecken schon etwas verspielt operierender Stil nicht löst. Seine letzten Arbeiten entbehren besonders der großen Form und bleiben oft ein undeutliches Geschwirr ohne feste Akzente. Im Wesen durchaus dekorativ, findet Melzer, wie eine kleine Ausstellung bei

Twardy erwies, nie zur Tiefe; und wenn er heute christliche Themen behandelt, so neigt er stark zur Apotheose. Bestenfalls ergibt sich dann eine modernisierende graphische Übertragung aus Tiepolo. Doch möchte man dem Künstler und sich selber eine spätere Korrektur dieses Fazits offenhalten. —

In der Malikbuchhandlung Blätter von George Grosz, vor allem Aquarelle, deren koloristische Ungeheuerlichkeit die Meinung korrigiert, Grosz sei lediglich Zeichner. Wie hier Zuckerguß mit Eiter sich mengt, wie schlüpfrig, schnoddrig oder giftig die Farbe da läuft, wie sie Gallerte oder Brodem, Inbegriff von Lug und Qual und Gefeixe, und zwar dies eben durch eine ganz außerordentliche malerische, — nämlich „malerische" Pikanterie ist: das bezeugt eine geniale künstlerische Potenz, von deren Ausmaß noch längst nicht die rechte Vorstellung hat, wer nur die spitzschriftige Treffsicherheit der Umrisse, den Hohn der talpschigen Figurierung erfaßt. Man möchte sich an der Delikatesse weiden, mit der da ein Stück Hintergrund farbig belebt ist, — und ist, sobald das Auge nur anrührt, von der Morastigkeit eben der Delikatesse erschüttert. Man erleidet Tantalusqualen der ästhetischen Lust und wird von jedem Valeurgenuß, noch ehe er ausgekostet, beschämend auf das ethische Ziel gestoßen, für das Grosz unentwegt (und gewiß nicht durch Konfiskationen beirrt) mit den Waffen visionärer Satire kämpft. —

Zu den allmonatlichen Ausstellern gesellt sich nunmehr das Corvinus-Antiquariat (Charlottenburg, Mommsenstr. 24) mit dem recht begrüßenswerten Programm, jeweils eine kleine Gruppe rarer Bücher, einen unbekannteren Zeichner und kunstgewerbliche Arbeiten mit persönlicher Note zu bringen. Letztere haben in der Tat keine Stätte, und man wird gern einige Namen sich einprägen. Freilich müßten stärkere Individualitäten vorgestellt werden als Ileana Magnus, so nett ihre bemalten, pagodenhaft gestuften Holzbüchschen sind. Die neuen Formen drängen ja besonders zur schmückenden Anwendung, zur Gestaltung des Gebrauchsdinges; und es heißt den Sinn der Zeit verkennen, will man Kunstgewerbliches für nebensächlich erachten. Hoffentlich gelingt es Walter Münz, dem Leiter dieser kleinen Veranstaltungen, entscheidende Leistungen zu zeigen. Er selbst bestreitet diesmal den graphischen Teil mit nicht eben sehr beträchtlichen, aber oft aparten und gefälligen Blättern, die Anregungen von, sagen wir, Schlemmer, Archipenko und Rousseau doch eigenartig genug kopulieren, so daß man auch schon bei früheren Gelegenheiten auf seine Begabung aufmerksam wurde. Vieles darin ist schülerhaft, die Gesinnung etwas tändelnd; aber manche Möglichkeit ist angeschlagen. W. Kampmann hat den kleinen Raum außergewöhnlich gelungen hergerichtet: horizontale Strichgruppen und rote Halbkugeln gliedern die Wände, eine eingespannte, da und dort farbig durchleuchtete gefelderte Decke hebt jede Korpulenz oder Geducktheit des Zimmerkastens auf. Ohne Geschnörkel ist eine leichte, ohne Pedanterie eine kühle, ohne Überbietungen eine besonderliche Stimmung bewirkt. Die sehr eigene Lösung lohnt den Besuch. — Willi Wolfradt.

Neue Bücher

Aug. L. Mayer, „Geschichte der spanischen Malerei". Zweite völlig neu bearbeitete und stark vermehrte Auflage, mit 373 Abbildungen im Text. Leipzig 1922. Verlag Klinkhardt & Biermann.

Acht Jahre nach der ersten Auflage ist die zweite gekommen, berichtigt, ergänzt, teilweise umgearbeitet. Aus den zwei Bänden von ehedem ist ein einziger geworden. Das gesamte Bildmaterial wurde nochmals verglichen, und das Ergebnis namentlich der spanischen Forschung sorgsamst gebucht. Geradezu mit Bienenfleiß ist jedes Einzelne überprüft worden, und allenthalben spürt man, wie die spanische Kunstgeschichte in den letzten Jahren immer stärker und freudiger gepflegt wurde. Mayer bittet um die Nachsicht der Leser, eine Bitte, die aber gar nicht nötig ist, wenn man seine besondere Art des Bücherschreibens kennt; denn es soll ja zunächst nur das fremde Material vor uns ausgebreitet, biographisch Wichtiges übermittelt, bei den Bildern das Unechte von dem Echten reinlich gesondert und die Folge ihrer Entstehung dargetan werden. Mayers Buch ist mehr ein nützliches und wertvolles Nachschlagewerk als eine stilkritische Analyse; auf die Entwicklung formaler Probleme, Fragen der Optik und Psychologie, Schaffung und Erklärung künstlerischer Phänomene, ist es ihm nicht angekommen. Man darf sich freuen, daß ihm die erste, neuzeitliche Zusammenfassung der spanischen Malerei geglückt ist.

Ich darf mich wohl auf einige Bemerkungen beschränken[1] und auf das neu Gefundene ab und zu aufmerksam machen. Die alte Einteilung nach Schulen und Gruppen ist geblieben. Es ist darum zunächst wieder die Rede von der „romanischen und frühgotischen Malerei bis zum Ausgang des 13. Jahrhunderts" in Katalonien, Aragon und Kastilien; dann wird in einem wesentlich wichtigeren und erweiterten Kapitel der Zeitraum von 1300—1540 behandelt. Von neuem fesseln Persönlichkeiten wie Ferrer Bassa, der Giotto-Schüler, und die drei Brüder Jaume, Pere und Joan Serra, bei denen bereits sienesische Stilelemente vorhanden sind. Die Tätigkeit des Lorenzo Zaragoza läßt sich nun nach neuesten

[1] Ich verweise an dieser Stelle auf Kühnels bedeutsame Besprechung der ersten Auflage in den „Monatsheften für Kunstwissenschaft". Juni 1914, Heft 6, S. 235.

Ermittelungen in allen Teilen Großaragons, in Valencia und Barcelona nachweisen. Von Bedeutung ist auch die Mitteilung, daß der Altar in Tarazona nicht von einem unbekannten Kataloner, sondern von dem jüdischen Maler Juan de Levi, der im bischöflichen Dienste arbeitete, stammt. Zwischen 1394—1410 war der Sachse Andrés Marcal in Valencia tätig, wo bekanntlich die Kunst eines Guerau, Luis Dalmau und Jacomart blühte. Dieser Jacomart wird sehr hübsch mit unserem Konrad Witz verglichen, wie überhaupt oftmals bei Betrachtung spanischer Kunst sich Erinnerungen an unsere deutschen Meister einstellen. Jacomart glaubt Verfasser, freilich im Gegensatz zu Tormo, neue Werke zuschreiben zu dürfen, so das „Abendmahl“ in Segorbe. Von Jaume Huguet wird zum erstenmal die sehr merkwürdige „Enthauptung der Hl. Abdon und Senen“ abgebildet. Alfonso und Bartolomé Vermejo zählt Verfasser „zu den allergrößten Erscheinungen, die die spanische Kunst hervorgebracht hat“; doch erscheint mir sein Urteil, daß „ihr künstlerischer Wert dem Meisterwerk eines Velázquez gleichkomme“, stark übertrieben. Am Ende des 15. Jahrhunderts tritt namentlich die Figur des Ferrando Yañez deutlich in die Erscheinung; er steht unter Lionardos Einfluß wie Juan Vincente Macip unter dem Fra Bartolomeos. Auch Macips Sohn Juan de Juanes ist von Mailand inspiriert, wie die „Taufe“, die nunmehr auf 1535 zu datieren ist, vor allem aber sein bekanntes „Abendmahl Christi“ beweisen. Gerade hierin zeigt sich meiner Meinung nach, wie Spanien die italienische Renaissance vielfach gar nicht verstanden hat. Es ist eben, wie ich an anderer Stelle entwickelt habe: „Spanien nicht Italien, das Spanisch-Romanische scheidet sich streng vom Italienisch-Romanischen“.

Die alte Disposition im Buche ist beibehalten worden; doch hätte man den Stoff auch anders gliedern können, dann würde es weniger stören, daß z. B. von der Kunst des 1579 verstorbenen Juan de Juanes in dem sich anschließenden Kapitel über „die kastilische Malerei von 1440 bis 1540“ wieder um ein beträchtliches Stück in der spanischen Entwicklung zurückgeführt wird. Bedeutende Italiener sind damals nicht nach Spanien gegangen. Gallego wird als Beispiel für den niederländischen Einfluß angeführt. Daß der Altar in Valladolid, der früher Quinten Matsys selbst zugeschrieben wurde, von einem unbekannten Antwerpner-Meister stammt (S. 147), ist auch mir vor kurzem vor dem Original klar geworden.

Die andalusische Malerei des 14. Jahrhunderts leistete nichts Besonderes. Aus jener Zeit sind die besten Beispiele die Gemälde in der sog. Gerichtshalle der Alhambra. Bekanntlich hat Kühnel einen direkten burgundischen Einfluß angenommen, Bertaux aber denkt an einen Sevillaner, Berenson an einen Florentiner; Mayer möchte vermitteln, indem er sich einen Spanier, der sowohl vom Norden als auch von Italien Anregung erhielt, vorstellt. Man sieht, die Frage der Autorschaft ist noch nicht geklärt. Daß Alexo Fernandez' „Virgen de los Conquistadores“ kompositionell Anklänge an Dürers „Allerheiligenbild“ besitze, sollte man nicht niederschreiben.

Das Kapitel über den Romanismus hat ebenfalls einige Verbesserungen erfahren. In der oftmals trockenen Aneinanderreihung von Tatsachen erfreut ab und zu ein Wort systematischer Art, so wenn es z. B. bei Pedro de Campaña heißt, daß er „die letzte Harmonie nicht kenne“! Mir scheint dieser Mangel überhaupt ein Wesenszug der spanischen Kunst, verglichen mit der italienischen, zu sein. Pablo de Cespedes' „Abendmahl“ im Sevillaner-Museum wird einem Vlamen zugewiesen; spanisch ist es wohl, freilich steht es, was ich hiermit feststelle, unter dem Einfluß des Martin de Vos. Bei Luis de Morales von einer „heimlichen Gotik“ zu sprechen, geht nicht an. Richtig ist, daß „El Mudo“ Greco studiert hat. Greco selbst sind nun achtzehn Seiten gewidmet. Über seine Tätigkeit in Italien wird aus selbstverständlichen Gründen nichts gesagt. Seltsam hat es mich angemutet, daß Mayer in seinem „Literatur-Verzeichnis“ *mein* Buch über Greco totschweigt, während er doch jedes Aufsätzchen von seiner Hand sorgfältigst zu buchen pflegt! Daß Greco von Mayer bis zu dieser Stunde nicht begriffen wurde, beweist die Tatsache, daß er den Meister von Toledo einen „Manieristen“ nennt, wobei es ganz einerlei ist, daß er ihn, wohl zur Milderung seines Urteils, zu dem „bedeutendsten Manieristen des 16. Jahrhunderts in Spanien“ stempelt. Unbegreiflicherweise wird auch Greco wiederum für augenkrank erklärt. In diesem Zusammenhange darf ich wohl auf den vor kurzem in Spaláto entdeckten Brief des Giulio Clovio (cod. 23) hinweisen, der von einem Besuche Clovios im Atelier Grecos spricht.[1] Die interessanteste Stelle darin ist wohl die: „Mit mir wollte Greco nicht hinausgehen, *denn das Tageslicht störte sein inneres Licht*“. Vielleicht befand sich Greco im Zustande der „Meditation“, was vermuten ließe, daß er den Kreisen christlicher Mysterien, irgend einem „Einweihungs-Zentrum“ nahegestanden hat. War er Theosoph? Man möchte es glauben. Greco steht für Verfasser am Ende eines Zeitalters.

Der Geist des 17. Jahrhunderts wird ganz im allgemeinen charakterisiert. Verfasser beginnt mit der Schule von Valencia, mit Ribalta, der in keine unmittelbare Abhängigkeit von Caravaggio gebracht wird. Bei Ribera fällt die ungemeine Wärme der Darstellung auf; man spürt,

[1] Vgl. Hugo Kehrer: „Ein Besuch des Giulio Clovio im Atelier Grecos“ in „Kunstchronik“ Nr. 47/48, 1923, S. 784/85.

daß Ribera Mayers erste Gedanken seiner Zeit gegolten haben. Für Riberas „Gnadenstuhl in den Wolken" wird allen Ernstes Dürer als Vorbild genannt (S. 276); ganz unverständlich ist mir die Annahme dieser Beziehung, während sie von Mayer bei Grecos gleichnamigem Bilde im Prado, wo doch das Abhängigkeitsverhältnis zu Dürer ganz evident ist,[1] in Abrede gestellt wird. Bei Zurbarán wäre zu berichtigen, daß die vier Szenen aus dem „Leben des San Pedro Nolasco" in der Kathedrale von Sevilla (in meinem Buche Abb. 8—11) laut archivalischen Funden von einem Mitschüler Zurbaráns, von Francisco de Reyna, stammen.[2] Bei der „Schutzmantelmadonna" in Sevilla hätte die von mir nachgewiesene Vorlage des Schelte a Bolswert mitgeteilt werden können. Alonso Cano scheint mir sehr zum Nachteile Murillos überschätzt worden zu sein. Daß Mayno nicht in Toledo, sondern im Mailändischen geboren wurde, ist interessant zu erfahren.

In dem Kapitel über Velázquez (Akzente zu setzen, wird fast durchgängig versäumt), sind einige neue Bilder genannt. Für den „Christus im Hause der Martha" wird als Vorlage ein mäßiger Stich von J. Mathams (B. 165) in Vorschlag gebracht, allein gemeinsam ist doch nur das Thema, das von beiden gänzlich verschieden behandelt ist. Diego de Melgar wird uns als Lehrling des Velázquez (von 1620 ab, für sechs Jahre) präsentiert. Bei den „Borrachos" darf man nicht von Pleinair sprechen, und der Einfluß Tintorettos auf Velázquez wird, wie mir dünkt, wesentlich überschätzt. Velázquez' „Krönung Marias" ist sicherlich ohne Dürer zustande gekommen. Die Ergebnisse seiner Vergleichung des Velázquez mit Greco kann ich nicht billigen (S. 418). Gerade das, was über Velázquez gesagt ist, paßt auf Greco und umgekehrt. Als ob Greco nicht „mit der Seele, mit dem Herzen" gemalt habe und nicht von „tiefster, menschlichster Empfindung" beseelt gewesen sei! Für Velázquez ist doch die Kühle des Intellekts und die nicht empfindungsmäßige Einstellung das Charakteristische.

Im 18. Jahrhundert ist Goya die Hauptfigur. Wir müssen uns daran gewöhnen, statt des Titels „Proverbios" den „Disparates" zu setzen. Augustin Esteve wird als Kopist Goyas, als sein Nachahmer der Schwede Adolf Ulrik Wertmüller eingeführt, dessen Bilder vielfach heute noch als echte Goyas gelten. Die spanische Malerei des 19. Jahrhunderts ist nicht mehr behandelt worden.

Die Verlagsanstalt Klinkhardt-Biermann hat es an nichts fehlen lassen, um dem Werke eine würdige Ausstattung zu geben. Hugo Kehrer.

[1] Vgl. dazu meinen Aufsatz: „Neues über Greco", in „Kunst und Künstler", 1923, Sept.-Heft XII.

[2] F. J. Sanchez Cantón: „La Vida de San Pedro Nolasco", in „La Merced". Madrid, Enero 1923, S. 209—216.

Heinrich Wichmann, Leonaert Bramer. Verlag von Karl W. Hiersemann. Leipzig 1923.

Als 18. Band der kunstgeschichtlichen Monographien erschien in diesem Jahre bei Hiersemann eine Würdigung Leonaert Bramers aus der Feder des in Leipzig tätigen H. Wichmann. Das Buch ist aus einer Dissertation hervorgegangen, eine Tatsache, die einem bei der Lektüre der sorgfältigen Arbeit öfters zum Bewußtsein kommt. Die ausführlichen Beschreibungen (nicht Analysen) der Bilder sind zumindest da, wo Abbildungen beigefügt sind, überflüssig. Man freut sich der gewissenhaften archivalischen Studien und der dem Nachschlagen vorteilhaften Aufzählung der Dokumente in der Lebensgeschichte, und möchte doch den Stoff mehr verarbeitet, das Material verlebendigt sehen. Überhaupt dürfte uns die wenn auch bescheidene künstlerische Persönlichkeit Bramers durch dieses Buch nicht nahe gebracht worden sein. Der Verfasser steht dem Maler — was nicht zu verwundern ist — sehr kühl gegenüber, aber auch zu dem Zeichner hat er kein näheres Verhältnis gewonnen. Und wer nur die zwei Illustrationsfolgen im Münchner Kupferstichkabinett zu den „drie Bouken van Lasarus van Tormes" und Quevedos „Sueños" gesehen hat, der wird diese Haltung, nicht ganz verstehen können. Über der Schlagkraft des Witzes und dem hinreißenden Tempo dieser Blätter kommen dem Beschauer die „Fehler" der Zeichnung kaum zum Bewußtsein[1]. Da der Zeichner Bramer hoch über dem Maler steht und die Zeichnungen zudem ungefähr in eine Periode fallen, wäre eine getrennte Behandlung der beiden Schaffenszweige erwünscht gewesen.

Wichmann kommt es vornehmlich an auf die Klärung der Stellung Bramers zu seinen Zeitgenossen, in erster Linie zu Rembrandt. Dieser Frage, die bekanntlich schon vorher häufiger die Rembrandtspezialisten beschäftigt hat, wird ein besonderer Abschnitt gewidmet, der zu dem Ergebnis führt, daß Bramer und Rembrandt, unabhängig voneinander, von Italien zu ihren Lichteffekten angeregt wurden, daß aber Rembrandts Werke um 1630 auf Werke des älteren Landsmannes vom Anfang der vierziger Jahre eingewirkt haben. Außerdem wird in der Zusammenfassung im Anschluß an Bode u. a. auf die naheliegende Möglichkeit hingewiesen, daß Bramer den jungen Rembrandt „durch seine künstliche Beleuchtungsweise" angeregt habe, — eine Vermutung, die wie Wichmann mit Recht betont, jedoch durch keine Tatsache gestützt zu werden vermag.

Bramer, in Delft schon 1596 geboren, hielt sich bereits von 1614—28 in Italien auf. Eigentliche

[1] E. W. Bredt hat die genannten Folgen 1919 in München bei Schmidt herausgegeben, doch bedeuten selbst die guten Wiedergaben eine erhebliche Abschwächung der Originale.

Jugendwerke aus der Zeit von 1612—23 sind nicht bekannt, dürften sich aber an Adriaen van de Venne angeschlossen haben. Die erste bekannte Schaffensperiode verrät in Komposition, Material und Format den Eindruck der Werke Elsheimers, die zweite, fast ausschließlich Anbetungsbilder enthaltende um 1636, den der Kunst Jacopo Bassanos. Auch zu Feti und Salvator Rosa lassen sich Beziehungen finden. — Daß die Anregungen zu der jetzt öfters wiederkehrenden Staffage mit Prunkgefäßen aus Venedig stammen müssen, erscheint mir nicht unbedingt notwendig. Der Verfasser führt selbst als ältere niederländische Maler solcher Staffagen van Mander und Francken an. Es finden sich doch aber auch bei anderen wie bei Jan Brueghel und weiter zurück bis zu den Miniaturen in der niederländischen Kunst häufig Wiedergaben von Prunkgeräten — warum sollte also z. B. der Altar mit Prunkgefäßen auf dem Dresdner Bilde Bramers („Gebet König Salomos"), der noch denselben Typus zeigt wie das Prunkbüfett auf den „Freuden des Januar" der „Heures de Chantilly" nicht von derartigen Darstellungen niederländischer Herkunft abstammen?

Im Anfang der 40er Jahre fällt dann ein Strahl von Rembrandts erwärmendem Licht auch auf Bramers ungefüge Kunst. Das Laute und Komödienhafte seiner Bilder weicht ruhigeren Gebärden und einer Verinnerlichung des Ausdrucks, — und hier möchte ich den Höhepunkt von Bramers Kunst erblicken, nicht mit dem Verfasser in dem Bilde von 1647 (bei Dr. Hock-Wien), in dem sich bereits die akademisch elegante Malweise ankündigt, die im Laufe der 50er Jahre Bramers Malerei zum Verfall führt. Folgerichtig gelangt er dann, von vlämisch-akademischen Idealen geleitet, zur Raumdekoration: am Ende seines Lebens bemalt er die Räume der Gildekammer und des sog. „Prinzenhofs" in seiner Vaterstadt.

In gesonderten Abschnitten behandelt Wichmann Bramers koloristische Entwicklung, die Wahl seiner Themen und seine kleine Nachfolgeschaft. Den Abschluß bildet eine dankenswerte Zusammenfassung. Der angehängte ausführliche Oeuvrekatalog nach dem Muster von Hofstede de Groots kritischem Verzeichnis ist sehr sorgfältig zusammengestellt. Ob ein mir bekanntes Bild: „Händewaschung des Pilatus", Holz, 51×38, Sammlung Levie-Rotterdam, mit Nr. 138 des Katalogs (etwas andere Maße) identisch ist, vermag ich nicht zu entscheiden.

Hanna Blumenthal.

Verschiedenes

Schaffende Künstler im Film

Im Verein mit dem Graphischen Kabinett I. B. Neumann führte das Berliner Institut für Kulturforschung einen Film vor, der nacheinander Liebermann, Corinth, Slevogt, Kollwitz, Orlik, Pechstein, Grosz, Dix beim Malen und Zeichnen zeigte. Man konnte, nachdem einem der Künstler selbst vorgestellt worden war, durch Großaufnahmen der Hände beim Malen und Zeichnen einen gewissen Einblick in seine Arbeitsweise bekommen. Überraschend zeigte sich da etwa Liebermanns sachlich-vorsichtige Methode, oder wie Grosz seine Umrisse, die wie in einem Zuge entworfen erscheinen, aus lauter kleinen Strichpartikeln zusammenstückt. Der hüpfende Duktus Slevogts, die große, ruhige Zeichenweise der Kollwitz, die routinierte Sicherheit Orliks, die rasche Kühnheit des Heruntermalens bei Dix kamen gut heraus. Als ein Hauptstück sah man unter den zitternden Händen Corinths eine Landschaft erwachsen, ohne den physischen Defekt, der so kostbare Ergebnisse gewährt, etwa mit dem erklärenden Herrn Dr. Curlis als tragisch zu empfinden.

Gerade in der Reproduktion feinerer Tempodifferenzen ist das Kino immer noch äußerst unzuverlässig, und hier käme ja nun Alles auf völlige Übereinstimmung mit der wirklichen Arbeitsgeschwindigkeit an. Der archivalisch-kunstwissenschaftliche Wert solcher Aufnahmen scheint mir aus einem gewissen Psychologismus heraus recht überschätzt. Einsicht in das Zustandekommen von Formen wird immer die Erkenntnis ihres phänomenalen Sinnes eher beirren als fördern. Als Lehrfilm oder als populäre Veranschaulichung z. B. der graphischen Techniken wäre der an sich nicht uninteressante Versuch fruchtbarer.

Eine Aufnahme der Arbeitsweise bekannter Plastiker ist geplant. Willi Wolfradt.

Leipzig

Der Leipziger Kunstverein im Museum der Bildenden Künste beabsichtigt im April dieses Jahres eine Ausstellung von Werken Friedrich August Tischbeins zu veranstalten. Die Ausstellungsleitung richtet daher an alle Besitzer von Bildern des Meisters die Bitte, ihr diese namhaft zu machen und eventuell freundlichst zur Verfügung stellen zu wollen.

Berichtigung

In dem Aufsatz von John Eimers, „Statius von Düren und die Lüneburger Terrakotten der Renaissancezeit", im Jahrg. 1923, Heft 23 ist der letzte Abschnitt (S. 1073) einzuschieben auf S. 1068 vor dem Absatz: „Wie erklären sich aber ..." usw.

Red.

Stattgehabte Versteigerungen

Kunstversteigerungen in Hannover

Im Dezember fanden zwei größere Versteigerungen statt, die beide von dem bekannten Kunstauktionshause Hans v. d. Porten & Sohn veranstaltet bez. geleitet wurden. Auch in Hannover konnte man wie überall im Reiche die Wahrnehmung machen, daß die jetzige Zeit für Versteigerungen nicht gerade günstig zu nennen

ist; so blieben die Preise noch oft unter $^1/_3$ des Friedensstandes. Die Gründe für diese bedeutende Preisreduktion sind ja bekannt; schuld hauptsächlich ist die Geldknappheit weitester Kreise, die nach Stillegung der Notenpresse eingesetzt hat. Die allgemeine Zurückhaltung auf dem Kunstmarkte war eben nur die Folge davon, daß die gegenwärtigen Lebensbedürfnisse durchaus im Vordergrunde stehen; für Luxus, und dazu wird von vielen die Kunst gerechnet, ist dann kein Geld mehr da. Größere Gegenstände, wie Gemälde usw. waren nur schwer abzusetzen; besser gingen kleinere Gegenstände fort, namentlich für gutes Kunstgewerbe zeigte sich doch reges Interesse, wobei besondere Vorliebe für China-Porzellan zutage trat; hier wurden sogar Preise erzielt, die oft in keinem Verhältnis zur Qualität der Stücke standen. Bemerkenswert war noch, daß auf der der Kunstversteigerung sich anschließenden Bücherversteigerung bei v. d. Porten & Sohn das Publikum viel beweglicher war; hier wurde fast durchweg der Ladenpreis ziemlich erreicht, z. T. sogar überschritten! Diese Tatsache bringt wieder einmal den Beweis, wie stark literarisch doch unser deutsches Publikum eingestellt ist, während das Interesse für bildende Kunst doch nur auf ganz kleine Kreise beschränkt ist! — Das zweite große Ereignis auf dem hannoverschen Kunstmarkte im Dezember war die Kunstversteigerung in der Galerie v. Garvens, die auch unter der Leitung des Kunstauktionshauses Hans v. d. Porten & Sohn vor sich ging. Was die Galerie v. Garvens für unser ganzes Kunstleben bedeutet hat, ist in diesen Blättern ja oft genug gewürdigt worden; für die Stadt Hannover ist die Tatsache des Nicht-mehr-Bestehens dieser Kunststätte ein sehr schwerer Schlag. Leider machte sich bei dieser Versteigerung der ungünstige Termin besonders fühlbar; es kam hinzu, daß bei der Kürze der Zeit die Vorbereitungen nicht so hatten getroffen werden können, wie es die Bedeutung dieser Kunstauktion verlangt hätte; Inserate in den führenden Kunstzeitschriften z. B. hatten nicht gebracht werden können, so daß das kaufende Publikum fast gänzlich auf Kreise der Stadt Hannover beschränkt blieb, und diese haben sich, besonders was moderne Kunst anbetrifft, doch als zu klein erwiesen. So wurden für gute Aquarelle und Zeichnungen moderner Künstler wie Klee, Kandinsky, Archipenko nur sehr geringe Preise bezahlt, sogar die Lokalgrößen wie Schwitters und Gleichmann zogen nicht recht; ein größeres Gemälde von Drexel, die Lokomotive, brachte nur 120 Mk. Auch bei Garvens ging das Kunstgewerbe besser fort; besonders für exotische Sachen, die den Hauptwert der Versteigerung ausmachten, zeigte sich starkes Interesse. So zahlte man für tibetanische Kultgegenstände 130 bis 150 Mk., eine größere chinesische Truhe, beste Lackarbeit, brachte 230 Mk., eine größere Porzellan-Vase in Blaumalerei 125 Mk., siamesische Schalen das Stück 150 Mk., eine Fayence-Figur, ursprünglich Dachreiter eines Tempels, hervorragende Arbeit, kam über 200 Mk. Auch europäisches Kunstgewerbe war in einigen auserwählten Exemplaren gut vertreten. Glaspokale aus dem 18. Jahrhundert gingen für 100 bis 150 Mk. fort, eine größere Fürstenberger Vase wurde auf 150 Mk. gesteigert usw. — Bekanntlich ist der hannoversche Kunstmarkt noch sehr wenig durchgearbeitet; das Kunstauktionshaus v. d. Porten & Sohn wird nun in der Folge monatlich eine größere Kunstversteigerung veranstalten; die nächste soll Anfang Februar stattfinden. Dr. W.

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft 3	7. Februar	Heft 3	31. Januar
„ 4	21. Februar	„ 4	14. Februar
„ 5	6. März	„ 5	28. Februar

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Post Rottach a. Tegernsee.

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone“:

BERLIN: Dr. Willi Wolfradt, Berlin-Halensee, Kurfürstendamm 91, II / MÜNCHEN: Dr. F. Roh, München, Helmtrudenstraße 9, III / DRESDEN: Dr. Will Grohmann, Dresden-A., Wormser Straße 84 / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Savignystr. 5 / ÖSTERREICH: Prof. Dr. Heinr. Glück, Wien IX, Hörigasse 6 / NIEDERLANDE und BELGIEN: Dr. F. M. Huebner, Den Haag, Louise de Colignyplein 11 / SCHWEIZ: Dr. Jacob Welti, Zürich, Vogelsangstr. 46 / FRANKREICH: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / ENGLAND: Dr. Fritz Bodmer, London WC1, 34 Woburn Square / ITALIEN: Dr. Augusto Calabi, Mailand, Via Petrarca 16 / SPANIEN: Alfred Demiani, Madrid, Almagro 12 / DÄNEMARK: Dozent Charlotte Weigert, Kopenhagen, Hotel Belvedere, Raadhuspladsen / SCHWEDEN: Dr. Gunnar Mascoll Silfverstolpe, Stockholm, Königl. Schloß / TSCHECHOSLOWAKEI: Dr. Oskar Schürer, Prag, Svatoplukowa 549 bei Prachar / NORD-AMERIKA: Frank E. Washburn Freund, 50 West 90th Street, New York City / SÜD-AMERIKA: Dr. Ludwig Weber, Buenos Aires (Argentinien), Pietras 361 / RUSSLAND: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu. 92 / INDIEN: Frau Dr. Stella Kramrisch, Calcutta, Universität.

Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Kommandit-Gesellschaft a. A., Leipzig, Liebigstr. 6 II. Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Akademische Lesehalle
Heidelberg.

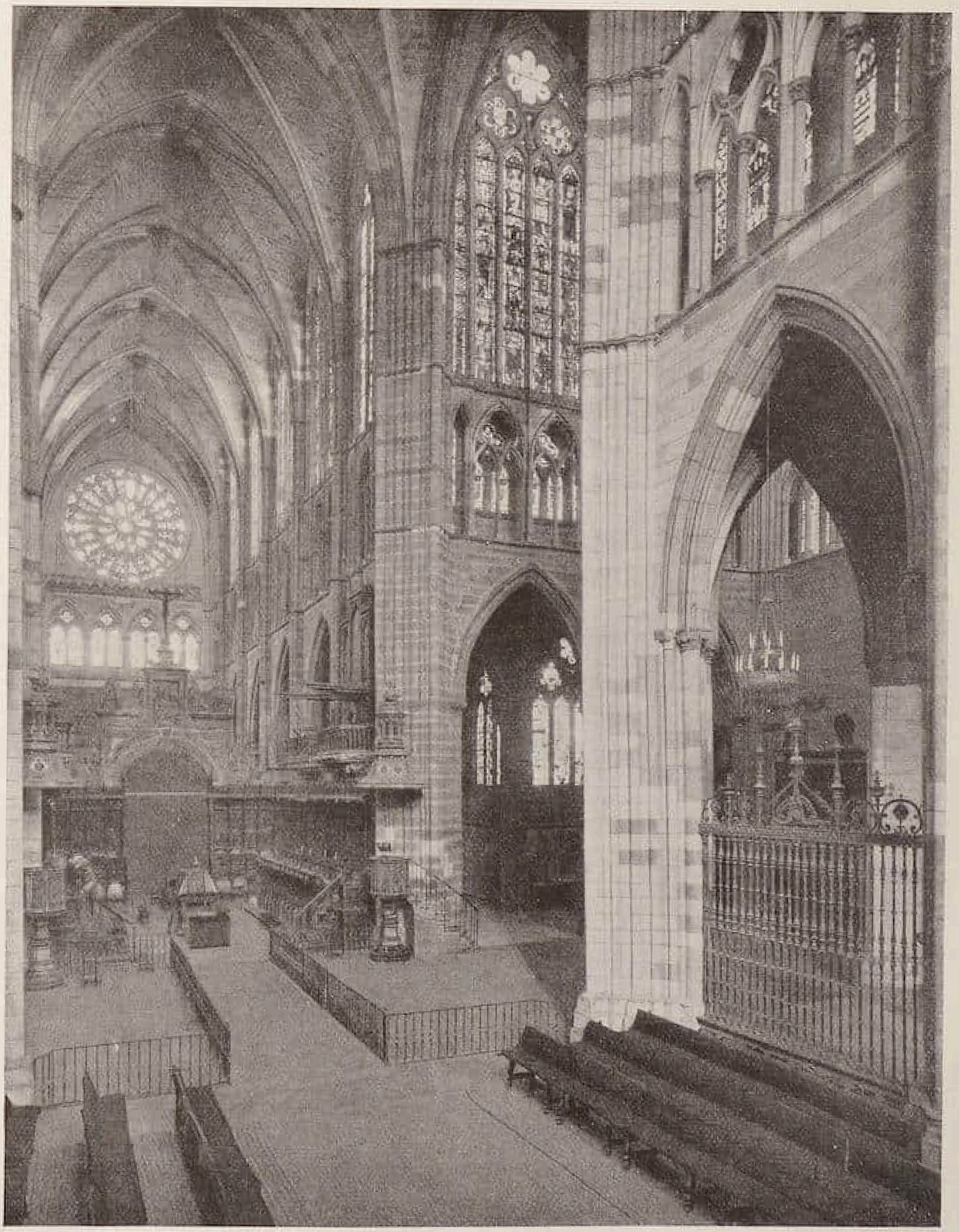


Abb. 1.
Leon, Kathedrale.

Die Kathedrale von Leon

Von AUGUST L. MAYER
Mit drei Tafeln

Die Kathedrale von Leon S. Maria de Regla führt mit Recht den Beinamen „Pulchra Leonina". Sie ist nicht nur die schönste gotische Kirche in Spanien, sondern kann sich mit den edelsten Erzeugnissen französischer Gotik überhaupt in eine Reihe stellen. Von jeher ist die wunderbare Klarheit ihrer Konstruktion und die Feinheit ihrer Ausführung gerühmt und sind die Zusammenhänge mit den Kathedralen von Reims und Amiens erkannt worden. Sie erhebt sich an der Stelle römischer Thermen und eines Palastes Ordoños II. Der Grundstein wurde wohl schon 1198 gelegt, aber erst nach 1250 der Bau energisch weitergeführt und Ende des 14. Jahrhunderts beendet. Neben Spaniern wie Pedro Ceprian und Juan de Badajoz wird vor allem auch ein Franzose als Architekt genannt, Guillen de Rohan. Aber diese Angaben sind nicht recht gesichert. Vor allem war der schon 1175 erwähnte Cebrian, Baumeister der alten Kathedrale. Der von Martinez Sanz und Carl Justi (Miscellaneen I. 10) genannte Meister Enrique, der 1277 in Burgos starb, hat die Arbeiten an der dortigen Kathedrale geleitet, ist aber als Schöpfer des Baues von Leon in keiner Weise dokumentarisch nachweisbar.

Es ist eine Kirche mit dreischiffigem Langhaus, Querschiff mit sehr kurzen Armen, langgestrecktem Altarhaus und fünfschiffigem Chor, den ein Umgang mit fünf Kapellen umschließt. Das Material ist gelblicher Kalkstein. Der westlichen Hauptfassade mit ihren drei Portalen ist eine Halle vorgelagert, die, wie Enlart als erster beobachtet hat, unmittelbar der nördlichen Vorhalle von Chartres nachgebildet hat. Auch die südliche Querschiff-Fassade hat drei Portale. Vorhallen und Pforten sind mit Skulpturen überreich geschmückt. Die beiden aus verschiedenen Zeiten stammenden Türme stehen an Bedeutung denen von Burgos weit nach[1].

Das Innere ist mit einer Eleganz, Schlankheit, mit seiner kühnen Höhenentwicklung wie in der feinen Ziselierung der Einzelteile der Inbegriff von Gotik. Naturgemäß spielen, im Verein mit der vollkommen durchbrochen gebildeten Triforiengalerie, die großen Maßwerkfenster, die bis zu 12 m hoch sind, eine entscheidende Rolle, und der Eindruck dieser Gebilde mit den Glasmalereien des 13. und frühen 16. Jahrhunderts bleibt unvergeßlich.

Es sollen uns hier aber weniger die baulichen Einzelheiten beschäftigen als vielmehr verschiedene Teile des plastischen Schmuckes. Ähnlich wie der Dom von Burgos ist diese Kathedrale ein wahres Museum französischer frühgotischer Skulptur. Wenn in neuester Zeit Kingsley Porter auch die Tätigkeit der französischen Gotiker in Leon zum großen Teil darauf hat zurückführen wollen[2], daß Leon an der Pilgerstraße nach Santiago liegt, so scheint mir diese Erklärung etwas gezwungen. Es wäre dann jedenfalls auffallend, daß weiter westlich von Leon diese Tätigkeit der französischen Gotiker sich nicht fortsetzt, wohl aber ihre Spuren südlich von Burgos zu verfolgen sind. Dagegen ist ein gewisser Zusammenhang zwischen dem französischen Atelier in Burgos und dem der Domhütte von Leon nie geleugnet worden. Vor allem ist das südliche Mittelportal in Leon eine freie Kopie der Puerta del Sarmental der Kathedrale von Burgos. Aber bereits hier zeigt sich in Einzelheiten der Generationsunterschied der Künstler. Man beobachtet schon jene Verniedlichung, jene stärker malerische Einstellung, wie sie seit der Wende zum 14. Jahrhundert sich immer deutlicher ausprägt. Alles ist bewegter, weicher, fließender geworden. Auf die Hauptstücke des plastischen Schmucks

[1] Vgl. auch die zweibändige Monographie: Demetrio de los Rios y Serrano, La Catedral de León. Madrid 1895 und Lamperez, Historia de la Arquitectura Cristiana Esp. etc. II. 231 ff.

[2] Romanesque Sculpture on the Pilgrimage Roads. Boston 1923.

der Kathedrale hat bereits Berxtaux[1] und auch der Verfasser hingewiesen[2]. Hier sei weniger auf die köstlichen Reliefs aufmerksam gemacht, die so lebhaft an den Stil der entsprechenden Arbeiten von Bourges erinnern als vielmehr auf eine Reihe von Statuen, die nicht weniger deutlich den Zusammenhang mit Schöpfungen auf französischem Boden verraten. So erinnert die zweite Figur von rechts auf unserer Abbildung an den „Guten Hirten" von Beauvais und die dritte vor allem im Kopf an Gestalten, wie wir sie bei der Kathedrale von Reims und Bamberg wiederfinden. Die Tätigkeit der Bildhauer erstreckte sich sicher bis ins zweite Viertel des 14. Jahrhunderts. Die besten Stücke zeichnen sich durch sehr reiche Faltengebung aus und auffallend starke Betonung der Konturen, im Gegensatz zu den ein wenig damit verwandten von Laon. Viel enger sind — für Spanien sehr begreiflich — die Beziehungen zu südfranzösischen Arbeiten, wie denen von Carcasonne. Die Qualität der Arbeiten ist höchst unterschiedlich.

Von den drei Figuren des Marienportals rechts, ist der König nächst der Türe von einem etwas unbeholfenen zurückgebliebenen Meister etwas reichlich archaisiert. Die „Justitia" gehörte sicher nicht hierher; diese reichlich plumpe Figur bildete offenbar den Schmuck des Gerichtspfeilers schräg gegenüber an der Außenseite der Vorhalle. Der andere König neben ihr ist eine derbe, offenbar verhauene Figur.

Wie das Äußere, so enthält auch das Innere der Kathedrale eine Fülle plastischer Arbeiten. Hier soll das Grabmal des Königs Ordoño II. kurz besprochen sein, das im Chorumgang die Rückseite des Altarhauses schmückt. Wie schon bemerkt, erhebt sich ja die Kathedrale an der Stelle des Palastes dieses 933 verstorbenen Königs. Das Grabmal stammt offenkundig aus dem frühen 14. Jahrhundert und hat im 15. erhebliche Bereicherungen erfahren, möglicherweise aus Anlaß einer Übertragung von der älteren Stätte zum jetzigen Aufstellungsort. Der Hauptteil des Monumentes trägt vollkommen französischen Charakter, allein die Szenen des Lanzenstiches und der Kreuzabnahme wie der Verklärung Christi mit den knienden Engeln, sowie die drei Abschlußfiguren der Fialen scheinen mir durchaus auf einen spanischen Bildhauer hinzuweisen, der von den französischen Gotikern gelernt hat. Er ist etwas unbeholfener, steifer, in der Proportionierung nicht ganz sicher, ein Künstler, der sein Spaniertum auch in den Kopftypen verrät. Am reinsten französisch wirkt die liegende Figur des Königs. Die beiden Figuren des hl. Petrus und Paulus in den Gehäusen machen einen etwas burgundischen Eindruck. Sie scheinen einem nordischen Künstler anzugehören, der etwa 1440 bis 1450 tätig war. Für noch später muß man die beiden Engel mit den Schriftbändern sowie die Halbfiguren des Mönches und des Heroldes erklären, sowie das Relief mit dem Wappen, dem Krieger und den fliehenden Mauren (?), wohl schwerlich vor 1480 von einem Bildhauer geschaffen, dessen Heimat man in den Niederlanden suchen möchte. Das Ganze macht einen fast überreichen, um nicht zu sagen überladenen Eindruck und wirkt so in jenem schlechten Sinn „Spanisch" wie gar manche andere Denkmäler aus späterer Zeit.

[1] In Histoire de l'art ed. A. Michel II. 1 p. 281 ff. — [2] A. L. Mayer, Mittelalterliche Plastik in Spanien. Taf. 17 und 20.

Abb. 2.
Leon, Kathedrale. Skulpturen der westlichen Vorhalle.

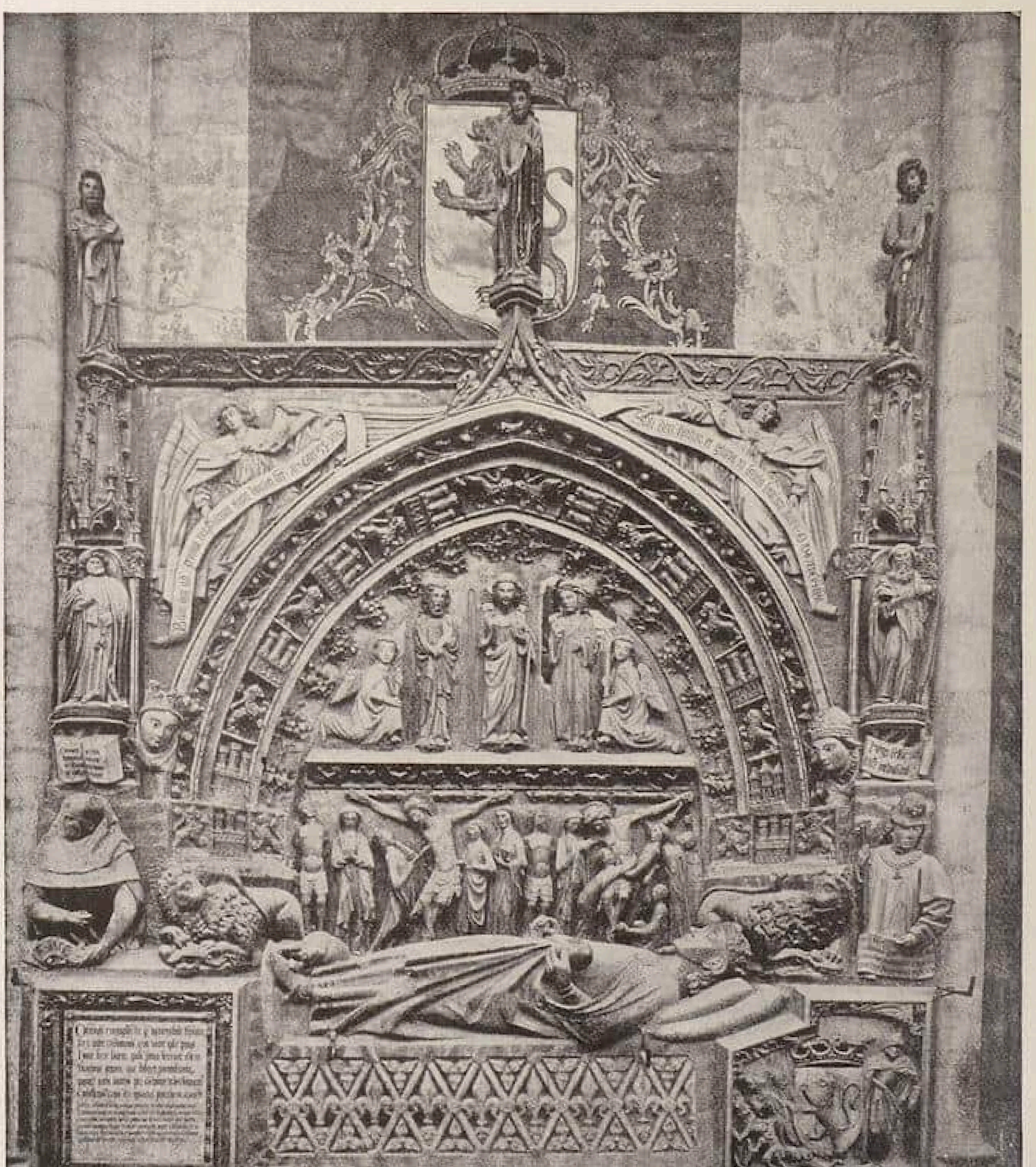
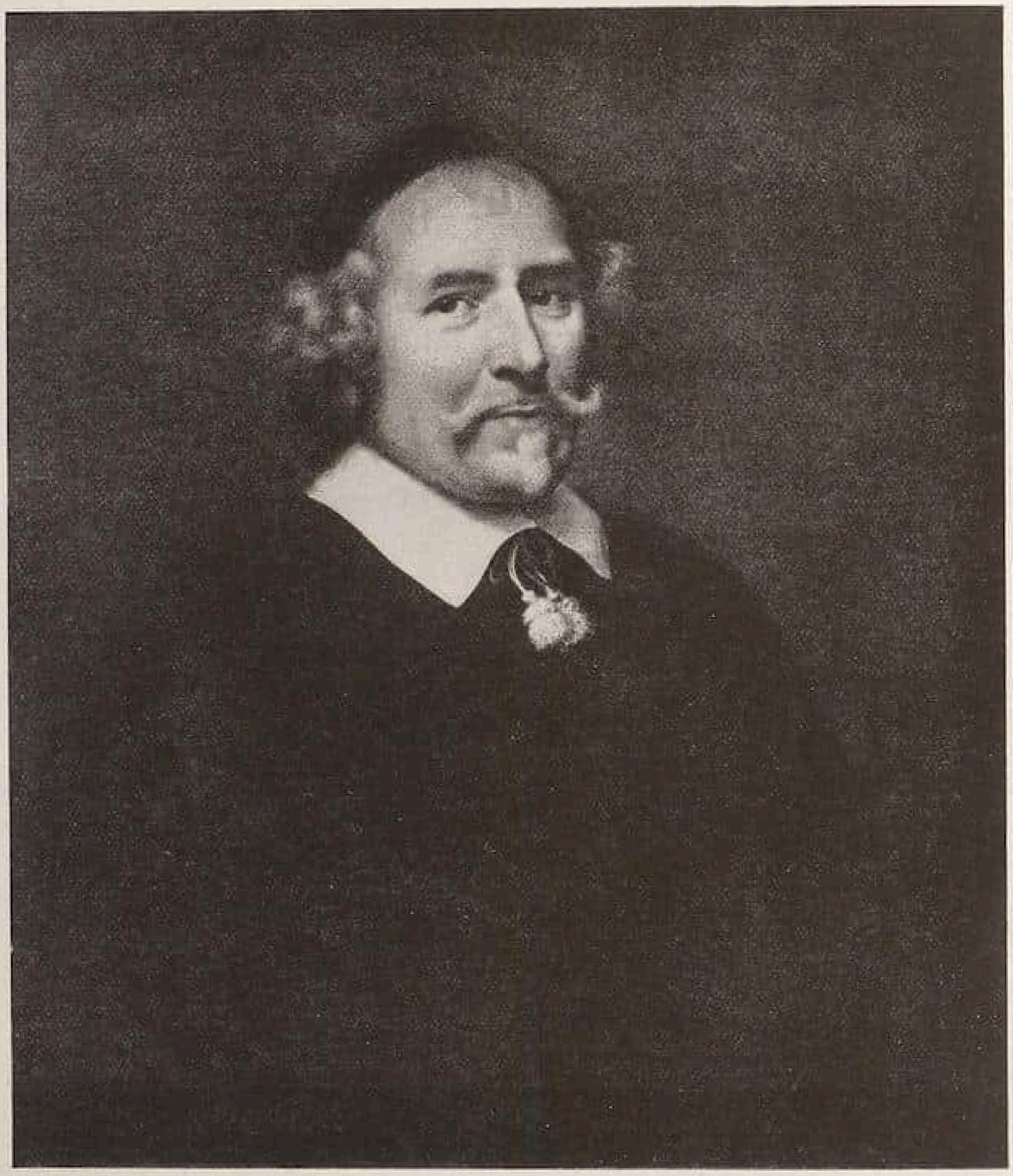


Abb. 3.

Leon, Kathedrale. Grabmal des Königs Ordoño II.

Photo Roig.



Jürgen Ovens.
Bildnis Dr. Nicolaes Tulp. 1658.
Amsterdam, Sammlung Jhr. Prof. Dr. Jan Six.

Jürgen Ovens. Der Kanzler Joh. Adolf von Kielmannseck (Ausschnitt). 1665.
Kiel, Universität.

Jürgen Ovens[1]

Von MAX SAUERLANDT
Mit vier Tafeln

In einer inhaltreichen Studie über die wirtschaftlichen und kulturellen Beziehungen der Westküste Schleswig-Holsteins zu den Niederlanden hat Ernst George kürzlich[2] alle bisher gewonnenen Resultate über die Frage zusammengestellt. Im Mittelpunkt dieser bis in die frühesten geschichtlichen Zeiten zurückzuverfolgenden Beziehungen steht das Leben und Schaffen des hervorragendsten nordelbischen deutschen Malers des 17. Jahrhunderts, der bisher weniger durch seine eigene Kunst, als durch seine etwas problematische Rembrandt-Schülerschaft und den Einfluß, den er durch seine Werke auf den Nachfahren Jacob Asmus Carstens gewonnen hat, unter uns bekannt war.

Diese Lücke unserer Kenntnis ist jetzt durch das umfangreiche mit peinlichstem deutschen Gelehrtenfleiß gearbeitete Buch über Jürgen Ovens, sein Leben und seine Werke von Harry Schmidt vollkommen ausgefüllt, das nun nach mehr als zehnjährigen vorbereitenden Forschungen, allen Hemmungen der Nachkriegszeit zum Trotz, in einem stattlichen Quartband von 294 Seiten Text mit 94 Tafelabbildungen von Gemälden, Zeichnungen und Radierungen, 12 Signaturen und 2 Schriftproben vorliegt.

Freilich handelt es sich hier nicht um einen Künstler von hohem absoluten Range, wohl aber um einen, der nach dem übereinstimmenden Zeugnis der Mitlebenden seiner Zeit in vollem Maße genug getan hat und weiter um einen Künstler, der — nach Lebensstellung und Umfang seines künstlerischen Schaffens — innerhalb der deutschen Kunst des 17. Jahrhunderts vereinzelt dasteht.

Mit Recht hat darum Schmidt das Bild, das er von dem Wirken des Künstlers gezeichnet hat, in einen weiten Rahmen gestellt: über die Schilderung von Leben und Kunst des Einen erweitert seine Darstellung sich zu einem Bilde der gesellschaftlichen Kultur in Norddeutschland in der Mitte des 17. Jahrhunderts — wobei nur das eine zu bedauern bleibt, daß der Verfasser es vorgezogen hat, die reichen Ergebnisse seiner Studien zum großen Teil in einzelnen, in sich sehr gehaltreichen Exkursen zu behandeln, statt den gesamten reichen Stoffe zu einheitlich fortlaufender Darstellung zu verarbeiten.

Jürgen Ovens ist im Jahre 1623 in Tönning geboren, im Jahre 1678 in Friedrichstadt gestorben. Schon nach diesen äußeren Lebensdaten gehört er somit zu der Epigonengeneration, unter deren Händen die klassische Malerei Hollands die nationale Geschlossenheit ihrer künstlerischen Haltung verliert und durch Aufnahme von Einwirkungen aus den südlichen Niederlanden, eine neue, aus verschieden gefärbten Zuflüssen gemischte internationale, gemein-nordeuropäische Kunstform entwickelt wird, als deren englischer Repräsendant Sir Peter Lely gelten kann, den Ovens vielleicht an Kultur und Eleganz des malerischen Vortrags nicht erreicht, im Umfang seines Stoffgebiets aber sicher überboten hat.

Denn wenn auch für unsere heutigen Begriffe die Bildnisse den wertvollsten Teil im künstlerischen Schaffen Jürgen Ovens' bilden — neben ihnen stehen doch bedeutsam seine zahlreichen, historischen, allegorischen und religiösen Gemälde, in denen mehr als in den nur nebenher und in Ausnahmefällen von van Dyck beeinflußten Porträts, der stilistische Einfluß der südlichen Niederlande spürbar wird.

Durch sein ganzes Leben hat Ovens in den engsten Beziehungen zu Holland gestanden. Mehr als zehn Jahre der Jugend, die eigentliche Lehrzeit also, vom Ende der dreißiger Jahre bis zum Jahre 1651, hat er dort gelebt: auch Schmidt hält, ohne

---

[1] Jürgen Ovens. Sein Leben und seine Werke. Ein Beitrag zur Geschichte der niederländischen Malerei im 17. Jahrhundert von Harry Schmidt. Selbstverlag des Verfassers Dr. Harry Schmidt, Kiel, Holtenauerstraße 78.

[2] Nordelbingen. Beiträge zur Heimatforschung in Schleswig-Holstein, Hamburg und Lübeck. Flensburg 1923, S. 220—289.

einen zwingenden dokumentarischen Beleg für die alte Tradition vorlegen zu können, an einer wenigstens vorübergehenden Atelierschülerschaft bei Rembrandt fest: und, von kürzeren Besuchen abgesehen, ist er noch einmal von 1657 bis 1663 dort tätig gewesen, jetzt als fertiger Meister, der das Bürgerrecht von Amsterdam erwerben und mit bedeutenden Staatsaufträgen für die Ausstattung des Amsterdamer Rathauses betraut werden konnte, befreundet mit den gleichgerichteten Govaert Flinck, Ferdinand Bol und dem Bildhauer Artur Quellinus, für den er die Lieferung des Portals der herzoglichen Gruft im Dom zu Schleswig und der Dekorationen der Gruft Friedrichs III. von Gottorp vermittelte.

Übrigens hat Ovens seinen ständigen Wohnsitz in dem ganz holländisch anmutenden von Herzog Friedrich III. begründeten Friedrichstadt gehabt, viel von den Gottorper Hof beschäftigt — aber doch als freier, den Herzögen nicht ausschließlich verpflichteter Künstler. Im Herbst 1654 führt ihn eine Reise nach Schweden, wo er für Karl X., Gustav und seine Gemahlin Hedwig Eleonore, die Tochter Friedrichs III., die drei großen Zeremonien der Trauung, der Krönung und des Auszugs aus der Kirche gemalt hat, 1656/57 muß er in Mecklenburg gewesen sein, 1667 und 1677 finden wir ihn in Hamburg, das erstemal wohl auf Veranlassung der Königin Christine von Schweden, die sich dort vor ihrer Abreise nach Rom zeitweilig aufgehalten hat. Während des zweiten längeren Aufenthalts in Holland, 1657 bis 1663, muß Ovens auch einen Besuch in England gemacht haben.

Auch in seiner sozialen Stellung nimmt Ovens unter den deutschen Künstlern des Jahrhunderts einen Ausnahmerang ein: er war — nach dem Maß der kleineren holsteinischen Verhältnisse — ein fürstlicher Maler, auch darin van Dyck und Sir Peter Lely vergleichbar: die urkundlichen Nachrichten, die Schmidt über die Einkünfte und den Besitz des Malers, über die Einrichtung seiner Häuser, seine Bibliothek, seinen Silberschatz, seinen Besitz an Gemälden und Plastiken vorlegt, bieten ein erstaunlich reiches Bild, das über die Bedeutung, die es für die Beurteilung des Malers selbst hat, hinaus von allgemeinem kulturgeschichtlichen Werte ist.

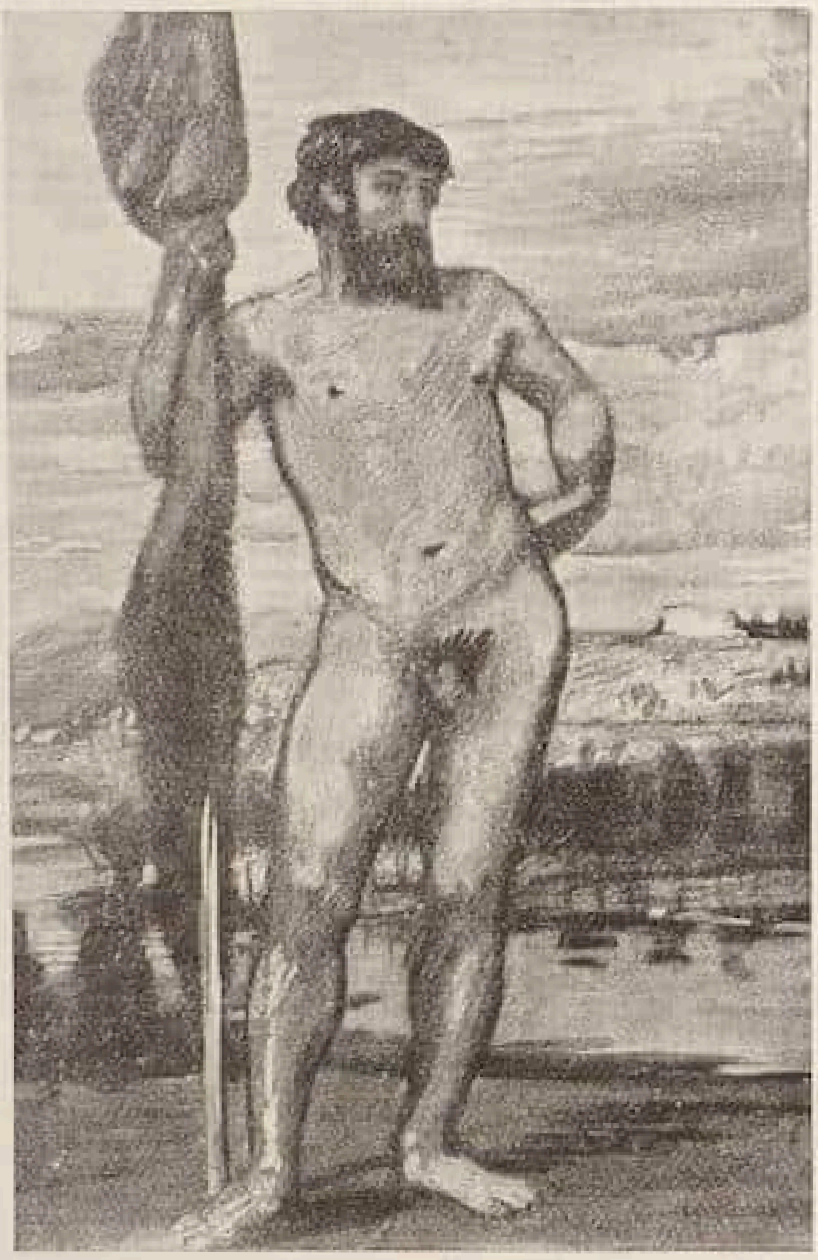
Abschließende Werke kunsthistorischen Inhalts sind selten geworden: hier liegt ein solches Werk vor: auch die reichhaltigen Listen der Gemälde, der Zeichnungen und Radierungen werden in Zukunft kaum noch eine Erweiterung erfahren: doch steht zu hoffen, daß die Aufführung auch der zur Zeit nicht auffindbaren, nur urkundlich nachweisbaren Werke die Bestimmung der einen oder anderen bisher namenlosen oder unrichtig zugeteilten Gemäldes ermöglichen wird.

In dem Versuch einer Charakteristik der Kunst Jürgen Ovens allein ist vielleicht noch nicht das letzte Wort gesagt: alle Elemente seines Stiles sind freilich richtig empfunden und richtig bezeichnet: nur der Entwicklungsgang scheint mir nicht deutlich genug dargestellt. Vor allem ist der Zeitpunkt, in dem die Einwirkung des malerischen Stils der südlichen Niederlande einsetzt, mit dem Bildnis eines jungen Mannes vom Jahre 1642 zu früh angesetzt: dieses Porträt ist noch rein holländisch empfunden. Erst in den größeren Bildniskompositionen — dem Ehepaar mit sechs Kindern in Haarlem vom Jahre 1650 zuerst — wird van Dyck'scher Einfluß, oder allgemeiner gesagt, südniederländischer Einfluß spürbar.

Eine charaktervoll ausgeprägte Künstlergestalt ist durch die, auch das Kleinste und scheinbar Unwichtige, nicht übersehende Arbeit der deutschen Kunstgeschichte, wiedergewonnen. Ovens wird nur mit einem Teil seiner reichen Produktion weiterleben — dieses Beste seiner künstlerischen Leistung aber wird etwa das Selbstbildnis in der Kirche in Tönning, das frühe Herrenporträt der Sammlung Castiglioni in Wien, das Porträt der Jan Barend Schaep im Rijksmuseum, die beiden Regentenstücke von 1656 und 1663, das große Repräsentationsbildnis des Kanzlers Johann Adolf von Killmannseck in der Kieler Universität — ist allem überlegen, was in der unglücklichen Zeit des dreißigjährigen Krieges und der folgenden Jahre von deutscher Malerei erhalten ist.

Jürgen Ovens.
Selbstbildnis im Epitaph der Familie Ovens.
Tönning, Kirche.

Jürgen Ovens.
Bildnis Margaretha Tulp.
Hilverbeek, Sammlung Jhr. J. W. Six.



Hans v. Marées. Der Mann mit der Standarte.

Paul Cézanne. Südfranzösische Landschaft.

Aus der Bremer Kunsthalle.

Edvard Munch. Die tote Mutter.

Max Slevogt. Cortez vor Montezuma.

Neuerwerbungen der Bremer Kunsthalle in den Kriegs- und Nachkriegsjahren

Mit zehn Abbildungen auf fünf Tafeln *Von W. v. ALTEN*

Ein Museum neuerer Kunst muß Sammelbecken sowohl wie befruchtende Quelle sein, Wahrer der Kunsttradition und Vermittler zwischen der jeweiligen Form der Kunstäußerung und der Gesamtheit. Es kann sich nicht damit begnügen, vorhandenen Besitz zu erhalten und ihn für die Wissenschaft oder für den Genuß auszuwerten. Es verlangt stete Arbeit an sich. Die Ausmerzung dessen, was die Zeit als nicht bleibend erweist, ist ebenso unumgängliche Aufgabe, wie die Füllung von Lücken. Vor allem ist jedoch die Auseinandersetzung mit der Kunst der Gegenwart, sie rückwärts der Vergangenheit zu verflechten und nach vorwärts ihr Zukunfthaftes zu erkennen, schöne, aber auch verantwortungsvolle Pflicht.

In den Kriegs- und Nachkriegsjahren hatte die Entwicklung der Sammlungen der Bremer Kunsthalle in dem angedeuteten Sinne mehr als die gewöhnlichen Hindernisse zu überwinden. Diese Zeit brachte eine verwirrend vieldeutige Entwicklung in der Kunst. Das Verschiedenartigste stand bald unvermittelt, bald sich durchdringend nebeneinander. Eine Lage, in der weder eine Einstellung auf eine „Richtung" noch ein „gerechtes" zu Worte kommen lassen aller „Richtungen" die Losung für eine erfolgreiche Sammeltätigkeit sein konnte. Nur wenn unbeirrt nach dem einen Gesichtspunkte der Qualität gesammelt wurde — ein Rezept für das Erkennen der Qualität gibt es allerdings nicht — konnte ein geschlossenes, das Wertvollste enthaltende Bild neuerer Kunst zusammengefügt werden.

Daß es in Bremen möglich war, auch den Bestand alter Meister durch einen der schönsten van Goyen und einen pompösen Largillière zu bereichern, und die so vielgestaltige, an originalen Künstlerpersönlichkeiten überreiche, deutsche Malerei der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch eine bedeutende heroische Landschaft J. A. Kochs, einen feinen Ferdinand von Olivier und einen äußerst frischen Franz-Dreber, soll nur im Vorübergehen bemerkt werden, ebenso wie die Erwerbung von Menzels 1848 gemaltem „Garten des Justizministeriums", einer „Taunuslandschaft" Louis Eysens, des „Landwehroffiziers" von Trübner und des „Standartenträgers" von Hans von Marées, der vielleicht der bedeutendste Zuwachs der Galerie überhaupt ist (Abb.).

An dieser Stelle interessiert, wie sich die Kunsthalle mit der Kunst der Gegenwart auseinandergesetzt hat. Auf die Erwerbungen des Kupferstichkabinetts soll dabei, obwohl sie im engen Zusammenhange mit denen der Galerie stehen, nicht eingegangen werden.

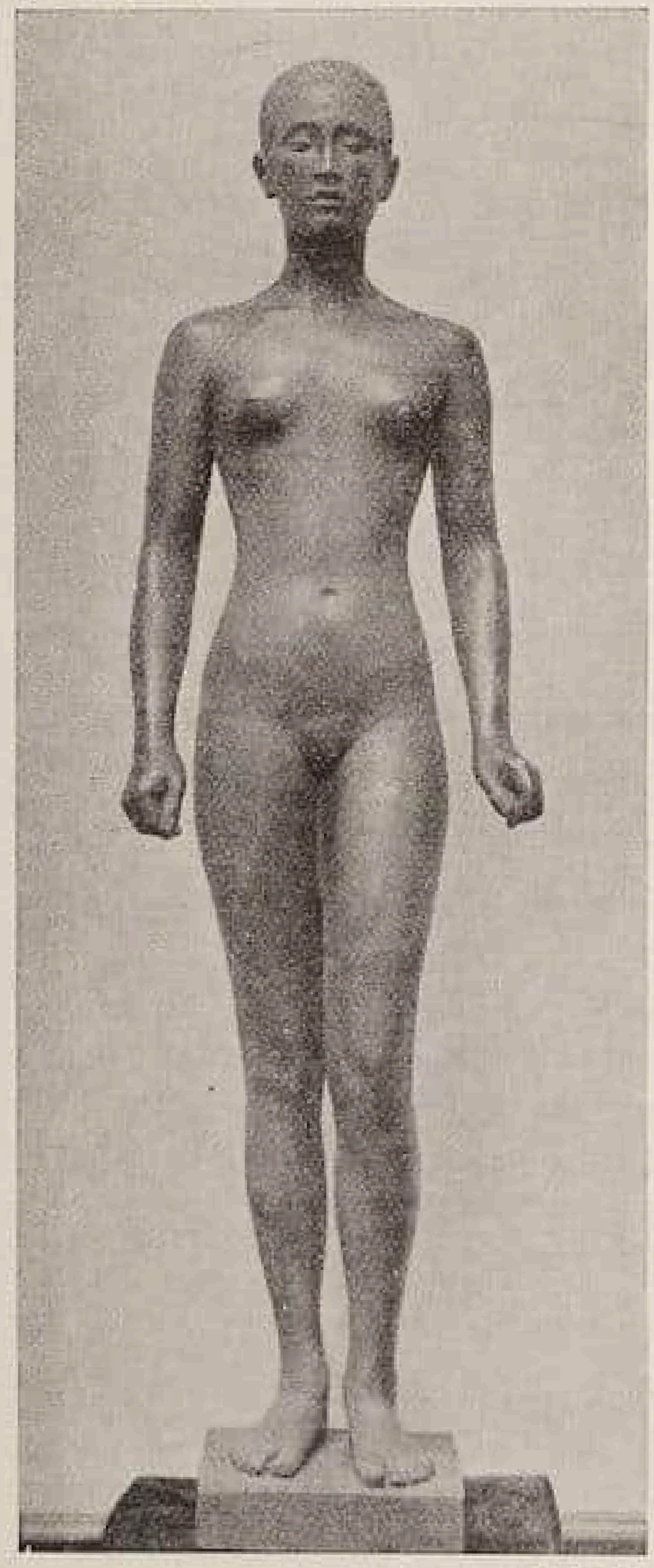
Erheblich an Gewicht gewann die schon immer mit besonderer Liebe gepflegte Sammlung deutscher Impressionisten. Von Liebermann wurde die „Dünenpromenade" von 1911 angekauft, die in engbegrenzter, zwischen Resedagrün und Rosa liegender Farbenskala sich bewegt, ein herbes Bild, voll des Atems der See. Durch Tausch gelangte ein 1916 gemaltes „Selbstbildnis" Liebermanns, schon auf seinen abgeklärten und verinnerlichten Altersstil hinweisend, in den Besitz der Galerie. Vier Bilder von Slevogt wurden der Sammlung zugeführt: das „Porträt Konrad Ansorges", der „Jäger am Abhange", die „Schwarzen Panther", eine der schönen Skizzen seiner Frankfurter Jahre, und „Cortez vor Montezuma" (Abb.), diese leicht beschwingte, äußerst romantische Impression, die sein liebenswürdiges und spielendes Improvisieren, seine Fähigkeit, Einzelheiten farbig aufblühen zu lassen, daß sie wie Gewebe aus köstlichen Federn exotischer Vögel leuchten, ebenso wie seine Bedingtheit im Schaffen eines „Bildes" besonders einleuchtend zeigt. Corinths schon durch den „Peter Hille" und einem „Schlächterladen" vertretene Malerei wurde ebenfalls bedeutungsvoll ergänzt. So wurde das früher in der Sammlung Rothermund befindliche „Strumpfband" wohl die schönste,

das Stoffliche am meiſten vergeiſtigende Verſion dieſes den Künſtler ſo oft beſchäftigenden Themas, erworben. Das Geſchenk einer kleinen „Schlachthausſkizze“ von 1882 läßt ſtaunend erkennen, mit welcher genialen Freiheit ſchon damals Corinth bisweilen die Sujets behandelte, um ſeine Farbenviſion zum Ausdruck zu bringen. Der 1922 datierte „Blühende Apfelbaum“ iſt dann ein gleichzeitig typiſches und doch wieder einzigartiges Beiſpiel ſeines Spätſtiles, der das Naturobjekt ganz ſouverän nur noch gleichſam zum Vorwand nimmt, um die Leinewand mit einem rauſchenden Farbenmoſaik zu überziehen. In dieſem Bilde des mit weißen Blüten überſäten Baumes iſt die ganze jubelnde Fülle und Pracht des Frühlings weniger geſchildert als gleichſam ſymboliſiert (Abb.). Die bedeutendſte der Corinthſchen Erwerbung iſt aber zweifellos die des Porträts Bernd Grönvolds (Abb.). Mit Schwarz, Grau und dunklem Blau iſt es beſtritten. Das Rot der Signatur „Lovis Corinth 1923“ und ihr brandigroter Reflex auf dem rechten Ohre des überlebensgroßen Kopfes iſt der einzige heftigere Farbenakzent. Wie aus dem Felſen gehauen erſcheint dieſer mächtige Kopf mit ſeiner wie Vorgebirge ragenden Naſe und Stirn, unter der tief im Dunkel verborgen die Augenhöhlen drohen. Es iſt das Bild Eines, der ſchon in das Jenſeitige blickt. Es gibt ſpäte Goyas, Bildniſſe von Daumier, die derſelben geiſtigen Sphäre entwuchſen. Von Max Beckmann gelangte als Geſchenk eines Gönners ſein „Kaiſerdamm“, 1911 gemalt, in dem ſich ſchon das Wetterleuchten einer neuen Kunſt ankündet, in die Galerie.

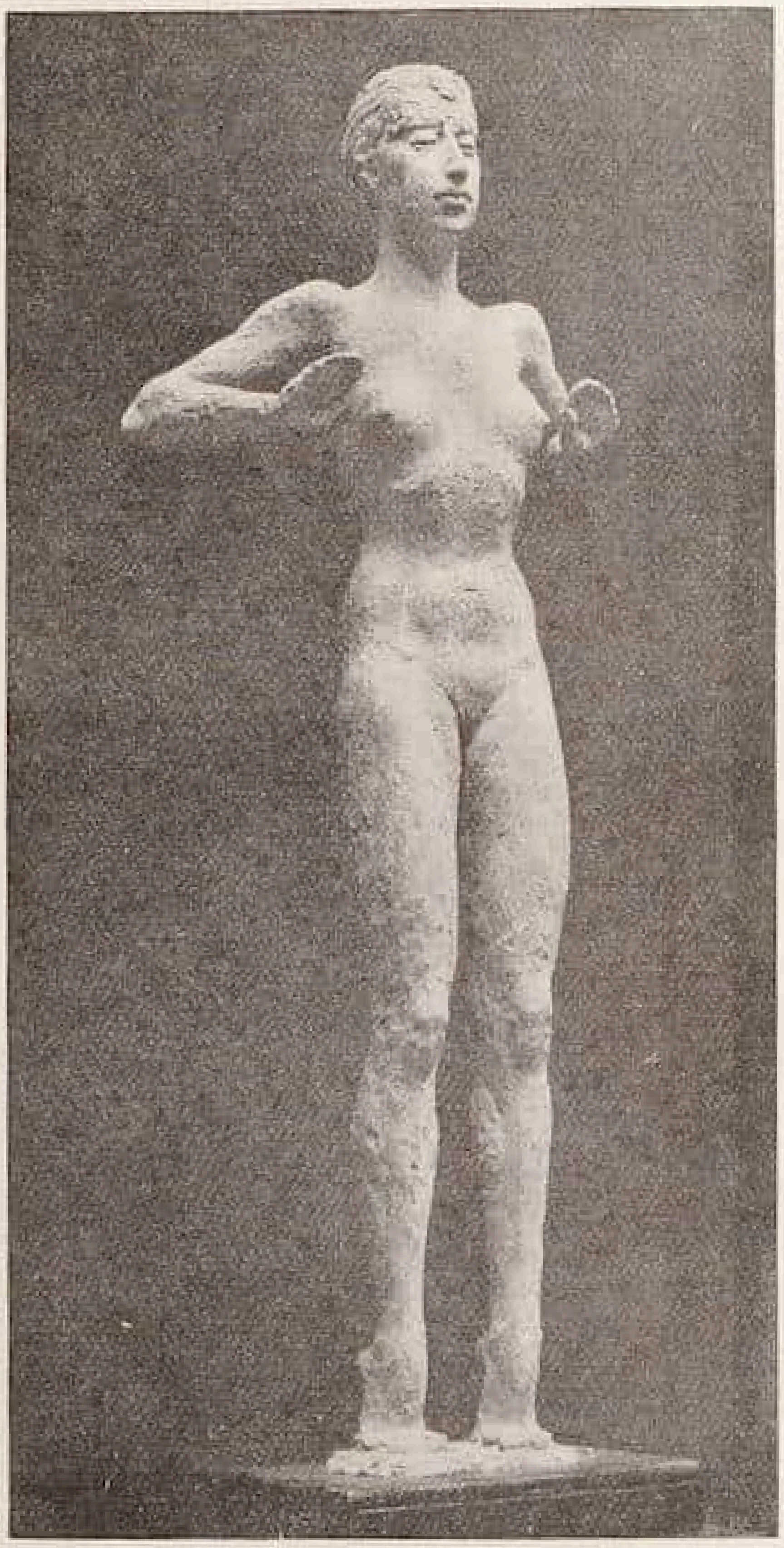
Eine Notwendigkeit für die Kunſthalle, wollte ſie ihre Aufgabe, ein Bild der neuen Kunſt zu geben erfüllen, war, nachdem ſie ſchon längſt eine der beſten Landſchaften van Goghs beſaß, die Erwerbung eines Cézannes und eines Munch.

Von Cézanne gelang es, die aus der Sammlung Falk ſtammende „Südfranzöſiſche Landſchaft“ anzukaufen, eines jener in den neunziger Jahren entſtandenen Bilder, die zugleich Vollendung des Impreſſionismus und entſcheidender Schritt in das Reich neuer künſtleriſcher Ideale ſind (Abb.). Die Dächer eines Dorfes, Kubus an Kubus gefügt und anſchließende Felderſtreifen, feſt gerahmt und zurückgeſchoben von den Bäumen des Vordergrundes vermitteln das Wohlgefühl ſicher geſtaltender Raumverhältniſſe. Und alles iſt gegeben mit Cézannes edler Zurückhaltung dem Natureindruck gegenüber, mit ſeiner Feinheit in der Abwägung der Valeurs, mit ſeiner zauberhaften Schönheit der Farbenmaterie. Munch gelangte mit ſeinem „Das Kind und der Tod“ in die Sammlung. Seine ausdrucksſtarke und melodiſche Zeichnung, ſein Erfaſſen des Themas mit der Schlagkraft und Naivität eines Volksliedes, ſeine Fähigkeit, Einmaliges zum Typiſchen zu erhöhen und die Seele zu erregen, Dramatiker zu ſein, hat er nirgend mehr als in dieſem Bilde erwieſen.

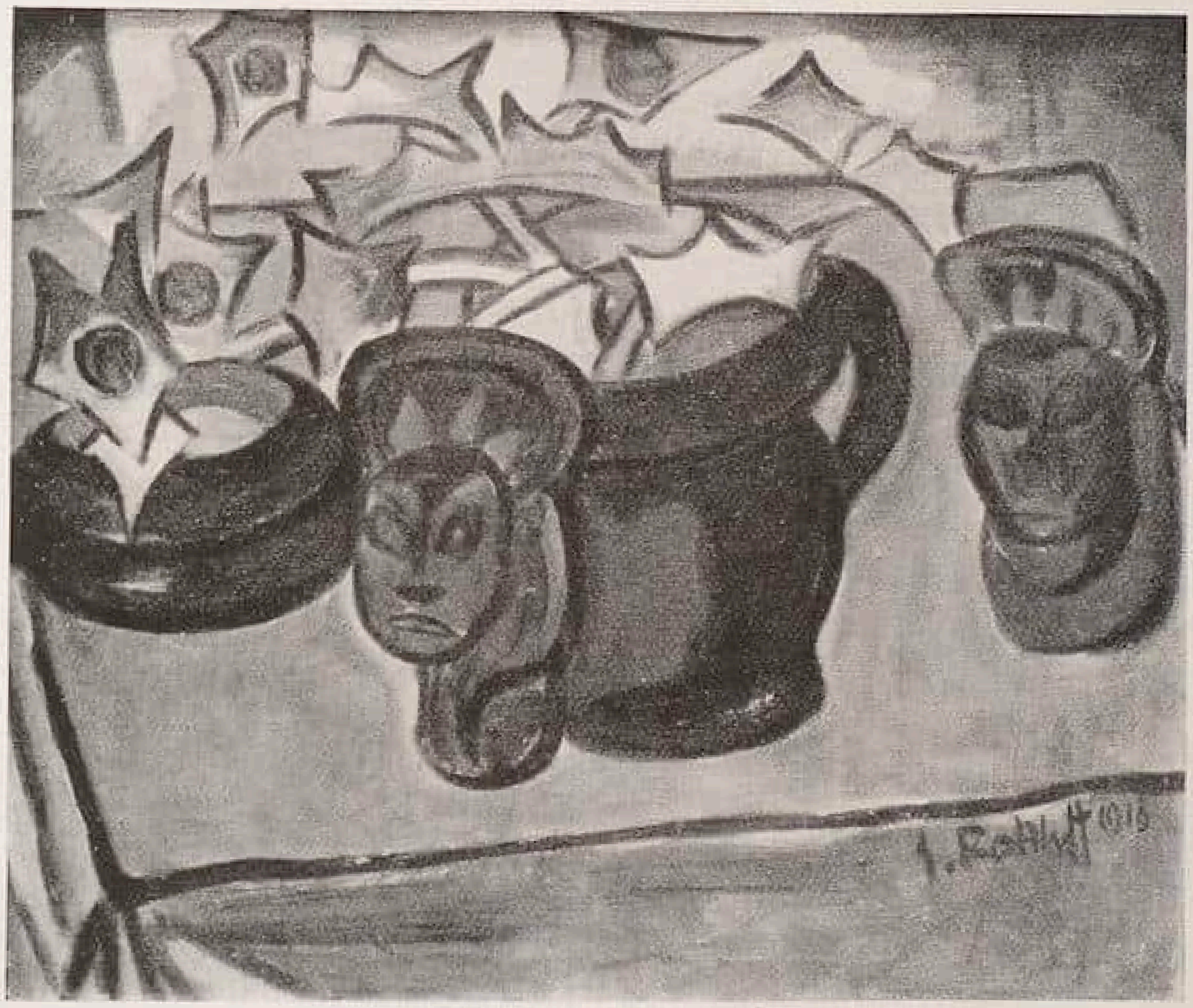
Von den Führern des deutſchen Expreſſionismus, der keinem mehr als Munch verpflichtet iſt, wird Heckel in Bremen durch zwei Landſchaften vertreten, unter ihnen der aus Heymels Beſitz ſtammende „Kanal in der Großſtadt“, der rein und ſtark die neue Einſtellung der Natur gegenüber, aber auch den asketiſchen Verzicht auf die ſinnliche Schönheit der „Peinture“ zeigt. Unter den Schmidt-Rottluffs iſt der bedeutendſte das „Stilleben mit peruaniſchen Gefäßen“ (Abb.), im Gegenſatz zu Heckel nicht den Tiefenraum, ſondern die Fläche in dekorativer und eigentümlich feierlicher an die Wirkung alter Moſaiken gemahnenden Monumentalität ausdeutend. Kirchner wird vorläufig noch nicht vollgültig durch eine „Seelandſchaft“ repräſentiert, während das „Kallaſtilleben“ ein vorzügliches Beiſpiel von Pechſteins bravouröſer, etwas kalter Manier iſt. Kokoſchkas 1918 gemalte „Jagd“ (Abb.), mit einem Furor ineinandergeflochtener Pinſelſtriche gemalt, voll rauſchender und pathetiſcher Bewegung, und ein „Damenbildnis“ von 1913 führen in die Kunſt dieſes vielleicht begabteſten, aber trotzdem problematiſchen Malers unſerer Generation. Von Nolde wurde mit Bewußtſein an Stelle eines Gemäldes eine größere Anzahl Aquarelle angekauft, Blätter von ſeiner Südſeereiſe, Köpfe unkomplizierter und ſtolzer Raſſen mit wahrhaft archaiſcher Größe geſehen, ein tropiſcher Wald, ſattfarbige, großblättrige, in geiler Fruchtbarkeit aufquillende Gewächſe.



Georg Kolbe. Javanerin.



Hermann Haller. Spitzentänzerin.

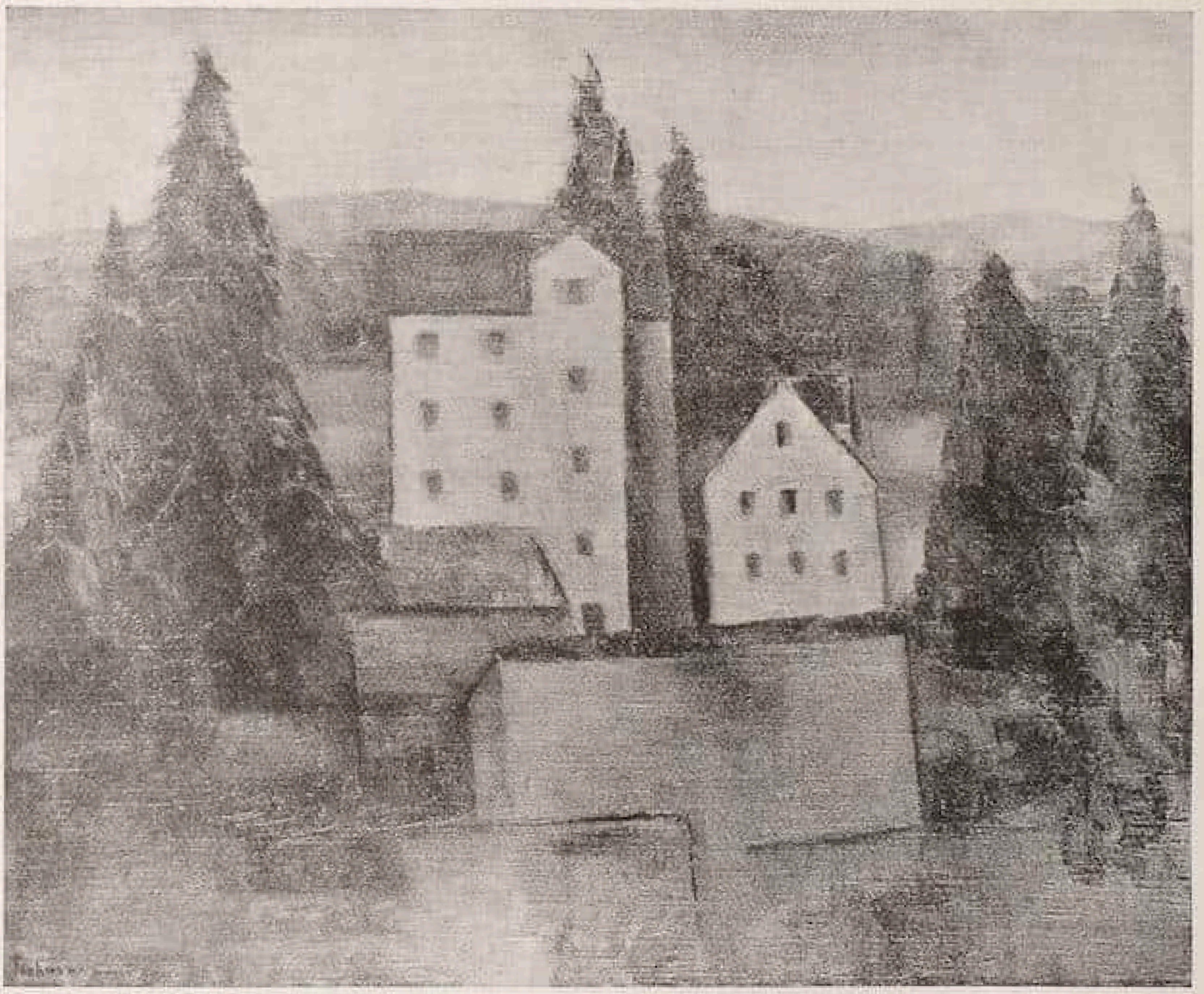


Karl Schmidt-Rottluff. Stilleben mit peruanischen Gefäßen.

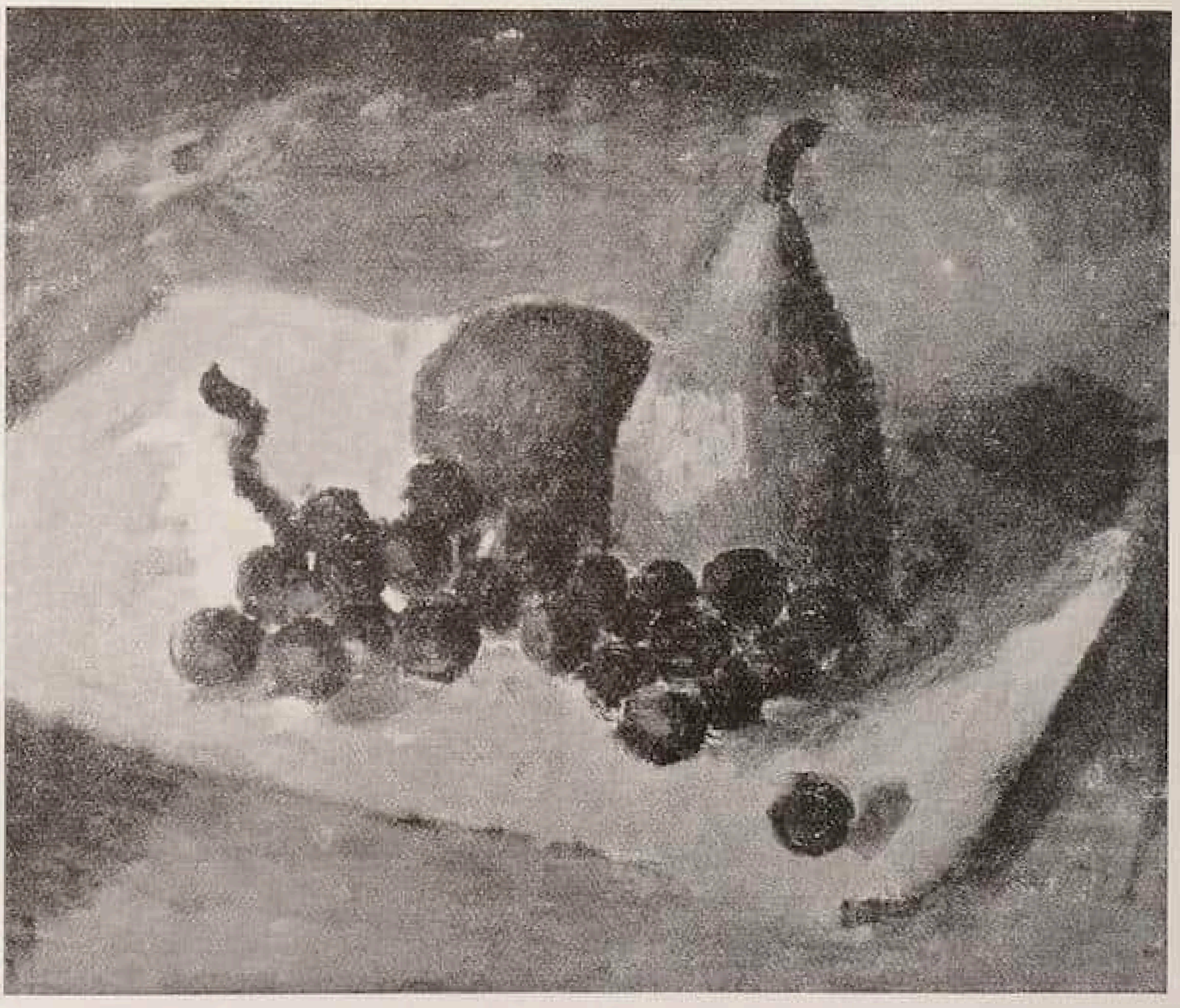
Oskar Kokoschka. Die Jagd.

Lovis Corinth. Bildnis Bernd Grönvold.

Rudolf Großmann. Maler unter Bäumen.



Johann v. Tscharner. Häuser bei Zürich.



Johann v. Tscharner. Stilleben mit Trauben.

Außer auf dieſe, mehr oder minder gut als Expreſſioniſten zu bezeichnende Künſtler, hat die Kunſthalle ihr Augenmerk beſonders auf einige der zu den Mitgliedern des Kreiſes des „Café du Dome“ gehörende Malern gerichtet. So erwarb ſie zwei Landſchaften Rudolf Großmanns, die „Anſicht von Zehlendorf“ und „Maler unter Bäumen“ (Abb.), die getragen ſind von der beſten maleriſchen Tradition, die das Paris des beginnenden 20. Jahrhunderts vermitteln konnte, köſtlich in der Malerei und ihrer wie ſpielend erreichten Bildmäßigkeit, deren Mangel Pascins „Frauenakt“ trotz aller ſeiner maleriſchen Qualitäten neben ihnen einen ſchweren Stand haben läßt.

Auch die Skulpturenſammlung wurde nicht vernachläſſigt. Kolbes ſtehende „Javanerin“ von 1916, eine der vorzüglichſten ſeiner lebensgroßen Bronzen, feierlich und doch von ſüßer Anmut, krönt den ſchon vorhandenen reichen Beſtand an Kolbeſcher Plaſtik (Abb.). Von Lehmbruck wurde ein Steinabguß des Kopfes der Duisburger Figur angekauft, in dem der Ekſtatiker mit dem helleniſch-ſinnlichen Künſtler ringt. Der Bremer Kurt Edzard iſt mit einer lebensgroßen Bronze, einem ſtehenden weiblichen Akt, und zwei Bildnisköpfen vertreten, von denen namentlich ein jugendlicher Frauenkopf durch Stilſicherheit und kultivierte Zurückhaltung hervorragt. Fioris männlich herbe Plaſtik voll Ruhe und ſtarker innerer Spannung zeigt eindrucksvoll ſeine „Frau“ von 1919, ebenſo wie die Terrakotta „Spitzentänzerin“ und ein „Porträtkopf“ die im Sinne Maillols die plaſtiſche Form erſtrebende Kunſt Hermann Hallers die voll Temperament und Grazie iſt, und ſich mit raffiniertem Können auszudrücken verſteht.

Die vorzüglichſten Neuerwerbungen der Bremer Kunſthalle aus den Kriegs- und Nachkriegsjahren einmal zuſammenhängend vorzuführen lohnt nicht nur dadurch, daß es Rechenſchaft darüber legt, in welchem Sinne ſich dieſes Muſeum mit der Kunſt unſerer Zeit auseinandergeſetzt hat, ſondern auch unter dem Geſichtspunkte, in welchem Umfange es einer Galerie, die faſt vollſtändig laufender Mittel zu Ankäufen entblößt iſt, in erſter Linie durch Abſtoßung von Entbehrlichem und in geringerem Maße durch Heranziehung von Kunſtfreunden möglich geweſen iſt, trotz aller äußeren Hemmungen ihre Sammlung lebendig zu erhalten.

Über Johann von Tscharner

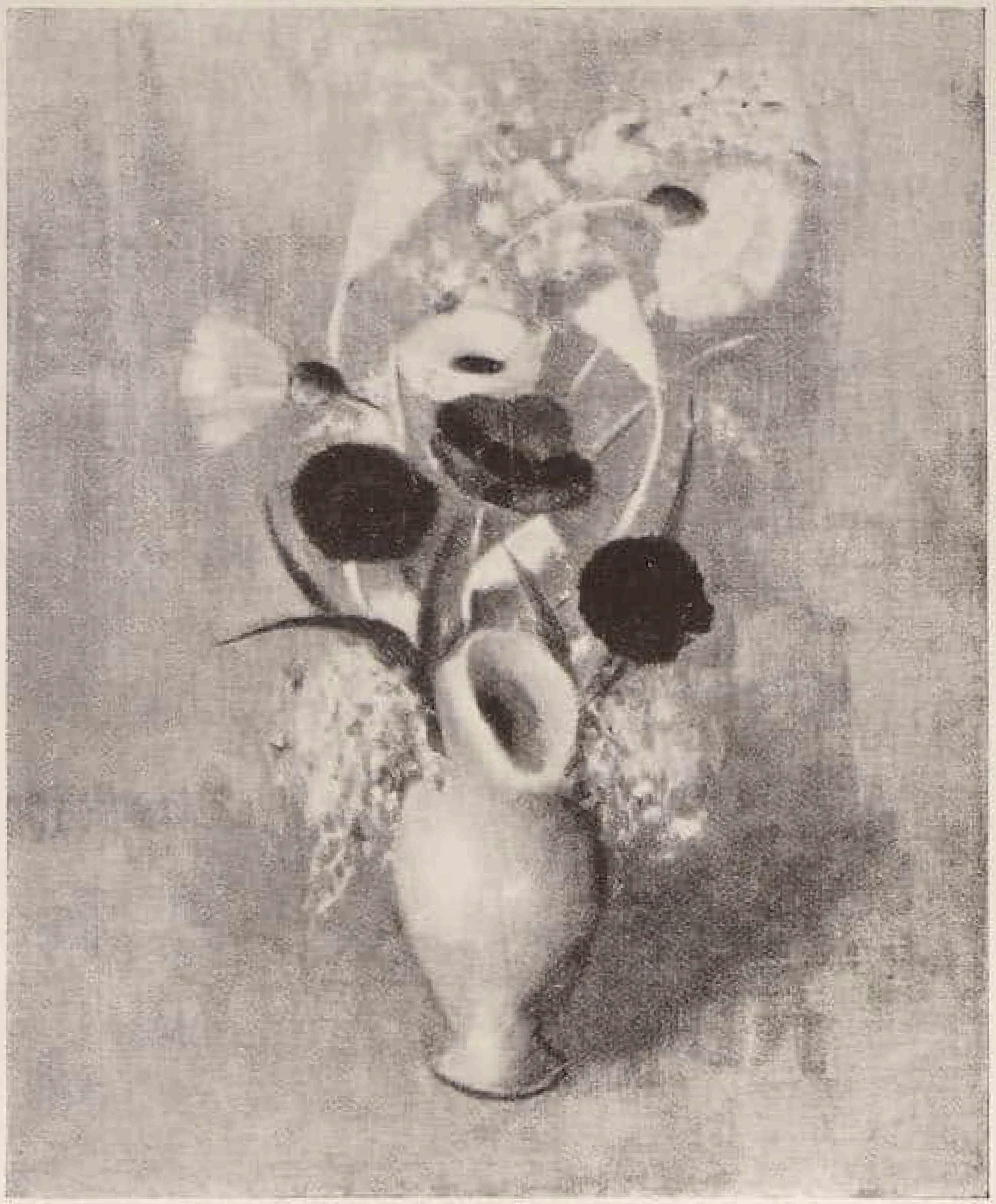
Von MAX RAPHAEL | Mit sechs Abbildungen auf drei Tafeln

Still ist Zürich geworden, eine saubere Provinzstadt. Der internationale Betrieb ist verschwunden, aber auch das intensive Leben, das vor sechs Jahren hier um Gestaltung rang.

Tscharners Atelier ist nicht ein aus dem bürgerlichen Leben herausgehobener Raum, keine abstrakte Atmosphäre, die — durch Willenskraft und Intellektanspannung geschaffen — die höchsten Augenblicke, die einsamsten Ekstasen festhält, während sich das Menschlich-Allzumenschliche irgendwo anders abspielt. Man spielt mit seinen Kindern, man nimmt von seiner Frau den Dienst selbstverständlicher Gastfreundschaft hin — ein Schritt von diesem Zimmer, in dem man lebt, spielt, plaudert und schweigt, über die Schwelle und man ist im Atelier. Die Bilder zeigen dieselbe Welt noch einmal . . . Bürgerliche Idylle? Nachahmung? . . . Ganz gewiß nicht. In eine Umgebung hinein, die um Gehalt und Form gebracht ist, schuf sich ein Künstler seine Welt, in der Kunst und Leben in steter Wechselwirkung stehen. Hier ist alles gezeugt und gewachsen und wächst jeden Tag von neuem. Die Kunst ist die Frucht des Lebens und das Leben die Wurzel der Kunst. Es gibt weder romantische Phantasie noch kläglichen Alltag, sondern Traum und Wirklichkeit ineinander geschmolzen durch lebendige, kontinuierlich fortzeugende künstlerische Kräfte. Hier wird im Leben nicht abgebrochen, fortgeworfen oder als Fremdkörper mitgeschleppt; hier wird in der Kunst nicht der Stil wie ein Gewand gewechselt. Jeder neue Tag nimmt die Kraft und die Formen des vorhergehenden auf und bildet sie weiter. Jeder folgende Tag rechtfertigt die vorhergehenden, weil er die Verantwortung für alles Geschehene trägt. Wenn dieses Ethos unzeitgemäß ist, so doch nur, weil wir den konstanten Formen des Geistes soweit entfallen sind.

Aus derselben Quelle wie dieses Ethos muß das geflossen sein, was ich als Kosmologie des Psychischen auf den Bildern Tscharners so stark empfinde. Die Menschen stehen in einem Raum, der nicht nur ihre Körper umfaßt und selbst ein körperliches Gebilde ist, sondern eine umfassende seelische Atmosphäre wahrnehmbar macht, in der — ja aus der die einzelnen Seelen als konkrete Bestimmtheiten leben. Die Individualität hat nicht ihre Berechtigung verloren, aber sie steht in einer Allheit, die durch Schwermut und Eurhythmie zu charakterisieren wäre. Gebunden an diesen seelischen Kosmos, ist der Einzelne frei gegen den andern und doch bilden alle zusammen ein Ganzes. Tscharner komponiert keine Gruppe, erzwingt nicht eine gestellte geometrische Relation. Die Menschen stehen nebeneinander, aber ein freier Rhythmus, der sicher und eindeutig ist, hält sie zusammen. Freiheit in Zusammenhängen scheint mir das treffendste Merkmal dieser Kunst. Ich kenne kaum eine andere moderne (außer der von de Fiori und Wolff), die so theorielos, so ohne Absicht, so organisch gewachsen ist. Nichts ist erzwungen und vergewaltigt — weder der Gegenstand noch das innere Gesicht, weder der Bildorganismus noch die Einzelheit. Es führt ein hemmungsloser Weg von außen nach innen und von innen wieder nach außen, vom Erlebnis zur Gestalt.

Unter der warmen Empfindung, die von Tscharners Bildern ausströmt, erstaunte es mich auch diesmal, wie es ihm gelingt, die Klippen sowohl des Formalismus wie der Inhaltlichkeit zu meiden. Erinnert man sich vor seiner Malerei an die bedeutsamen und „berühmten“ modernen Maler, so gleichen die meisten Bierbankpolitikern, die alles und jedes plakatieren, aber nichts im Wesen erfaßt haben. Sie sind mehr oder weniger geistreiche Journalisten oder Propagandaredner, die auf Kosten der wechselnden Stoffe reich erscheinen, während sie nur bunt und langweilig sind. Tscharners Malerei ruht auf dem Verzicht, das auszusprechen, was ihn nur reizt, auf dem Entschluß, nicht wie eine Maschine zu plappern, sondern lebendig zu formen. Er malt nicht aus Mitteilungsbedürfnis, sondern aus Gestaltungsdrang. Das was er zu sagen hat, ist nichts Titanisches.



Blick aus meinem Fenster.

Johann v. Tscharner.

Blumen.

Interieur.

Frauen am Wasser.

Johann v. Tscharner.

Aber er meidet auch die großen Themata und die gegenständliche Mannigfaltigkeit. Ein Haus im Grünen, ein Kind auf dem Stuhl genügt ihm. Er will zeigen, was das ist — ein Haus, wenn man nicht abmalt, sondern von dem Gegebenen soweit wie möglich fortzukommen sucht. Man muß die Weite des Gestaltungsweges Tscharners begriffen haben, um ihn zu verstehen und zu beurteilen. Tscharner geht ihn als Maler. Es war mir ein starker Eindruck, sein Skizzenheft zu sehen. Es ist gefüllt mit Zeichnungen, die man im Jargon kubistisch nennen würde: von Linien, die in geometrischer Strenge Flächen begrenzen und in räumlicher Schichtung die Struktur des Bildes aufbauen. Es sind klare feste Gefüge voll intellektueller Zucht. Diese Gefüge sind im Bild, aber sie sind unsichtbar gemacht durch eine rein aus der Farbe entwickelte Oberfläche. Tscharner hat die Kraft, zu vergessen. Er kann das konstruktive Gerüst melodisch machen durch Farbe in Licht und Schatten. Alles Graphische (ganz besonders alles Holzschnittmäßige) ist überwunden. Selbstverständlich, daß die Photographien — wie gut sie auch sein mögen — völlig versagen und den malerischen Tatbestand verfälschen.

Also: ein großer Maler? Ich habe keinen Grund zu übertreiben[1]. Ich habe — um den Ein- und Anwürfen gerecht zu werden — mich und die Bilder streng geprüft, ich bin mir aller Grenzen sehr bewußt. Aber ich muß dabei bleiben: wenn die großen Fanfaren und Trompeten abgeblasen sein werden, wenn es sich rächen wird, daß man vergessen hat, Theorien und Absichten mit auf die Leinwand zu schreiben, wenn auch die ungeduldigste Neuerungssucht unter dem Schutt des nur historisch Interessanten begraben sein wird, dann wird Tscharner noch immer als einer der besten Kleinmeister unserer Zeit eine gute und lebendige Figur machen.

[1] Diese Notizen sollen nur hinweisen auf die beiden Abschnitte über Tscharner in meinem Buche „Idee und Gestalt" S. 41 ff. und S. 88 ff.

Joh. Wilh. Meil. Zeichnung.

Sammlungen

Amsterdam

Der neue Katalog des Rembrandthauses bringt verschiedene belangreiche Mitteilungen zur Rembrandtforschung. Prof. Six teilt neue Besonderheiten über Rembrandts Ehe mit Saskia mit und stellt ein Gemälde Rembrandts mit seiner Frau als ein sogenanntes Spiegelbild fest, erkenntlich daran, daß Rembrandt die Radiernadel in der linken Hand hält. Zu der im Berliner graphischen Kabinett befindlichen Radierung der Taufe von Rembrandts Tochter Cornelia wird mitgeteilt, daß der Pfarrer Johannes Cornelisz Sylvius sich einige Monate vor seinem Tode für verpflichtet hielt, Cornelia in der Alten Kirche zu Amsterdam zu taufen. Die Anregung der Radierung vom Dr. Faust gehe entweder zurück auf eine Theateraufführung englischer Schauspieler in Holland oder auf Marlows Drama „The tragical History of Doctor Faust", das Rembrandt auf seiner Reise in England 1640 gesehen haben mag.

* * *

Durch freiwillige Spenden, welche die Vereinigung „Rembrandt" aufbrachte, wurden aus der Sammlung des Großherzogs von Oldenburg für das Reichsmuseum folgende Werke erworben: Fra Angelico: Madonna mit dem Kind; Pier Francesco Fiorentino: Madonna mit dem Kind; Bastiano Mainardi: Anbetung des Kindes; Lorenzo di Credi: Madonna mit dem Kind und Johannes; Jacopo Carucci da Pontormo: Junge Dame; Jacopo da Ponte Bassano: Bildnis der Morosina Morosini; Paolo Veronese: Venus mit Amor. Die Gemälde sind im Ehrensaal des Reichsmuseums ausgestellt und die Vereinigung „Rembrandt" hofft, den Kaufpreis auch für die übrigen italienischen Gemälde der Oldenburger Sammlung aufbringen zu können. H.

Basel

Zu den wertvollsten Mitteilungen aus außerdeutschen Museen gehören seit Jahren die Berichte des historischen Museums zu Basel, dessen Konservator Dr. R. F. Burckhardt nicht nur eine bedeutsame Neuordnung durchgeführt hat, sondern auch die Bestände der Sammlung gerade in den letzten Jahren aufs glücklichste erweitern durfte. Ihm dankt die Kunstwissenschaft vor allem auch das kostbare Werk über die Basler Bildteppiche, diese herrlichsten Zeugnisse mittelalterlicher Kunstwirkerei auf Schweizer Boden, und seinen Forschungen ist neuerdings auch der Nachweis des in alle Winde zerstreuten Basler Münsterschatzes, von dem nur ein Teil im historischen Museum erhalten ist, gelungen. Von der Tätigkeit innerhalb der Sammlung und der Forscherarbeit ihres Leiters legen gerade die beiden letzten mir vorliegenden Berichte ein beredtes Zeugnis ab. Der Jahresbericht von 1921, der a. u. auch die wichtigen und glücklichen Neuerwerbungen beschreibt und abbildet, ist für die Kunstwissenschaft besonders bedeutsam durch Burckhardts grundlegenden Aufsatz über den in Basel zwischen 1460 und 1470 gewirkten Wandbehang, nachdem dieser herrliche Minnegartenteppich selbst dank der Initiative des Autors endlich für das Basler historische Museum erworben werden konnte. Das Stück selbst wird an dieser Stelle auf einer großen klaren Lichtdrucktafel abgebildet und wissenschaftlich eingehend erläutert und fixiert. Gibt dieser noch durch zahlreiche Einzelabbildungen unterstützte Aufsatz Burckhardts dem Jahresbericht von 1921 ein besonderes Gewicht, so ist ähnlich im Jahresbericht von 1922 der Beitrag des Konservators über „ein silbernes Fahnenkreuz des 14. Jahrhunderts mit Tiefschnittschmelz aus dem Basler Münsterschatz" ein nicht minder wichtiges Dokument wissenschaftlicher Forschung und musealer Arbeit. Denn dieser Ankauf konnte der Sammlung ein hervorragendes Stück Basler Goldschmiedekunst, das ehemals zu dem berühmten Münsterschatz gehört hat, zurückgewinnen. Und mit ihm erhielt das Museum „wenigstens ein bedeutendes Beispiel der im 14. Jahrhundert blühenden, später untergegangenen Kunst des Tiefschnittschmelzes, einer edlen Kunst, die ohne Verwendung kostspieligen Edelsteinbesatzes, allein durch Verschmelzen an sich wertloser Farben mit Edelmetall im Feuer, die Wirkung funkelnder Farbenschönheit und hoher Kostbarkeit erzielte." Auch dieser Bericht gibt außerdem textlich und illustrativ einen Überblick über die übrige stattliche Zahl von Neuerwerbungen, zu denen man die Sammlung und ihren Leiter von Herzen beglückwünschen darf. Biermann.

Den Haag

Zu den Sammlungen Römisch-Griechischer Plastik (Besitzer Lunsingh Scheurleer) und ägyptischer Kunst (Besitzer von Bissing) wird jetzt die Sammlung ostasiatischer Kunst von Baron E. von der Heydt treten. Diese Sammlung fernöstlicher Plastiken, eine der bedeutsamsten, die sich in Europa befinden, wird mit den beiden anderen in einem Privatmuseum aufgestellt werden, das im Hang errichtet und nächsten Herbst auch dem öffentlichen Besuche übergeben wird. Über die Sammlung von der Heydt wird ein ausführliches Werk unterrichten, das der jetzt in Amsterdam weilende Dr. Karl With vorbereitet.

Wien

In der Ethnographischen Abteilung des Naturhistorischen Staatsmuseums wird eine Neu-

gruppierung des Materials vorbereitet, die endlich dazu führen soll, die bedeutenden Schätze dieser Sammlung aus ihrem Dornröschenschlaf zu erwecken und fachwissenschaftlich gesichtet dem Publikum zugänglich zu machen. Zu den wichtigsten Veränderungen gehört es, daß die Schausammlungen, auf die zur allgemeinen Belehrung notwendigen Gegenstände reduziert, in übersichtlicher Ordnung zur Aufstellung gelangen, und daß die Kunsterzeugnisse der primitiven außereuropäischen Völker ebenso wie die der Hochkulturen gesondert von den übrigen Objekten der Völkerkunde in eigenen Räumen vereinigt werden. Die Säle des Ringstraßentraktes der neuen Hofburg, in welchen die Franz Ferdinand'sche Weltreisesammlung untergebracht war, sind bestimmt, die neugeordnete Ethnographische Sammlung aufzunehmen. Dieselbe hat in den letzten Jahren unter zielbewußter Leitung ganz bedeutende Erweiterungen erfahren. An ganzen Sammlungen sind hinzugekommen: die Sammlung Dr. Christian mit 75 Objekten aus Nordsyrien und Kleinasien, die Sammlung Frederic Fawcett mit Gegenständen aus dem südlichen Vorderindien, die Sammlung Handel-Mazzett mit Ethnographischen Objekten aus Südwest-China, darunter interessante Bilderhandschriften der Mosostämme, die Sammlung Oldenburg mit 200 Gegenständen aus Französisch-Guinea und ein Teil des Nachlasses Artbauer mit Völkerkundlichem aus Nordafrika. Überdies wurden erworben: völkerkundliche Gegenstände von den Salomoinseln, darunter interessante Flechtarbeiten mexikanische Altertümer und alte südamerikanische Tongefäße, Holzschnitzereien aus Neuseeland, alttürkische und persische Waffen, zwei kunstvoll geschnitzte Elfenbeingeräte aus dem 17. Jahrhundert von der Küste von Guinea und eine Reihe chinesischer und japanischer Kunstgegenstände, die mit zu den wichtigsten Zugängen gehören. Denn gerade diese Ankäufe ermöglichten es, wenigstens die Grundlage für eine nach ethnographischen Gesichtspunkten aufzubauende Sammlung ostasiatischer Kunstgegenstände zu schaffen, durch welche die Kunst als ein Höhepunkt der Gesamtkultur zur Geltung gebracht werden soll. Bei der Anlage dieser Sammlung war man bemüht, die Gegenstände so zu wählen, daß bei einer späteren Ausgestaltung in erster Linie der Entwicklungsgang der chinesischen Kunst verfolgt werden könne. Es wurden unter anderem erworben: ein dreifüßiges Libationsgefäß mit Tigerkopfschnauze, Bronze aus der Tschouzeit (1122—256), eine Reihe überaus interessanter Kleinbronzen aus der Vor-Hanperiode, die den Zusammenhang mit dem skytisch-sibirischen Kunstkreis erkennen lassen, eine Steinplatte mit Reliefs aus einer Grabkammer der Hanzeit, drei Steinskulpturen aus den Höhlentempeln von Lung-men, die den Stil der Grottenplastik des 5.—8. Jahrhunderts veranschaulichen, eine kniende Tonstatuette aus einem Grabe der T'angperiode (618—907), für welche man Parallelen in Statuen der Nirwanagruppe im To des Horiuji finden kann, eine Bodhisatvafigur aus Holz, frühe Sungzeit (960—1279), die auf Grund der Funde Pelliots in Tun-huang näher zu bestimmen sein wird, ein Buddhakopf aus Eisenguß, sowie einige Porzellane der Blauweiß- und Fünffarbengruppe aus der Mingperiode (1368 bis 1644). An japanischem Kunstgut sind einige frühe Tsuba und ein Schreibkasten, Lack mit Metall- und Perlmuttereinlagen aus dem 17. Jahrhundert zugegangen. Sehr erfreulich ist es, daß auch die Bibliothek der Sammlung mit diesen Neuerwerbungen Schritt gehalten hat. Es wurden fast alle während des Krieges ausgebliebenen Jahrgänge ausländischer Zeitschriften nachgeschafft und auch die wichtigsten einschlägigen Erscheinungen auf dem Büchermarkte, teils als Rezensionsexemplare, teils durch Ankauf erworben. Es bleibt nur zu wünschen, daß die Pläne der Sammlungsleitung, durch welche im Sinne der von Tietze gegebenen Anregungen wirklich eine Wiederbelebung toter Sammlungsbestände erfolgen könnte, auch tatsächlich zur Ausführung gelangen.

* * *

Die Bildergalerie des kunsthistorischen Staatsmuseums hat kostbaren Zuwachs zu verzeichnen. Hofrat Glück, der Direktor der Galerie, hat ein Frauenbildnis von Dürer neu erworben und ein vor langer Zeit aus der Sammlung entferntes und seither verschollenes Porträt von Velasquez wiedergefunden.

Das Dürerbild ist in der Literatur nicht angeführt, trägt aber die unzweifelhaft echte Signatur des Meisters und die Datierung 1505. Die kleine Holztafel, 32,5×24,2, zeigt auf schwarzem Hintergrunde das Porträt einer Venezianerin, das stilistisch Ähnlichkeiten mit den beiden Berliner Bildern von 1506 und 1507 aufweist.

Der Velasquez ist das Porträt der Infantin Margarete Theresia aus dem Jahre 1659. Es hing zuletzt hoch oben an der Wand eines Stiegenhauses in der Hofburg, während in der Galerie die Kopie von Don Juan Careño lange Zeit als das Original geführt wurde. Vor kurzem wurde das echte Bild aus seinem Versteck geholt und ganz zufällig in das Bureau des Galerieleiters gebracht, der es trotz des barocken Rahmens, in den es im 18. Jahrhundert gezwängt worden war, erkannte und das „Versehen“ der kaiserlichen Kämmerer und Galerieinspektoren gutmachte. Stiaßny.

* * *

Die Staatsgalerie erwarb soeben von André Derain: Der Tisch, von Haller die Büste Flechtheim und von Renée Sintenis die Büste Ringelnatz, das Selbstbildnis und den Esel.

Ausstellungen

Berliner Ausstellungen

Beckmann / El Lissitzky / Röricht / Strübe / Nesch / Schwichtenberg.

Eine zusammenfassende, obschon leider nicht weit genug ausholende, also nicht die impressionistische Frühperiode einschließende Darbietung der Graphik und Malerei Max Beckmanns bei Paul Cassirer (dem immer wieder die fast einzigen repräsentierenden Kollektivausstellungen Berlins zu verdanken sind) fordert zur Diskussion auf. Es kann ja allerdings kein Zweifel bestehen, daß Beckmann eine der ernsthaftesten und fesselndsten Erscheinungen der Moderne ist. Seine ungewöhnlichen Vorzüge sind Gewalt der Erfindung und formale Konzentration. Jedes seiner Werke ist heftig gestaltet und heftet sich vermöge der Dringlichkeit seiner Absicht in Vision und Ausdruck dem Betrachter ins Herz. Beckmann hat in seinen besten Fassungen geradezu etwas von stempelnder Preßkraft. Und er versteigt sich, dort wo er verstiegen ist, jedenfalls zu akuten und stets ungeringen Vorwürfen, er überwindet die Eitelkeit der Ateliers, er stellt sich der Trägheit des Vorübergehens hart in den Weg. Grund genug also, Beckmann Bedeutung beizumessen. Allein, darin geschieht heute doch wohl ein wenig zu viel: die herrschende Überschätzung ist ungeheuerlich. Soeben ist ein mächtiges Werk erschienen, eine Publikation, wie sie Botticelli, Holbein, Munch noch nicht beschieden gewesen ist, in der vier Hauptcracks der Kunstbetrachtung Hymnen anstimmen. Kaum einem Zweiten unter den heute Führenden erwächst so wenig Widerspruch wie Beckmann. Um so notwendiger einmal ein kleiner Vorstoß, der die engen Grenzen, die Schwächen dieses jetzt übersichtlich ausgebreiteten Schaffens aufzuzeigen wagt. Beckmann neigt seit jeher zum Sensationellen, zum Spektakelbild; und wenn er seit dem Kriege zur Darstellung der mehr innerlichen, verschleppten Katastrophen in einem etwa an Multscher orientierten, expressiv-geschachtelten, magisch-realistischen Stil gelangt ist, so ist die Katalepsie dieser heutigen Albträume doch mit nicht viel weniger äußerlichen Mitteln bestritten als die Aufregung früher Darstellungen des Titanic-Untergangs oder des jüngsten Gerichts. Beckmann verläßt sich ein wenig sehr auf ein stehendes Inventar von Verrenkungen, schielenden Gebärden und seltsamen Utensilien. Wie er Krampf darstellt, das ist keineswegs ohne Krampfhaftigkeit. Wie er die verhedderten Gliedmaßen seiner Marionetten eng mit Lattenwerk, Megaphonen, glutäugigen Katern und Masken verpackt, schrill die Formen gegeneinander klebt und vergrätscht, wiederholt er verdächtig oft dieselben Attitüden schiefeckiger Beklommenheit und ingrimmiger Buffonerie. Unleugbar erreicht er eine gewisse harte, hermetische Stimmung; und man entzieht sich nicht dem grausigen Spuk jenes Irrenhaustraumes von 1921, der Gelähmtheit jener trostlos ernüchterten Straßen, der zähen Hilflosigkeit der Gesten und Mienen. Dies Scheppern und Rasseln der äußersten Einsamkeit, der gedrängtesten Öde läßt nicht kalt — oder macht vielmehr frösteln. Genauerem Zublick jedoch kann nicht entgehen, wieviel hier leeres Markieren und Grimassieren bleibt, und mit wie billigen Mitteln oft die fletschende Abscheulichkeit bewirkt ist. Rasch verblaßt die Eigenart der Stillleben und Landschaften und läßt ein bloßes Gehülse zurück. Toll in der Vision ein „Frauenbad", überragend die kühle Impertinenz des Tons und der Symmetrie eines Damenbildnisses von 1922. Aber beachtet man Einzelnes, so kommt man oft auf Summarisches und in sich Totes. Das graphische Werk rechtfertigt ein Urteil, das Beckmann vornehmlich auch in seinen Gemälden als Zeichner anspricht. Aber auch hier ist nicht alles so fanatisch gelebt und gezeichnet, wie es vorgibt, — ist Manches Schall und Verwischung. Beckmann wird sich überleben wie Baluschek. Diese Erkenntnis soll uns nicht gegen seine oft betonten Werte verschließen und vor allem dem Unternehmer dieser Ausstellung den Dank keineswegs kürzen. —

Der russische Zeichner El Lissitzky erscheint im Graphischen Kabinett I. B. Neumann mit einer größeren Anzahl von Reißbrettphantasien, die er eigenwillig „Prounen" nennt, um so von vorn herein die Erwartung von schildernden Darstellungen auszuschließen und mit solchem „selbstaufgewachsenen" Terminus seine Absicht zu kennzeichnen: „eine selbstaufgewachsene Gegebenheit zu bilden". Also Autonomismus der Form, Konstruktion aus Elementarwerten. Dergleichen überrascht heute gar nicht mehr so sehr; die Fruchtbarkeit des Prinzips, sein Sinn erscheint unzweifelhaft. Der neue Name will etwas überflüssig vorkommen, gerade weil diese Dinge noch nicht endgültig, und also begrifflich noch nicht definierbar sind. Halb Etüden, halb Abstraktionen; nicht so sehr bildmäßige, als ideale Selbständigkeit anstrebend. El Lissitzkys Figurationen bleiben gleichwohl dubios, vor allem, weil es ihnen an Konsequenz und an Gestalt wirkender Klarheit der Formgedanken gebricht. Ihnen fehlt alles Schlagende der Kontrapunktion; aus ihrem gewiß nicht phantasielosen Spiel blinkt nirgends ein Heureka. Ich habe hier einmal von Moholy-Nagys Pedanterie gesprochen, ohne vielleicht gebührend seine Stärken zu erkennen und zu benennen. Ein Vergleich mit dem in seiner arabesken Neigung ja so gar nicht pedantischen El Lissitzky stellt diese Stärken nun deutlich heraus: die Fähigkeit zum Signet, die unendliche Sauberkeit der Faktur, eine ästhetisch befriedigende Genauigkeit und Logik der Durchführung. Weder die Grammatik noch die Orthographie El Lissitzkys

hingegen iſt je ohne Reſt, ſeine Perſpektiven intermittieren, die Vernietung iſt unzuverläſſig; die Schönheit des Exakten ſpringt nirgends ins Auge. Dort irrt ein Ton ohne den korreſpondenten Wert herum, hier bleibt eine Kante ohne Raſanz des Schliffes. Der Anſtrich bringt es nicht zur vollkommenen Ruhe, zur ſpiegelnden Neutralität des Dynamiſchen. Dieſer Ruſſe hat wohl Kaprizen — manchmal tanzt das Lineal, ſchwingt ein Balancement nicht ohne Geiſt. Aber es iſt viel Tändelei in dieſen Sachen, und es kennzeichnet ihre Halbheit, daß überall doch die literariſche Vorſtellung in die Figurine eindringt. Es iſt in der Tat nichts Definitives. —

Dem minder Problematiſchen füglich nur ein kurzes Wort. Da iſt in der Galerie Groſſe & Co. mit ein paar Gemälden und Tuſchſkizzen aus Induſtrierevier und bayriſchem Gebirge W. Röricht, ſtärker im Aufriß als in der (oft durch einen lampiongrünen Himmel verſchobenen) farbigen Harmonie, aber zumal in der Faſſung des Themas Alpenſee, in der maleriſchen Hinbreitung der gedehnten Waſſerfläche zwiſchen anſtrebenden Wänden oft recht glücklich. Röricht wirkt häufig unfrei, aber nicht unedel. — Liebenswürdig gibt ſich Adolf Strübe durch die ſkizziſtiſch leichte Setzung heiterer Farben, zumal in Landſchaften, die kleine bunte Formen gegen einen langſamen Vorderplan tupfen. Aber der rechte Schimmer fehlt, die Lufttöne führen allerlei Trübungen mit ſich, und ſchließlich erſcheint, wenigſtens in der kleinen Auswahl bei Flechtheim, die Leichte doch mehr als Spärlichkeit. Ebendort zur Begleitung Landſchaftliches von Rolf Neſch (Eßlingen), der in der Öltechnik etwas prallfarbig und ſtarr van Gogh vergröbert ,aber mit ſehr lockeren und luftigen Aquarellen (Hafenſtücken, das Fliegen der Segler im Wind) und fröhlichen, zur Illuſtration prädisponierten Radierungen vorteilhaft überraſcht. — Schließlich bei Möller neue Arbeiten von M. Schwichtenberg, italieniſche Landſchaften, deren auf Roſa und Gelbgrün geſtellte Hellfarbigkeit nicht recht erblüht, ſogar ins Monotone fällt, während zugleich das Räumliche unſtraff iſt in den Erſtreckungen und die Formen laſch plaziert erſcheinen. Die Stimmung einer Freundlichkeit, die nicht aus ſich heraus geht. Dieſe Dinge bleiben weit unter den herberen, gehaltſchwereren Geſtaltungen, die der Künſtlerin mit Recht einen Namen gemacht haben. Willi Wolfradt.

Basler Ausſtellungen

Eine Marées-Ausſtellung im Kupferſtichkabinett / Hans Thoma im Kunſtverein.

In den Ausſtellungsſälen des Kupferſtichkabinetts iſt die Tiepolo-Ausſtellung abgelöſt worden durch eine eindrückliche Schau von Handzeichnungen des Hans von Marées. Da begegnet man gleich im erſten Saale wundervollen Pferde- und Reiterſtudien, dann prachtvollen Entwürfen für plaſtiſche Arbeiten (darunter eine Anzahl Studien zum „Neſtor“, der einzigen, leider zerſtörten Plaſtik von Marées) und ſchließlich einigen Blättern, die im Zentrum eine Kompoſition — ſei es ein Turnier oder ein Reiter hoch zu Roß oder nackte Männer und Jünglinge — zeigen, die oben und unten friesartig von kleineren, leicht hingeworfenen Entwürfen gerahmt ſind — alle aus dem Beſitze Arthur Volkmanns, des getreuen Famulus von Marées. Ein zweiter Raum enthält die Zeichnungen aus dem Nachlaſſe Karl von Pidolls, die während des Krieges in die Schweiz gelangten und von ihrem jetzigen Beſitzer, einem Winterthurer Kunſtfreunde, für die Basler Ausſtellung hergeliehen wurden. Neben ſchönen Kinderſtudien, weiblichen und männlichen Akten und Pferdeſtudien zeigt dieſer Teil der Ausſtellung vor allem herrliche Kompoſitionen, in denen man gerne Bildentwürfe für dieſes oder jenes Gemälde des Künſtlers feſtſtellen möchte. Zu einer Darſtellung des hl. Georg ſcheint das wundervolle Blatt eine Vorſtudie zu ſein, das einen Reiter im Profil wiedergibt, der einem Drachenungeheuer den Speer mit ſolcher Wucht in den Hals ſtößt, daß das Pferd ſich hoch aufbäumt. In einem andern Blatte, das nackte Männer und Frauen darſtellt, vermeint man einen Entwurf zu einem der ſpäteſten großfigurigen Bilder in der Staatsgalerie in München zu erkennen und in einem dritten, das zwei in wallenden Gewändern daherſchreitende Mädchen zeigt, hat man wohl eine Skizze zu dem ebenfalls in München ſich befindenden Paſtell „Singende Mädchen“ zu ſehen. — Der hinterſte Saal endlich enthält neben den Lichtdrucken der Fiedlerſchen Marées-Mappe, die die hervorragendſten Werke des Künſtlers wiedergeben und ſo die Ausſtellung zu einem inſtruktiven, ſchöngeſchloſſenen Ganzen runden, die Zeichnungen aus dem Nachlaſſe Hans Sandreuters, die 1921 als Geſchenk der Freunde des Kupferſtichkabinetts der Sammlung überwieſen worden waren. Ein Geſamtentwurf und zwei Einzelſtudien zu einer Kompoſition, Odyſſeus und Nauſikaa darſtellend, die 1883 entſtanden ſein muß und wahrſcheinlich das Vorbild für ein zerſtörtes Gemälde von Sandreuter bildete, gehören, obwohl kleinen Formats, mit zu den ſchönſten Blättern der Ausſtellung.

Das Lebenswerk des Hans v. Marées iſt ein großes Fragment geblieben; die Abſicht, die Raumilluſion durch äußerſte Formendurchbildung auf die höchſte Höhe zu treiben und das Ungenügen an dem Erreichten verhinderten den Künſtler ſtets an einem befriedigenden Abſchluſſe der Arbeit. Einzig in den Handzeichnungen lebt ſich ſeine bildneriſche Kraft ſozuſagen reſtlos aus; in ihnen ſind alle die Schwierigkeiten, die dem Künſtler bei ſeinen Gemälden hemmend im Wege ſtanden, ſpielend überwunden, ſie muten an wie

Niederschriften aus vollströmendem Reichtum der Bildvorstellung und des Formen-Wollens. — Es wäre übrigens verfehlt, in allen Zeichnungen der Schau Zweckstudien zu sehen, wenn auch tatsächlich manche dieser Bildgedanken zu Gemälden hinführten. Es können im Gegenteil die wenigsten als Studien für bestimmte Kompositionen in Anspruch genommen werden. Marées war ein fabelhafter Zeichner, und viele dieser Zeichnungen warf er hin, wenn er mit seinen Schülern sprach, zur Verdeutlichung des Gesagten oder zur Veranschaulichung eines bildnerischen Gedankens. Ohne alle Nebenabsichten entstanden — keineswegs für fremde Beschauer bestimmt — Marées selbst kümmerte sich kaum um solche Blätter — erleben wir in ihnen die Fülle der Schöpferkraft, die Klarheit seiner Anschauung und den edlen Rhythmus seiner Gestaltung in Linie und Ton, Licht und Raum. Wie der Raum lebt, wie die leeren Stellen des Papiers entscheidende Wirkungen hervorbringen und wie mit absolut sicherem Gefühl die umgrenzende Linie immer gezogen ist, das macht den wunderbaren Reiz dieser Zeichnungen aus. Jedes, auch das scheinbar gleichgültigste Blatt ist streng als Einheit begriffen; wo es sich um geschlossene Kompositionen handelt, sind diese so ausgeglichen, daß nicht nur im Bewegungsfluß der dargestellten Körper in den positiven Formen Schönheit ist, sondern auch in dem, was sie an Flächenfigur übriglassen in den negativen Formen. Diese Zeichenkunst ist ornamental im besten Sinne des Wortes — nicht in aufdringlich kunstgewerblicher Weise, sondern wie unwillkürlich, weil für Marées das Leben und die Natur nur wirklich zu sein scheinen, „wenn sie klingen und sich in griechisch heiterer Weise mit ihrer eigenen Bedeutung paradiesisch schmücken".

* * *

Auf die Weihnachtsausstellung in der Kunsthalle, in der mit einigen der jüngsten Künstler wie Albert Müller, Theo Eble und Rodolphe Mäglin A. H. Pellegrini das entscheidende Wort sprach, ist für Januar und Februar eine große Hans Thoma-Ausstellung gefolgt, die in umfassenderem Maße noch als die letztjährige Thoma-Schau in der Berliner Nationalgalerie einen Gesamtüberblick über das reiche Schaffen des heute 85jährigen Nestors der deutschen Malerei geben will. Über 200 Werke — Gemälde und Zeichnungen — die unter großer Mühewaltung aus deutschen Museen (Karlsruhe, Frankfurt, Freiburg i. B. u. a.), süddeutschem und schweizerischem Privatbesitz zusammengebracht worden sind, veranschaulichen das Schaffen Thomas von seinem 18. Jahre — bevor er noch die Kunstschule besuchte — bis auf den heutigen Tag. Neben den großen bekannten Galeriebildern aus der späteren Zeit des Künstlers sieht man da die bescheideneren, vom Publikumsgeschmack noch nicht versüßten Arbeiten der frühen Mannesjahre, und man kann in ihnen ohne Ablenkung in die Anekdote studieren, mit welcher handwerklichen Tüchtigkeit dieser Künstler doch eben jenes Problem, das die Gegenwart so sehr beschäftigt: die Gestaltung aus der Farbe, kraft seiner natürlichen Künstlerschaft gelöst hat. Prachtvolle, gar nicht „innige" Bilder gibt es von diesem Bauernmaler, die ausgezeichnet gemalt sind, souverän im Erkennen des Wesentlichen, in der Freude an der Sinnenwelt und an den hundert Wundern in jedem kleinen farbigen Dasein.

Innerhalb von dreißig Jahren ist es das dritte Mal, daß Hans Thoma der Gast des Basler Kunstvereins ist. Es wäre deshalb verfehlt zu glauben, diese Ausstellung, deren Zustandekommen übrigens in erster Linie Herrn Direktor F. W. Storck in Karlsruhe zu danken ist, bedeute eine verspätete Ehrenrettung. Und wenn es auch die Absicht wäre, so würde sie doch nur zur Begleiterscheinung eines weit wichtigeren Vorganges. Die Umwandlung des Zeitgeistes und Kunstgeschmackes, die man noch nicht benennen kann, aber schon überall spürt, konzentriert sich mit eins auf das ein halbes Jahrhundert alte Lebenswerk Thomas, und die Besinnung auf das Vorbild dieses einzelnen Malers erhält die Bedeutung einer Auseinandersetzung über den Geist und die Grenzen der modernen Kunst.

W. Raeber.

Budapester Ausstellungen

Szőnyi István / Ernst-Museum.

Szőnyi gehört zu den begabtesten Malern des Nachimpressionismus in Ungarn. Seine Entwicklung wurde anfänglich stark von der brüchigen Flächenzergliederung und Modellierung beeinflußt, die für Cézanne so bezeichnend sind. Doch ging Szőnyi nicht auf den Grund dieser Cézanneschen Werte. Er nahm sie nicht als Erscheinungen einer besonderen neuen Raumgesetzlichkeit, sondern als Mittel, um der sinnlich organischen Plastizität seiner Körper ein Höchstmaß an kraftvoller Spannung gegen die Körperwände geben zu können. Dieses Bestreben war verbunden mit einer klaren, grundsätzlichen Trennung des Körpers vom umgebenden Raume. Eine Gegenüberstellung, die Szőnyi von dem Entwicklungsgang der westeuropäischen Malerei nach Cézanne verdrängte und mit Berührung von Greco sowie Marées der Renaissance zuführte. Masaccio wurde Orientierung. Hinzukam das leidenschaftsschwangere, rhapsodische Temperament des Ungarn, das zwischen unwetterlicher Schwüle und Düsterkeit und zwischen schwermutdurchbrechendem Befreiungsjubel hin- und hergeschleudert wird. Also helldunkel, oft allzu unmittelbar dem Einflusse Rembrandts erliegend. Doch die heimatliche Nähe der üppigen magyarischen Natur und seiner erdkräftigen Menschen siegt und Szőnyi kommt zu Aktgestaltungen, an

denen sich mancher Westeuropäer gesund sehen könnte. Wertvolle Neuerscheinungen sind die Aquarelle des vergangenen Sommers, deren Raum von rauschend hereinbrechender Licht- und Farbenfreudigkeit erfüllt ist.

Fényes Adolf (Ernst-Museum) hat viele Jahre hindurch das Bild der ungarischen Kunst mit Zügen eines fein beobachtenden, innig empfundenen und handwerklich kultivierten Naturalismus bereichert. Dann kam ein starker Einschlag Cézannescher Erkenntnisse, mit klar herausgearbeiteten Formen, erhöhten Farben und der bezeichnenden Verlegung der Blickebene nach oben. Das Ergebnis war leider mehr dekorativer als struktiver Natur. Folgerichtig kam denn auch Fényes in weiterer Befolgung seines dekorativen Triebes zu Kompositionen mit Anklängen an die primitive Frührenaissance. Glücklicherweise trat jedoch in diesen leeren Gebärden wieder ein früheres Element zum Vorschein, das von der Cézanne-Periode verdrängt worden war. Die notwendig gewordene Vereinfachung der Töne führte Fényes wieder zur unvordringlichen malerischen Behandlung der Flächen zurück, die er als Naturalist inne hatte. Seither ist ein stets zunehmender Einfluß der ohne komponierende Voreingenommenheit arbeitenden Naturbetrachtung zu verzeichnen. Fényes scheint das dekorative Experimentieren mit wesentlichem Gewinn an eindrucksvoller Vereinfachung des Bildgefüges überwunden zu haben.

Czóbel Béla (Belvedere). Die Kunst dieses Malers soll hier demnächst von Willi Wolfradt eingehend gewürdigt werden. Ich möchte nur auf die ungarische Herkunft einiger Züge in Czóbels Werk hinweisen, die von der deutschen Kritik bisher beinahe vollkommen unbeachtet geblieben ist. Czóbel hat sich fünfzehn Jahre hindurch dem ungarischen Kunstleben ferngehalten, ist aber trotz Paris, Holland und Berlin im Grunde doch der provinziale Ungar geblieben, dem nichts über das nachlässige Versinken in eine stofflich gesättigte, beschauliche Ruhe und Bequemlichkeit geht. Daher die dicht und weich fließende, beinahe träge Flut seiner Töne, der lässige Griff, mit dem Menschen und Bäume, Hügel und Häuser einander zugeordnet werden, das Ungelenke seiner Zärtlichkeit, die alles vertraulich-nahe an sich heranbringt. Diese erdreichgebundene, selbstverständliche Ruhe ist von jeher ein tiefer Wesenszug ungarischer Naturschilderung gewesen. Ernst Kállai.

Erfurt

Zu Weihnachten bescherte uns der Kunstverein eine juryfreie Ausstellung Erfurter Künstler, die sich leider als ein gänzlich verfehltes Experiment erwies. Es verlohnt nicht, über diese Schau von Ausgeburten eines blutigen Dilettantismus ein kritisches Wort zu verlieren. Die neue Januar-Februar-Ausstellung gibt nun dem Kunstverein Gelegenheit, sich nach diesem Fiasko glänzend zu rehabilitieren. Das Präludium bilden die prachtvollen Holzschnitte aus dem Engadin von E. L. Kirchner. Sie schlagen auch insofern das Grundmotiv der Ausstellung an, als es das Erlebnis der Hochgebirgswelt ist, mit dem sich sowohl Schmidt-Rottluff als auch Heckel neuerdings eingehend auseinandergesetzt haben. Schmidt-Rottluff zeigt sich in seinen Aquarellen, Holzschnitten und Buntstiftzeichnungen der letzten Jahre auf einer Höhe, die kaum mehr zu überbieten ist. Einzigartig ist bei ihm die Vereinigung äußerster Lebendigkeit und eines starken Naturgefühls mit einer so unerhört tiefen und intensiven Farbigkeit, wie sie heute in ähnlicher Stärke nur noch die abstrakte Malerei besitzt. Frappiert in den Aquarellen die unerhörte Sicherheit der Farbengebung und die restlose Geschlossenheit des Aufbaues, so weckt in den farbigen Zeichnungen die fabelhafte Energie der Strichführung höchste Bewunderung. Es ist erstaunlich, wie hier mit einer letzten Ökonomie der Mittel ein Maximum an Wirkung erreicht wird, wie mit ganz wenigen Konturen und farbigen Strichen der Eindruck körperlicher Konsistenz, räumlicher Tiefe und bewegten Lebens schlagend erfaßt wird. Von allen Künstlern der ehemaligen „Brücke" hat vielleicht Schmidt-Rottluff seinen Weg am folgerichtigsten fortgesetzt. Daneben steht Erich Heckel mit wundervollen Aquarellen vorwiegend aus dem Jahre 1923: Landschaften und Blumenstücke. Köstlich sind vor allem die Hochgebirgsbilder aus dem Allgäu, bei denen man ohne Scheu wieder von echter Stimmung sprechen darf. Diese Dinge sind von einer so selbstverständlichen Schönheit, daß sie, ohne trivial zu werden, in ihrer starken Naturnähe jedermann verständlich sein müßten. Sind seine Blumenstilleben von ganz zarten, hellen, lichten Klängen erfüllt, so leuchten die Blumenstücke des alten Rohlfs, die der Meister in verschwenderischer Fülle schafft, zumeist in tiefen, gesättigten Farben. Dazwischen steht eine Periode, in der Rohlfs mit zittrigen Linien und einer eigentümlichen fahlen Farbengebung arbeitet. Prächtig sind eine Anzahl von Aquarellen mit Pferdedarstellungen in ihrer Lebendigkeit der Bewegung. Feininger zeigt ebenfalls Arbeiten aus seiner letzten Zeit: Aquarelle und Federzeichnungen. Im großen und ganzen ist bei Feininger in diesen letzten zeichnerischen Arbeiten eine strengere Geometrisierung der Bildstruktur festzustellen, womit sonderbarerweise oft eine stärkere Naturnähe als bisher zusammengeht. Die Maschen des zartgeäderten Liniennetzes, mit dem er die Fläche überspinnt, sind so weit gehalten, daß die Realität in einer traumhaft schönen farbigen Übersetzung nur leicht gebrochen und gedämpft unverkennbar hindurchleuchtet. Von besonderem Interesse ist die Verarbeitung einiger Erfurter Motive wie des alten Hospitals, der Michaelisstraße und der

Barfüßerkirche. Wie ein Märchenschloß erhebt sich die alte Bettelordenskirche in hellschimmernder Farbigkeit am Ende einer in dunkel schillernden Tönen gehaltenen Gasse. — Als Neuerscheinung präsentiert sich Gustav Wolff mit einer großen Anzahl von Kleinplastiken, Zeichnungen und Graphik. Sein archaischer Primitivismus wirkt nur in ein paar Tierfiguren einigermaßen überzeugend. Seine graphischen und zeichnerischen Arbeiten sind in ihrer gewaltsamen Stilisierung und inneren Leere von ermüdender Monotonie. Da Wolff noch nicht sehr lange als Plastiker arbeitet, wird man abwarten müssen, wie er sich weiter entwickelt. Bemerkenswert ist sein feines Materialgefühl. Eine stehende Göttin ist nicht ohne eine gewisse Größe in der Haltung.
P.

Frankfurt a. M.

Im letzten Jahre wurde die Privatsammlung Fischer, die erste deutsche Expressionisten enthält (Kirchner, Heckel, Nolde, Kokoschka, Pechstein, Marc, Macke, Rohlfs usw.; von Franzosen Picasso), der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Sie soll in ihrem Bestand erhalten bleiben und bildet den Rahmen eines Kunstkabinettes, das Graphik, Aquarelle und Kleinplastik von jüngeren, der Allgemeinheit noch unbekannten Künstlern in wechselnden Ausstellungen vorführt.

Den ersten, starken Eindruck des verflossenen Jahres bot eine Schau der graphischen Blätter Ensors aus dem Besitz der Galerie von Garvens, Hannover. Ensor hat in seinen krankhaften, wie von Dämonie gepeitschten Arbeiten eine Kraft der visuellen Vorstellung, die fast schauerlich ist.

Von wichtigen, andern Ereignissen seien genannt:

Eine Ausstellung moderner Aquarelle, die neben Arbeiten von Rohlfs, Kokoschka, Pechstein, Kandinsky und Schmidt-Rottluff dekorative Blätter Kerschbaumers, den veristischen, öldruckhaften Dix, Crodel und Kaus zeigte.

Eine Schau mit Arbeiten des östlichen Lazar Segall folgte: Blätter, die wie Variationen auf eine melancholisch lastende Melodie wirken. Der Künstler hat keine starke, formale Erfindungsgabe, aber einen guten Instinkt für die tonliche Abstufung des Graphischen und eine große Charakterisierungsfähigkeit. Der Kopf der Mary Wigmann ist durch seine geistige Intensität besonders fesselnd.

Gustav Wolff führte sich mit Tierbronzen ein die in ihrer gedrängten Sprache Wesentliches über das Tier auszusagen haben. Hier scheint wie bei Gaul oder Renée Sintenis ein Künstler am Werke zu sein, den die Vielfältigkeit des Tierkörpers und der Tierbewegung anregt, der geborene Tierplastiker.

Neben dem Maler Hans Meyboden trat als Graphiker und Bildhauer der Orientale Jussuff Abbo mit monumental und breitflächig geschaffenen Porträts, Skulpturen, Radierungen und Zeichnungen auf den Plan, die in ihrer statischen Gehaltenheit den Plastiker fühlen lassen.

Das Jahr schloß mit einer Ausstellung von Milly Steger ab, die neben dem ausgezeichnet aufgebauten und ausdrucksstarken Kopf der Dichterin Kalkowska (durch die schräg ansteigende Hand, die in das Gesicht überleitet und in der Stirne ihren Abschluß findet, wird das Geistige durch formale Mittel noch gesteigert) kleine Sitz- und Stehfiguren aus Terrakotta von reichem Kontrapost der Bewegung zeigte. Eine schöne und gelöste Harmonie durchklingt diese Arbeiten.

Dem Kunstsalon Fischer, der bemüht ist, seine Vorführungen auf das Niveau des eignen edlen Kunstbesitzes zu heben, soll zu seiner nicht leichten Aufgabe in dieser Zeit der künstlerischen Unstetigkeit und wirtschaftlichen Not der Beistand von Künstlern und Kunstfreunden gewünscht werden.
Sascha Schwabacher.

Hamburg

Im graphischen Kabinett in der Caffamacherreihe sind zur Zeit Blätter von Otto Dix ausgehängt, und damit werden in grausiger Ironie die vom schlechteren am schlechten Mitmenschen verbrochenen Scheußlichkeiten aufgedeckt und karikiert. — Im graphischen Kabinett von Maria Kunde war eine Ausstellung von Dora Hitz. Vorwiegend frühe Skizzen aus rumänischem Aufenthalt, Zeichnungen und Pastelle um das Thema „Mutter und Kind“, die die sonst nur durch ausgearbeitete Bilder bekannte Künstlerin in der sicheren Festlegung erster Eindrücke zeigen.

Der Kunstverein brachte nebeneinander Domscheit, Ahlers-Hestermann und Jaaks. Die Gemälde Domscheits waren unbefriedigend, die farbig heftigen Arbeiten des jungen Altonaer Malers Jaaks sind noch zu ungleichmäßig, um ein bestimmtes Urteil zuzulassen.

Ahlers-Hestermanns Landschaften mehr noch als seine Porträts werden getragen von einer Harmonie zwischen Wissen und Fühlen, einem Wissen um die formalen Notwendigkeiten eines Bildes, das doch in seiner leisen, sanften Farbigkeit letztlich dem innersten Gefühl und Temperament des Künstlers entspringt.

Eine altholländische Galerie, wie sie in diesen Tagen am Nonnenstieg eröffnet wurde, erscheint, wenn irgendwo in Deutschland, so in Hamburg, am ehesten am Platze. Die Bilder, die hier ausgestellt sind, entstammen größtenteils Hollands glorreichstem Jahrhundert, in dem Hamburg politisch und wirtschaftlich mit Holland verkettet war und künstlerisch ganz unter seinem Einfluß stand. Man sieht unter ihnen nicht nur Werke bekannter Meister, sondern wirklich gute z. T. bezeichnete Arbeiten. Noch aus dem 16. Jahrhundert sind zwei Männerporträts aus dem Morokreis, von denen das eine ein schmales Gesicht, bräunlich und geschlossen vor dunklem

Grund steht, das andere den zarten Schmelz hellen Inkarnats aus dem Schwarz und Grau von Bart und Grund herausleuchten läßt.

Zeitlich nahe eine Herri met de Bless zugeschriebene Ideallandschaft. Von dem noch zu wenig beachteten Jan de Bray ein großes Damenporträt von 1660, dessen lässig vornehme Haltung und gedämpfte Farbigkeit in grün und bläulichen Tönen trotz rot aufblitzender Schleife die Bildwirkung bestimmen. Von dem ungleichmäßigen Pieter Molijn eine außergewönlich gute Landschaft mit Reitern, bei der die tiefe satte Farbigkeit des von hängenden Wolken bedeckten Vordergrundes durch einen Lichtschein in der Ferne am Horizont noch gesteigert wird, wobei die Richtung der hangabwärts dieser Ferne zugewandten Reiter ebenso für den Bildaufbau wie die Tiefenperspektive von Belang ist.

Ein signiertes Rundbild von Samuel Ruisdael 1635, Fischer vor einem Gehölz darstellend, läßt die Tätigkeit dieser ihre Netze einziehenden Männer vergessen, so lautlos und versonnen ist die Lyrik dieses in bräunlichen Tönen gemalten Bildchens mit dem lockeren zierlichen Baumschlag und der dunklen, spiegelnden, nur an einer Stelle von schwachem Strahl erhellten Wasserfläche.

Zu erwähnen sind noch Jan van Goyen, A. v. Ostade, Pieter de Bloot und ein W. C. Duyster, dessen „lustige Gesellschaft“ dem Beschauer den Rücken zukehrt, ohne ihm Grad und Art ihrer Stellung und Stimmung vorenthalten zu können, die unser Künstler mit allen der Terborchschule erreichbaren malerischen Mitteln gegeben hat.

Heinrich Kohlhaußen.

Hannover

Die Kestner-Gesellschaft hat aus mancherlei Not eine Tugend gemacht und eine sehr anerkennenswerte Ausstellung aus Hannoverschem Privatbesitz zusammengestellt, die von der Mitte des vorigen Jahrhunderts bis in den Spätimpressionismus unserer Gegenwart heraufführt und eine verhältnismäßig kleine Auswahl aus dem überraschend umfangreichen privaten Kunstbesitz dieser Stadt bietet. Die geschätztesten der großen und auch mancher kleineren Meister figurieren auf der Liste mit oft lebendig ergreifenden Werken: Thoma (Landschaft), Leibl (Frauenkopf), Corinth (Alte Dame mit Kind, Nacktheit), Max Liebermann usw.; daneben Erdtelt, Squindo, Th. Alt, Hagemeister, Buchholz, dann Spitzweg mit einer Reihe sehr liebenswürdiger Bilder. Eine gewisse Tönung der Abgeschiedenheit ist trotzdem spürbar, selten ist solch großer Griff getan, wie der nach Corinths „Alter Dame mit Kind“, Slevogts „Blumenstilleben“, Stauffer-Berns „Blauem Mädchen“, Schuchs „Entenstilleben“. Im ganzen ist der Sinn der Käufer auf Symbole jener Gediegenheit und Einfachheit gerichtet gewesen, die heute noch zumeist das Ideal der Noch-Nicht-Weltstädter ist. In diesem Sinne bildet diese Ausstellung ein Beispiel völliger Einheitlichkeit — denn wenn sie auch oft genug so innerlich schwache Arbeiten wie die Hagemeisters, Sandrocks, Hübners aufnimmt und zuläßt, so hat sie als Kern immerhin so intensive und bewundernswerte Arbeiten, wie die Menzels, aus dessen früher Zeit ein schönes „Interieur“ zur Schau hängt, auch Feuerbachs, der durch einen „Knabenkopf“ vertreten ist, und die Bilder Spitzwegs.

Eckart v. Sydow.

Köln

Der Maler Mathias May aus Köln malte in München. Daran ist er gestorben. In der Gedächtnisschau des Kölnischen Kunstvereins wird man das menschlich bedauern. Sonst nicht. Künstlerisch trifft das auch für den Rest der Ausstellung zu. Im Nebenraum sammelt man die Kölner Revolutionäre, den routinierten Hörle, Janssen und den sympathischen aber leicht leeren Seiwert. Im Kunstsalon Hermann Abels sieht man den ach so feucht-fröhlichen Gerhard Janssen. Er ist in Düsseldorf und noch nicht gestorben. Als weiterer Geschichtsirrtum hängt noch Mühlig und um das Entzücken der Leute vollständig zu machen etwas E. v. Gebhardt. Zur Erholung darf man bei Flechtheim neue Blätter von George Grosz sehen. Sie sind schrecklich teuer.

Alfred Salmony.

Mannheim

Nachdem in den Herbstmonaten die Schau „Deutsches Zeichnen“ die Ausstellungsräume der Kunsthalle füllte, und die formalen Eigentümlichkeiten spezifisch deutscher Zeichenkunst in ihren verschiedenen Abwandlungen und Ausprägungen im Laufe der Jahrhunderte aufzeigte, ist nach dem Plane des Leiters, Dr. Hartlaub, eine neue, groß angelegte Schau gefolgt: „Kalenderkunst in alter und neuer Zeit“. Der längst verloren gegangene Zusammenhang des menschlichen Lebens mit den kalendrischen Vorgängen, Sternglaube und Sterndeutung mit ihrer Fülle künstlerisch eindrucksvollster, immer wieder neu gestaltbarer Formeln wurden mit mannigfachen Beispielen belegt. Durch Leihgaben der Universitätsbibliothek Heidelberg und der Landesbibliothek Karlsruhe war es möglich, köstliche Pergamenthandschriften mit Kalendarien vom 13. bis 16. Jahrhundert aus klösterlichem oder fürstlichem Besitz entstammend, Inkunabeln und früheste Drucke von Kalenderbüchern und Einblattkalendern zu zeigen. Glückliche Ergänzung bildete ein reiches Abbildungsmaterial aus den Beständen des Museums für Buch und Schrift, Leipzig, der Bibliothek Warburg und dem graphischen Kabinett der Kunsthalle, das in einem besonderen Studienraum eine Zusammenstellung von kalendarischen Bildmotiven: Tierkreiszeichen, Planetenkinder und Monatsbeschäftigungen ergab. Immer mehr entfernen sich vom rein Kalenda-

rischen die Stiche des 16. bis 18. Jahrhunderts. Nur noch klein, kaum bemerkbar deutet das Tierkreiszeichen am Rande ihrer Monatsbilderfolgen den Gedankenkreis an, aus dem sie ursprünglich entstammen. Schließlich bleibt nur noch der als Landschafts- und Genrebild willkommene Vorwurf der Monats- und Jahreszeitendarstellung und daneben die eigentlichen Kalenderstiche, z. T. in riesigem Format, eine günstige Gelegenheit für den Künstler zu den politischen, literarischen, modischen Ereignissen der Zeit verherrlichend oder spottend Stellung zu nehmen. Aus dem gewichtigen Kalenderbuch „mit allen astrologischen Haltungen", mit Aderlaßmann und allerhand anderer „Praktika" ist nach und nach ein zierlicher Almanach mit genealogischem oder literarischem Inhalt, ein Sackkalender oder Taschenbuch für Damen geworden. Die alte, zuletzt nur noch bäuerliche Tradition lebte, abgesehen von einigen reizvollen Kinder- und Familienkalendern der romantischen Zeit, bescheiden und verkümmert in den Volkskalendern durch das ganze 19. Jahrhundert bis auf unsere Tage weiter. Sie hat eine fröhliche Wiederbelebung erfahren in den zahlreichen Entwürfen, die in den Fachklassen deutscher Kunstgewerbeschulen eigens für diese Ausstellung entstanden, und die uralten Kalendermotive haben moderne Künstler zu Leistungen verlockt, die sich in ihrer Eigenart den alten an die Seite stellen, so ein Kalenderbuch geschrieben und gemalt von Gertrud Vogt, Kassel, eine Folge von Monatsbildern von George Grosz, Entwürfe für Wandkalender von A. Maier, Heidelberg, Josua Gampp, Altona u. a.

Diese Wandlungen eines uralten künstlerischen Motivenschatzes zeigt in großen Zügen die Ausstellung und zieht damit neue Furchen auf einem lange brach liegenden, halb vergessenen Feld. Seine Fruchtbarkeit wird dadurch manchem wieder zum Bewußtsein kommen und es wird sich eine Fülle von Anregungen für Künstler und Verleger bieten. H. K. F.

New York

Die vergangenen Monate haben nicht viel Bedeutendes gebracht. Auf dem Gebiete alter Kunst aber bot Mr. T. Jackson Higgs die wohl hervorragendste Ausstellung italienischer Renaissancebronzen, die hier jemals öffentlich gezeigt worden ist. Es war ein Teil der Bachstitzsammlung, der vom Haag herübergeschickt worden war und nur erlesene Werke von Donatello bis Giovanni da Bologna und Pietro Tacca enthielt. Höhepunkte der Sammlung waren eines der Lionardopferde aus dem Kaiser Friedrich-Museum, das dieses abgegeben hat, eine Statuette „Laster" von Benvenuto Cellini, und eine Venus sowie ein überaus lebensvoller Elefant von da Bologna.

Exponenten der modernen Kunst konnte man u. a. sehen bei Weyhe, bei dem A. B. Davies Aquarelle sichersten Schauens und leichtester Hand zeigte und in der New Gallery, die neben dem russischen „Bauernholbein" Grigoriew und anderen Ausländern eine Reihe strebender amerikanischer Künstler vorführte. Die Gallery, unter Leitung des Mr. James N. Rosenberg, hat kürzlich ein illustriertes Buch herausgegeben, in dem die Werke aufgezählt werden, die sie — über 100 an der Zahl — während ihrer ersten Saison zu verkaufen imstande war. Sie hat, um das Interesse und Verständnis weiterer Kreise für moderne Kunst zu wecken, eine Gesellschaft — eine Art modernen Kunstverein — gegründet, deren Mitglieder jährlich 100 Dollar zahlen, für die sie Kredit bis zu diesem Betrage beim Ankauf eines Werkes aus der Gallery erhalten. Diese im voraus gezahlten Summen ermöglichen der Gallery, wie Abonnementsgelder teilweise bei einem deutschen Theater, ihre laufenden Kosten zu bezahlen und so ihre Funktion als ein Mittelpunkt für moderne Kunst ohne stete Nöte und prekäre Unterstützung auszuüben. Und mancher junge Künstler hat durch sie schon ein Werk abzusetzen vermocht. Die Gallery ist weitherzig in ihrer Politik und bestrebt sich, im besten Sinne international zu sein. Vor kurzem hat sie an einen deutschen Sammler in Frankfurt a. M. Matisses „jungen Matrosen" aus dem Jahre 1906 und Signacs „Segelbote im Mittelmeer" verkauft.

Mit hilfreicher Sympathie steht auch der Antiquitätenhändler Joseph Brummer den strebenden Künstlern New Yorks zur Seite. Seine letzte Ausstellung moderner Werke aber war dem Pariser Max Jacob gewidmet, der nach einem echten Bohèmeleben sich nun ins Kloster zurückgezogen hat. F.

Wiesbaden

Der Nassauische Kunstverein hat eine Graphikausstellung eröffnet, die in gut getroffener Auswahl die Entwicklung der letzten Jahrzehnte aufzeigt. Sie setzt an dem Wendepunkt ein, den Corinth und Slevogt der deutschen Graphik gaben und führt den Beschauer durch das scheinbar weit auseinanderzweigende Wesen, das sich in Meid, Barlach, Nolde, Heckel, Klee und Dix darstellt und, im großen betrachtet, doch machtvoll in ein markantes Zeitprofil zusammenströmt.

Die Ausstellung bietet im wesentlichen Bekanntes, das aber durch die Konfrontationen neue Schlaglichter erhält.

In der „Bücherstube am Museum, Graphische Kunst" sind Gemälde von Wolff-Malm zu sehen, deren dekoratives Genre den großen monumentalen Zug nicht vermissen läßt.

Im graphischen Kabinett von Staadt wird das graphische Gesamtwerk von Slevogt gezeigt.

Im Kunſtſalon Soliman ſtellt in großer Kollektion ein junger Ruſſe Andre Nesnakomoff-Jawlenſky aus, der Sohn von Alexei v. Jawlenſky. Endlich wieder einmal ein Ereignis. Hochaufſchäumende Jugend. Slaviſches Temperament mit allem Knoſpenreiz des Infantilen. Schon die frühen Proben aus der Kinderzeit, die nirgends das beklemmende Gefühl dreſſierter Frühreife aufkommen laſſen, zeigen einen außerordentlichen maleriſchen Inſtinkt. Eine Phaſe der Einflüſſe — van Gogh, Manet, Cézanne — fällt bereits in die Knabenjahre. Dann erfolgt ein ſtürmiſches Freiwerden unter Hinwendung auf das nationale Element. Dem Künſtler, der ſeine Heimat nie geſehen hat, nur allerdings durch ſtarke Tradition des Bluts unlösbar mit ihr verkettet iſt, wird die ruſſiſche Landſchaft Ausgangspunkt der Phantaſie! Die Motive ſind mehr oder minder Gefühlsdarſtellungen, die ſich im Landſchaftlichen faſt ins Mythiſche ſteigern. Die Mittagsſchwüle in ihrem dämoniſchen Brüten und plötzlich aufwehendem heißen Wind, die Zwitterſtimmung des April, das Spukhafte weißer Schloßmauern in der Nacht hat etwas von der Geſtaltenhaftigkeit des ſlaviſchen Märchens oder Volksliedes. Beſtrickend iſt die blühende Kraft des Kolorits. Auf einem Winterbild wird das Niederwirbeln der Flocken zu einer Sinfonie zarteſter Farben. Man darf auf die Weiterentwicklung des Künſtlers, der kürzlich auch eine Freskoaufgabe — Ausmalung der Trauerhalle in Sonnenberg bei Wiesbaden — glänzend gelöſt hat, geſpannt ſein.
ch.

Von Künſtlern und Gelehrten

Am 28. Januar iſt Dr. Friedrich Leitſchuh, Profeſſor der Kunſtgeſchichte an der Univerſität Freiburg i. U., nach kurzem Krankenlager im Alter von 56 Jahren an einer Herzſchwäche geſtorben. Der Verſtorbene war gebürtig aus Würzburg und dozierte, ehe er im Jahre 1904 nach Freiburg kam, Kunſtgeſchichte an der Univerſität Straßburg. Über dieſe Stadt hat er den Band „Berühmte Künſtſtätten“ geſchrieben. — Prof. Dr. Julius Baum, bisher im Landesamt für Denkmalspflege, Stuttgart, tritt am 1. April das Amt des Stadtkunſtwarts in Ulm an. Zugleich übernimmt er die Leitung des Ulmer Muſeums. — Die Sparmaßnahmen der holländiſchen Regierung, die ſich leider allzuſehr auf ſozialkulturellem Gebiete bewegen, wohingegen die neue Einbringung eines viele Millionen verſchlingenden Flottengeſetzes nur eine Frage der Zeit iſt, haben ſoeben dahin geführt, daß der von J. van Notten innegehabte Direktorpoſten am „Niederländiſchen Muſeum für Geſchichte und Kunſt“ (Unterteil des Reichsmuſeums) und der von W. Steenhoff innegehabte zweite Direktorpoſten am Reichsmuſeum aufgehoben wurde. — Die Antwerpener Kunſtakademie ſoll neue Leiter erhalten. Juliaan de Vriendt, der bisherige Direktor, hat die Altersgrenze längſt überſchritten. Der Sekretär Donnet iſt unlängſt geſtorben. Für die beiden Poſten wurden ſeitens der Stadt der Maler Iſidoor Opſomer und der Rechtsanwalt Jozef Muls vorgeſchlagen. Die Regierung hingegen will auf die Poſten den Maler Emiel Vloors und den Kritiker Jacques Wappers ſetzen. In dieſe Meinungsverſchiedenheit ſpielen auch raſſepolitiſche Gegenſätze, ſo daß ſie in der Preſſe viel Staub aufwirbelt. H.

Neue Bücher

Wilhelm Rolfs, Die Grünewald-Legende. Kritische Beiträge zur Grünewaldforschung. Verlag Karl W. Hiersemann. Leipzig 1923. 162 S. und XXIV Tafeln.

Das Buch ſtellt einen energiſchen, wenngleich für den Spezialiſten einigermaßen überraſchenden Verſuch dar, das Dunkel um Grünewald zu lichten. Die Grünewald-Legende ſieht R. (nach Zülchs Vorgang, dem Hagen ſich anſchloß) in der erſtaunlichen Tatſache, daß der Name des größten maleriſchen Genies deutſcher Kunſt in zeitgenöſſiſchen Quellen nicht vorkommt, ſondern erſt 150 Jahre ſpäter bei Sandrart; deſſen Nachrichten ſind durchaus ſuſpekt, weil er mündliche Mitteilungen wiedergibt, die er als Knabe vor 50 Jahren erhalten hatte. Die von Zülch[1] entdeckten Frankfurter Urkunden kennen zwei Maler, einen Mathis Grün und einen Mathes Gothart oder Nithart von Würzburg, der 1528 als „Waſſerkunſtmacher“ in Halle ſtirbt. Beider Namen und Lebensſchickſale könnte Sandrart vermengt haben. Von dieſen erfaßt R. mit kühnem Griff den letzteren und ſtellt ihn uns als den Schöpfer des unvergleichlichen Werkes hin, mit dem wir bis vor kurzem den Namen Grünewald verbanden. Für Nithart-Gothart ſcheint vor allem das Monogramm MG N und der Aufenthalt in Halle zu ſprechen, ferner die Tatſache, daß in ſeinem Nachlaß ein Vertragsbrief (unbekannten Inhalts) mit einem Meiſter in Altkirch (wohl das im Elſaß, nicht weit von Iſenheim) gefunden wurde, daß endlich in ſeinem Teſtament der Ort Seligenſtadt erwähnt wird, der auch im Teſtament von „Grünewalds“ Gönner Reizmann vorkommt; gegen ihn wäre anzuführen, daß der 1511 in Frankfurt auftauchende Mathis Maler von Straßburg natürlich ebenſogut Grün wie Nithart ſein kann, während die Formen Mathis Nithart von Würzburg, Mathis Gothart, Mathis Nithart oder Gothart erſt 1527 vorkommen und ſchon 1532, vier Jahre nach dem Tode Gotharts, verſchwinden, ohne Tradition zu erzeugen. (Wohl aber kennt Fäſch um 1660, noch vor Sandrart, den Maler unter dem Namen Mathesz Grün von Aſchaffenburg.) Der Gleichklang von Iſenach und und Iſenheim (1512: Mathys Grüne von Iſenach)

[1] Rep. f. Kwſt. 40, S. 120; 43, S. 16.

gibt doch zu denken[1], zumal er, wie es scheint, auch bei Sandrart zu einer Verwechslung beider Orte geführt hat. Nur Grün und nicht Gothart hat eine Witwe hinterlassen, von der Sandrart berichtet, und selbst in seiner Behauptung, Grünewald sei „übel verheuratet" gewesen, mag eine Erinnerung an Grüns Ehe mit dem „Judenännchen" nachklingen. Eine allzu große Verwirrung darf man dem alten Herrn Sandrart denn doch nicht zutrauen, der sich mit so starkem persönlichem Interesse für den in Vergessenheit geratenen „ausbündigen Mann" einsetzt[2].

Aus den Urkunden läßt sich bis jetzt Sicherheit nicht gewinnen; in mustergültiger Vorsicht will Zülch erst die Archive der übrigen Grünewaldstätten erforschen, ehe er Schlüsse zieht; sein Protest in diesen Heften[3] gegen die vorzeitige Ausmünzung seines Materials, dem R. neues nicht hinzufügen kann, erscheint nur zu berechtigt.

Etwas anderes wäre es, wenn die kunsthistorische Beweisführung die Hypothese: „Grünewald" = Mathis Gothart-Nithart" stützen könnte. R. versucht diesen Beweis anzutreten, widerspricht sich aber sofort selbst, wenn er (S. 39) schreibt: „und wer will sagen, warum ein Dürer in Nürnberg, ein Michelangiolo in Castel Caprese, ein Rembrandt in Leiden und ein Meister Mathis in Würzburg geboren ist? Freuen wir uns, daß es deutscher Boden ist, der uns diese reiche Natur schenkte — und ehren wir unsere deutschen Meister!" Daß Michelangiolo in Castel Caprese geboren werden mußte, läßt sich freilich nicht beweisen, wohl aber, und zwar ohne Urkunden, wo er, wo Rembrandt und Dürer die ersten künstlerischen Eindrücke empfangen haben. Dazu bedarf es weniger der Mahnung des Hans Sachs als einer klaren Vorstellung von der Kunst, wie sie in der Jugend dieser Künstler in Florenz, Leiden und Würzburg gepflegt wurde. Wie sieht nun die künstlerische Tradition in Würzburg aus, die von Mathis Gothard nach R. weitergeführt wird? Hier das gleiche Schauspiel wie bei den Urkunden: das Material bekannt, nur die daraus gezogenen Schlüsse öfters von wagemutiger Originalität. — Die von Knapp bearbeiteten Bestände der Würzburger Sammlungen, zugleich die vom Gemäldekatalog des Bayr. Nationalmuseums und vom bayr. Denkmäler-Inventar als unterfränkisch bezeichneten Werke werden ausgebreitet.

Hier hätte es sich darum gehandelt, die Stadtwürzburgischen und im engeren Sinne unterfränkischen Arbeiten von den beiden nachweisbaren Richtungen „mainfränkischer" Malerei, die sich um Frankfurt und Aschaffenburg lokalisieren lassen[1], zu trennen; statt dessen wird sofort eines der wenigen Werke von wahrscheinlich würzburgischer Entstehung, der Kiliansaltar (Würzburg, Univ.-Samml. 165) mit den völlig andersartigen Tafeln 167/8 der gleichen Sammlung (Anbetung, rückwärts H. Paulus; H. drei Könige, rückwärts Johannes) zusammen einem würzburgischen Künstler gegeben, der von Ulm und Zeitblom herkommen soll. In Wirklichkeit scheint der Kiliansaltar mainfränkische und oberpfälzische Einwirkungen (nur Einwirkungen!) mit der angeborenen unterfränkischen Steifheit zu verbinden; die beiden Flügel sind durchaus mainfränkisch, in der Art des von R. nicht berücksichtigten Aschaffenburger Altars (Bayr. Nat.-Mus., Nr. 349), mit Würzburg haben sie gar nichts zu tun, mit Ulm und Zeitblom allerdings noch weniger.

Es ist keine Entschuldigung für solche Vermengungen, wenn die Würzburger Kunst als Mischkunst bezeichnet wird und neben schwäbischen Einflüssen solche von Hans von Geismar (!), ja aus allen Teilen Deutschlands vermutet werden. — Eine interessante Abwechslung scheint in das ohnedies bewegte Würzburger Kunstleben der Zwickauer Bildschnitzer Peter Brauer gebracht zu haben, der „vielleicht von Pollack" herkommt, in Nürnberg am Zwickauer, darauf am Hersbrucker Altar mitarbeitet, nach Eintrag im Ratsbuch spätestens 1492 in Würzburg auftaucht, dort in Riemenschneiders Werkstatt die Flügel mit der Passionsgeschichte und Kilianslegende (München, Nat.-Mus. 354–360) malt, um dann als der uns durch Flechsigs Aufsatz bekannte Riemenschneiderschüler 1541 in Zwickau im Alter von mindestens 80 Jahren zu sterben. Dieser gut komponierten Erzählung aus dem Leben eines wandernden Malergesellen stehen allerdings einige kleine Hindernisse im Weg: z. B., daß Pollack und der Hersbrucker Altar nur durch das gemeinsame Zeitmoment der erregten Erzählung miteinander verwandt sind, daß die wahrscheinlich unterfränkischen Flügel des Nationalmuseums zwar auf provinzelle Weise in groben Zügen sich an die Komposition, nicht im mindesten aber an den Stil des Hersbrucker Altars anlehnen, daß Brauer in Nürnberg einen Werkstattwechsel hätte vornehmen müssen, wenn er nach dem Zwickauer auch noch am Hersbrucker Altar hätte mitarbeiten wollen, die weder im Malwerk noch in der Schnitzerei auch nur Spuren der gleichen Hand zeigen, daß der Hersbrucker Altar vor 1492 entweder überhaupt noch

[1] Isenheim = Ißna (bei dem Straßburger (!) Bernhard Jobin 1573). — Isenach. „Grünewald" selbst schreibt Isenaw! Vgl. dazu Zülch, Rep. 40, S. 124.

[2] Man mag auch bedenken, wie wenig der Beruf eines „Wasserkunstmachers" sich mit der Vorstellung gerade von „Grünewald" verbinden will. Bei Lionardo wie bei Dürer läßt sich technische Begabung aus der mathematischen und statischen Klarheit der Zeichnung ablesen, Grünewalds Stil der schimmernden Oberfläche, der quellenden Massen deutet auf alles andere als auf physikalisch-starre Gesetzmäßigkeit.

[3] 1923, Heft 7, S. 329.

[1] Ausführungen über diese beiden für die Herkunft Grünewalds wichtigen Schulen, die hier unter der herkömmlichen aber anfechtbaren Bezeichnung „mainfränkisch" zusammengefaßt sind, müssen einer besonderen Untersuchung vorbehalten werden.

nicht gemalt oder gerade im Entstehen begriffen war, daß Brauer im Alter von etwa 32 Jahren noch einmal alles hätte vergessen müssen, was ihm in Nürnberg beigebracht worden wäre, um dafür das Riemenschneidern zu erlernen u. dgl. mehr. Es verbleiben als Arbeiten würzburgischer und unterfränkischer Herkunft lediglich Werke von ganz untergeordnetem Rang, von denen obendrein nach Rs. eigenem Urteil keine Wege zu Grünewald führen. Wo soll man also hier seinen Lehrer suchen? Es ist klar, daß man für die Entwicklung eines Künstlers, dessen Anfänge um 1500 liegen, nicht die übel restaurierten Marienflügel im Würzburger Neumünster von 1514 verantwortlich machen darf: ein hinter der Zeit zurückgebliebener Franke entlehnt hier, um sich ein modisches Ansehen zu geben, die verschiedenartigsten Einfälle aus Schwaben, aber auch aus dem Kreise des Hausbuchmeisters; nur zum frühesten erhaltenen Werk Grünewalds lassen sich von diesen Tafeln aus schlechterdings keine Brücken schlagen.

Uns nimmt das weiter nicht wunder, wenn Meister Mathis wirklich, wie R. aus der von Kittel und H. A. Schmid veröffentlichten Aschaffenburger Urkunde von 1489 folgert, schon damals Würzburg verlassen hat (S. 73), um nie mehr zu dauerndem Aufenthalt zurückzukehren (S. 12); dennoch soll es Überreste einer Würzburger Gothart-Schule geben: das Bischofsbild des Nationalmuseums (Nr. 402), von einem Würzburger Schüler also gemalt, der nie den Unterricht seines Lehrers genossen haben kann, aber einmal in Halle gewesen sein mag, und die stilistisch völlig unausgesprochene, um 1540 zu datierende Ermordung des H. Kilian im Würzburger Luitpoldmuseum.

Das Ergebnis: Mathias Grünewald kann Mathis Nithart von Würzburg sein; beweisen läßt es sich aus den Urkunden nicht, die Denkmäler sprechen mit Entschiedenheit eher dagegen als dafür. Damit wird die Hypothese eine rein polizeiliche Konstatierung des mutmaßlichen Geburtsortes, möglicherweise von biographischem, bestimmt ohne kunsthistorischen Wert. Man müßte denn an den Zusammenhang glauben zwischen den Darstellungen des Gekreuzigten am Lebensbaum (aus dem 14. Jahrhundert!), die im Würzburgischen — aber ebenso auch andernorts, z. B. in Regensburg — die beiden Gabelenden nach unten gebogen zeigen, und den gleichfalls gebogenen Querhölzern auf Grünewalds Kreuzigungen. Hier soll ein Jugendeindruck des Mathis verarbeitet sein. Gerade auf der frühesten Kreuzigung, die von Grünewald erhalten ist, findet man einen geraden Querbalken; dann steigert sich die Krümmung zusehends von der jüngst in Essen wieder entdeckten über die Isenheimer zur Karlsruher immer mehr. Sollten etwa die Würzburger Jugendeindrücke zuerst sich schüchtern gemeldet haben, dann aber immer stärker aufgetreten sein? Die Balken biegen sich übrigens auch beim jungen Cranach. Beide suchen, brodelnd, zerwühlt, selbst ins tote Holz etwas von der Erregung des Augenblicks hineinzuleiten; die mystische Lebensbaumsymbolik liegt diesem leidenschaftlicheren Geschlecht fern; wie „kunsthistorisch", hier nach Vorbildern zu suchen! Ein zweiter „Jugendeindruck": der Wundenleib des Herrn, in hunderten von Holzschnittblättern, auf gemalten Passionen gegen Ende des Jahrhunderts in ganz Deutschland verbreitet: hat man dergleichen wirklich nur in Würzburg sehen können?

Aus dem sonstigen reichen Inhalt des Buchs sei als bemerkenswert herausgegriffen, daß für die Plastik des Isenheimer wie des Thalheimer Altars (in Stuttgart) die Werkstatt des Ulmers Daniel Mauch in Betracht kommt (!), während die Münnerstädter Flügel dem Kreise des Hamburgers Hinrik Funhof entstammen!! Der erstaunlichen Vereinfachung, die damit für die oft so mühevolle Arbeit des „Zuschreibens" erreicht wird, entspricht die apodiktische Sicherheit ästhetischer Urteile; so, wenn Rogier „der begabteste Spießer unter den Malern" genannt wird (S. 109) oder die Anmaßung des „in romanischem Kunstempfinden befangenen Urteils" Zurückweisung erfährt, daß es „auf die formvollendete, regelrechte Ordnung und Schönheit (?) des menschlichen Körpers ankomme, mit der Dürer sich abquält". Denn „nicht was die Sinne erleben (!), sondern was die Seele erregt, das ist der Vorwurf auch der bildenden Kunst".

Das Buch ist vortrefflich ausgestattet mit vielen Tafeln, von denen allerdings keine unbekanntes, kaum eine unpubliziertes Material bietet. Warum sich unter diese Tafeln die (im Text nicht besprochene) Abbildung des Münnerstädter Marientodes und der dortigen Heiligenstaffel verirrt hat, die Typen von dem rein nürnbergischen Katharinenaltar der Nürnberger Jakobskirche in Werkstattwiederholung zeigt, ist dem Rezensenten nicht klar geworden. Weinberger.

Carl Justi, Spanische Reisebriefe. Verlag von Friedrich Cohen. Bonn 1923.

H. Kayser, der Physiker-Kollege Justis an der Bonner Universität, dem bereits die Herausgabe der wundervollen Reisebriefe Justis aus Italien gedankt wurde, hat auch den neuen spanischen Band redigiert und mit einem Vorwort versehen. Mag in dem italienischen Bande die prachtvolle Fülle des Erlebens, der unbeirrbare Optimismus des jungen Gelehrten gegenüber dem Lande deutscher Sehnsucht noch so sehr den Leser begeistern, der Mensch und Forscher, der uns den „Velasquez" beschert hat, tritt in diesem neuen Erinnerungsbuche ungleich bezwingender in Erscheinung. Hier offenbart sich der reife Mensch oder gar der emsige Forscher auf dem Abstieg seines tatenreichen Lebens —

die Dokumente umfassen rund zehn spanische Reisen und den Zeitraum von 1872—1890 — den die Schwungkraft jugendfrohen Erlebens nicht mehr erfüllt. Überdies ist Spanien ein anderes als das Land der apeninischen Halbinsel. Noch heute. Denn wer mit der Hoffnung auf südländischen Zauber, wie ihn Italien darbietet, Aragon oder Katalonien bereist — Andalusien ist ein Fall für sich — wird immer noch bitter enttäuscht sein. Spaniens Seele ist mit dem Schleier des Schweigens umschlossen; sie öffnet sich selten auf den ersten Blick, will gesucht und erobert werden, ist schwer zugänglich, atmet unter beispielloser Vergangenheit und gibt dem Fremden tausend Rätsel auf, die nicht von heut auf morgen zu lösen sind. Justi hat dies Land vom ersten Tage an richtig empfunden. Als er zuerst den Weg nach dieser Halbinsel unternahm, war sie für den Kunstforscher wahrhaft eine „terra incognita". Wie unerhört die Schwierigkeiten gewesen, in die Fülle eines unbekannten Erbes Licht hineinzutragen, die Fäden der Entwicklung zu entwirren, das ungeheuere Chaos einer großen Hinterlassenschaft zu sichten und zu ordnen, bestätigt fast jeder Brief von diesen zehn erlebnisreichen Reisen. Nur die Gründlichkeit und Gewissenhaftigkeit eines deutschen Gelehrten hat die Quellen erschließen können, und daß dies dem alten Justi gelungen, bleibt sein unvergängliches Verdienst. Der Kunstforscher aber, der diese Briefe mit einem von Seite zu Seite gesteigerten Interesse lesen wird, sollte daneben die zwei Bände der „Spanischen Miszellaneen" zur Hand nehmen, weil diese allein die positive Ausbeute für die Wissenschaft erschließen.

Rein menschlich kann Justis Bild durch die Veröffentlichung dieser spanischen Briefe nur gewinnen. Kein engherziger Philister, kein böser Hagestolz hätte je so Land und Leute begreifen können, und wie sehr sich dieser Mann von dem herkömmlichen Professorentyp seiner Zeit unterscheidet, beweisen die vielen Bemerkungen und Beobachtungen, die durchaus universales Weltgefühl verraten.

Spanien aber, das wir heute mehr denn je wieder mit der Seele suchen und das uns einmal selbst, in besseren Tagen noch, unvergängliches Erlebnis war, steht einem bei dieser Lektüre leibhaftig und echt vor Augen. So alltäglich und nichtssagend auf den ersten Blick auch diese Familienbriefe an Mutter, Schwester und Schwager ansprechen — solche Korrespondenz läßt bekanntlich zu seelischen Bekenntnissen niemals Raum — so stark und überzeugend enthüllt sich doch in allem und jedem der künstlerische Instinkt des Briefschreibers im Hinblick auf Erlebtes und Geschautes. Grade weil Justi nicht überall unbedingt bejaht und meist recht kritisch wertet, (in dieser Beziehung widerspreche ich einer entschuldigenden Bemerkung des sonst so klugen Vorwortes des Herausgebers), beweist er, wie sehr er die spanischen Dinge richtig gewertet hat. Auf der anderen Seite aber ist dies Buch doch so voll echter Begeisterung gegenüber erstem taufrischen Erleben, daß man es rein menschlich immer lieben muß, selbst wenn hier und dort die Kühle des Ressentiments ernüchternd wirken könnte.

Nein, diese Veröffentlichung verdient im ganzen heißen Dank. Sie hat in sich den Wert der Unvergänglichkeit, und niemand, der Spanien je erlebt hat, möchte sie wieder missen. Daß sie nebenbei auch eine Fundgrube seltenster Art für die Wissenschaft ist, darf in diesem Zusammenhange nicht verschwiegen werden.

Zwei Anmerkungen seien schließlich noch gestattet: Oft taucht im Verlauf dieser Reisen das starke Erlebnis von Toledo auf. Aber der Name Grecos findet sich auf keiner Seite. Für uns heute unfaßbar, daß ein Mann wie Justi hier weder das Begräbnis des Grafen Orgaz in St. Tomé noch die Himmelfahrt Mariae in San Vincente — neben anderem — überhaupt bemerkt hat oder wenigstens der Mitteilung für wert hielt. (In den Miszellaneen gibt er bekanntlich trotzdem das vernichtende Kapitel über den abscheulichen Manieristen, dessen Name Justi zuerst wieder der Wissenschaft erschlossen hat). Zweitens, abfällig mehrfach die Urteile über die Berliner Museumspolitik und einen gewissen Dr. Bode, der offenbar auf Vorschläge für den Ankauf für die Berliner Museen überhaupt nicht reagierte und um so köstlicher danach die Schilderung des Zusammentreffens mit Bode und Bredius in Burgos 1881 (S. 141) und die glänzende Charakteristik des Berliner Direktors, der „durch seine scharfen Urteile, Widerspruchsgeist und öfters spöttisches Wesen ein etwas eckiger Kamerad ist".

Was aber hätte Berlin für seine Sammlungen durch die Forscherarbeit dieses Mannes damals an spanischen Werken erwerben können, wenn es diese seltene Gelegenheit zu nutzen verstanden hätte, wo ein so feiner Entdecker erstmalig ein bis dahin unerforschtes Land betrat.

Biermann.

Georg Habich, Die Medaillen der italienischen Renaissance. Deutsche Verlags-Anstalt. Stuttgart und Berlin.

Die Titelangabe dieses prachtvollen Monumentalwerkes ist seltsam dürftig gehalten. Kein Hinweis auf die Hunderte von Wiedergaben, meist in Originalgröße, die in einer selten erlebten Klarheit die Tafeln dieses Werkes füllen. Meisterhaft und kaum zu übertreffen die Reproduktionen dieses Corpus der italienischen Medaille; rein buchtechnisch eine Leistung, die als Ausweis deutscher verlegerischer Arbeit sobald nicht ihresgleichen findet.

Viel Liebe hat die Deutsche Verlagsanstalt diesem Werke gewidmet, das jahrelange Ge-

meinsamkeit der Arbeit zwischen Autor und Verlag zur Voraussetzung hat und nur so entstehen konnte. Georg Habich aber, Direktor des Münchner Münzkabinetts, legt mit diesem Werk die Ergebnisse eines jahrzehntelangen Studiums vor, die wohl auf viele Jahre hinaus als abschließend gelten dürfen. Bei aller Hochachtung vor den Resultaten wissenschaftlicher Forschung, die eines der reizvollsten Gebiete alter Kunst dem modernen Menschen erschließen, muß doch gesagt werden, daß der schönste Reiz dieses Werkes in der künstlerischen Durchdringung der Materie selbst liegt.

Habich, immer bestrebt, in klarem Relief die Profile jener italienischen Medailleure zu zeichnen, die z. T. erstmalig überhaupt vor unseren Blicken erstehen, hat jenen intuitiven Sinn der künstlerischen Wertung, die so oft unsern Wissenschaftlern fehlt. Nicht nur, daß der einzelne Künstler aus dem Staub der historischen Dokumente vollsaftig vor unseren Augen ersteht, ist reizvollster Anlaß, ein solches Buch durchzuarbeiten, auch das einzelne Werk dieser Gattung wird lebendig und durchglüht vom Gefühl des künstlerischen Menschen, dem Beschauer nahe gebracht. Dazwischen schwingt das lebendige Auf und Ab der Geschichte. Wie souverän wandelt allein in diesem Sinne Habich auf den Spuren Burckhardts. Wie stark fühlt er Menschenschicksal und Milieu. Diese Geschichte der italienischen Medaille ist im Letzten ein neues Buch über die italienische Renaissance schlechthin, beginnend mit dem einzigen Auftakte „Pisanello" — endigend bei den späten Manieristen.

Die Medaille aber, selbst von zweitrangigen Bildhauern in dieser Epoche wundervoll am Leben selbst zum Kunstwerk erwachsen, ist in einer Zeit, da es weder Bildnisminiaturen im Geiste des 18. Jahrhunderts noch Photographien gab, einziges Spiegelbild der Epoche. In diesen Köpfen allein ist das Schicksal der Zeit vergraben; diese sind für den, der eine solche innerlich erlebt hat, untrügbare Deutung der Geschichte. Und wie muß man solche Medaillen lieben, die heute noch, nach Jahrhunderten, diese Renaissance-Menschen wieder lebendig machen —!

Über die wissenschaftliche Leistung einer derartigen Lebensarbeit eines Gelehrten und Künstlers mögen kompetentere Leute zu Gericht sitzen (einzig maßgebender Kritiker auf diesem Gebiet ist bestenfalls der Engländer Hill), unsere Achtung neigt sich vor einer Leistung, die nicht alltäglich ist, die mit Gefühl gewertet, als Großtat deutscher Wissenschaft erscheint, der sich im Geist profunder Arbeit eines Einzelnen nicht viel aus der Produktion der letzten Jahre in Deutschland an die Seite zu stellen hat. Hier ist wieder mal ein Kopf evident geworden, dem Achtung gebührt. Solch ein Buch gibt uns den Glauben zurück, daß vom „Finis Germaniae" unter den Völkern der Erde noch keine Rede sein darf.

Biermann.

Hans Huth, Künstler und Werkstatt der Spätgotik. Dr. Filser. Augsburg 1923.

Mit der Bearbeitung der Frage des Werkstattbetriebes der Spätgotik hat der Verfasser der Wissenschaft einen großen Dienst geleistet. Die Notwendigkeit dieser Untersuchung war von Goldschmidt schon längst erkannt worden; er hatte sie als Thema für die Erlangung des Grimmpreises gestellt, doch ohne Erfolg. In der Tat gibt das Ergebnis der Untersuchung den Skeptikern insofern Recht, als ein eindeutiges Resultat nicht erlangt wurde. Weitgehende Arbeitsteilung ist ebenso möglich wie Vereinigung mehrerer Kunsttätigkeiten in einer Person. Der Wert des Buches beruht darauf, daß es ein reiches, bisher weit verstreutes Urkundenmaterial in übersichtlicher Weise und ohne Voreingenommenheit sammelt und darlegt.

Huth gliedert sein Buch in vier Abschnitte. Zunächst wird das Verhältnis des Künstlers zur Zunft behandelt. Der deutsche Künstler ist Handwerker, nicht, wie Dürer im Venedig der Renaissance, „Herr"; sein Interesse vertritt die Zunft, und zwar in den meisten Städten die Malerzunft, die zumeist alle Künstler umfaßt; doch sind zuweilen auch einzelne Gebiete des Kunsthandwerks abgesplittert, die Bildschnitzer etwa mit den Schreinern in einer eigenen Zunft vereinigt. Es bestand Zunftzwang. Die Zunft regelte Aufnahme der Lehrknaben, Dauer der Lehrzeit, Erwerbung der Meisterschaft, Einkauf der Rohstoffe, Prüfung der Güte und Preis. Sie bildete ein Vertragsrecht aus; ihm ist der zweite Abschnitt gewidmet. Zum Werkvertrag gehören ein Riß, Erklärung der Gewähr der Haltbarkeit, Bestimmung der Lieferfrist und des Lohnes.

Der dritte Abschnitt untersucht den Werkstattbetrieb. Geistiges Eigentum kennt das Mittelalter nicht. Der Künstler benutzt eigene oder geliehene Skizzen nach vorhandenen Kunstwerken, graphische Vorlagen, gelegentlich auch plastische Modelle. Figürliche Entwürfe sind in sehr geringer Zahl erhalten, da sie meist unmittelbar auf den Rohstoff aufgezeichnet wurden; die wenigen vorhandenen Entwürfe lassen sich nur schwer als Vorlagen für Malerei oder Plastik bestimmen. Um 1500 sind Entwürfe von Malern für Bildhauerarbeit nicht selten (vgl. Dürer und Burgkmair). Die meisten erhaltenen Risse sind Visierungen für den architektonischen Aufbau von Altären, Sakramentshäusern, Ölbergen u. dgl., in denen das Figürliche häufig nur angedeutet ist. Der Rohstoff für Sakramentshäuser, Taufsteine, Kanzelbrüstungen ist Stein, aus dem bis etwa 1400 auch die Altaraufsätze gebildet sind; erst seither wird für diese Holz verwendet. Holz und Stein werden gefaßt; nicht farbige Holz-

schnitzereien stellen sich erst um 1500 ein, in der Zeit der virtuosen Ausbildung der Schnitztechnik. Die Signierung, wenn sie sich findet, bezeichnet den Werkstattinhaber, der mit dem ausführenden Künstler keineswegs identisch sein muß.

Im vierten Abschnitt wird die Frage der Arbeitsteilung untersucht. Die Zunftvorschriften sind in dieser Beziehung örtlich sehr verschieden. In Straßburg und Basel konnte man, wenn man nur die Gebühren zahlte, mehreren Zünften angehören. In Straßburg durften sowohl Maler wie Schreiner schnitzen. In Basel wurde 1463 entschieden, Künstler, die „rowes holz" schnitten, gehörten zu den Bauleuten, solche, die es aber auch noch selbst faßten, zur Malerzunft. In Augsburg wird seit 1522 die Ausübung mehrerer Kunstfertigkeiten durch eine Person beschränkt. In München und Prag war die Einstellung von Schnitzern in Malerwerkstätten zu Beginn des 15. Jahrhunderts verboten, später gestattet.

Aus alledem ergibt sich, daß die Urheberschaft auch signierter und urkundlich bezeugter Kunstwerke letzten Endes stilkritisch bestimmt werden muß. Baum.

V. Thorlacius-Ussing, Billedskaereren Claus Berg. With an English Summary. I Kommission Hos G. E. C. Gad. Kopenhagen 1922.

Claus Berg von Odense ist kein Unbekannter mehr in der Geschichte der Plastik um 1500. Sein Hauptwerk, der etwa 5 m hohe Schnitzaltar, den er um 1522 für die Franziskanerkirche in Odense (jetzt in St. Knud) vollendete, ist von Francis Beckett 1895 mit andern Altarwerken in schönen Tafeln veröffentlicht worden. K. Schaefer und andere haben wiederholt das Wort zum Thema ergriffen, vor allem, auf Grund von Nachrichten eines Enkels des Künstlers, Lübeck als Heimat Bergs in Anspruch genommen. Nichts Positives indessen hat sich bisher dort gefunden, weder urkundliche Belege für den Aufenthalt der Familie daselbst, noch Werke im Stile Bergs. Um 1504 — ich referiere unter Zugrundelegung der englischen Zusammenfassung des Buches — ist Berg nach Odense gekommen. Der Verfasser stützt diese Annahme geschickt auch mit dem Hinweis, daß 1503 Stoß seine Nürnberger Werkstatt auflösen mußte und bei dieser Gelegenheit seine besten Gesellen verlor. Und es ist nicht zu leugnen, daß Bergs Stil eine engere Bekanntschaft mit Werken von Stoß voraussetzt. Andrerseits stecken eine Menge anderer Einflüsse in ihm, die mir mit der Nennung Simon Leinbergers mehr nach der Breite als nach der Tiefe angedeutet zu sein scheinen. Auffällige Wurzeln der Kunst Bergs scheinen mir vielmehr in der Gegend um Landshut und Straubing, mit letzten Beziehungen nach Salzburg, zu liegen. Dafür sprechen die heraldischen Teile seiner Werke, die Schilde, vor allem das Epitaph mit den wilden Männern für den 1511 verstorbenen Prinzen Franz, das etwa mit dem Landshuter Franz Hamerpeck-Epitaph[1] zu vergleichen wäre. Einen weiteren Hinweis in der Richtung gibt ein Vergleich des Grabsteines für den Bischof Ivar Munk von Ribe mit dem des Passauer Weihbischofs Albrecht von Salona[2]. Dieser Vergleich lehrt zudem handgreiflich die Bedeutung Bergs für die Einführung von Renaissance-Elementen in die nordische Kunst. Holzschnittvorlagen — Thorlacius weist eine nach — scheinen die Hauptvermittlung gewesen zu sein. Berg erfreute sich von Anbeginn seiner Tätigkeit in Odense der besonderen Förderung durch die Königin Christine. Deren Tochter Elisabeth heiratete den Kurfürsten von Brandenburg, welche Tatsache der Verfasser nicht mit Unrecht in Zusammenhang mit dem Auftreten Bergscher Werke in Brandenburg und Mecklenburg bringt. Folgende Schnitzwerke in diesen Ländern weist er (nicht immer als Erster) der Werkstatt von Berg zu: die drei Hauptfiguren im Altar zu Lanken, die Maria im Altar von Zehna, elf Apostel des Güstrower Altars (der zwölfte weicht ab); die übrigen Figuren des Zehna-Altars wären von einem Schnitzer, der auch den Altar in Wittstock, einen andern in Porep und wahrscheinlich ein Denkmal aus der Kirche in Grauzin (jetzt im Schweriner Museum) gefertigt hätte. Wieder ein anderer sei der Urheber der Apostel auf den Flügeln des Altars von Lanken, des Altars in Bergrade und der Kreuzigung in Kraak. Die Gemälde der Altäre von Lanken und Zehna wären von einem Meister, der der Cranach-Schule angehörte. An Hand der vorhandenen Abbildungen leuchten manche dieser Zuweisungen nicht ein. Der Altar von Zehna wäre eher als mecklenburgische Weiterbildung des Bergschen Stils unter Hinzutritt anderer, etwa schlesischer, Einflüsse denkbar. Auf den Osten weist u. a. das alte Schema des Viereraltars. Für die großen Qualitäts- und Stilunterschiede innerhalb des beigebrachten dänischen Materials macht der Verfasser als Grund die Größe der Werkstatt und den Mangel an Konkurrenz geltend. Ob diese gewiß gewichtigen Gründe immer ausreichen, kann nur durch eine Nachprüfung an Ort und Stelle oder an Hand großer Abbildungen entschieden werden. Die dem Werk beigegebenen Autotypien sind oft nicht ganz gelungen und vielfach zu klein. Eine, wenn auch kleine Anzahl charakteristischer Detailabbildungen, vor allem des Altars von Odense, wäre für die Beurteilung sehr wertvoll gewesen. Doch muß man dem Autor auch so dankbar sein für diese fleißige Sammel- und Sichtarbeit. Sie gehört zu den wenigen, die uns bis jetzt über die mittelalterliche Kunst jenseits unserer Nordgrenze vorliegen und ist um so wertvoller, als diese politischen Grenzen besonders im Mittelalter keineswegs auch die geistigen waren. Wiese.

[1] Abb. bei K. F. Leonhardt, Spätgot. Grabdenkm. des Salzachgebietes. Leipzig 1913, S. 84.
[2] A. a. O. Abb. 32.

A. E. Brinckmann, Barock-Bozzetti: Deutsche Bildhauer. Frankfurter Verlags-Anstalt A.-G. Frankfurt a. M. 1924.

Dem ersten von mir in Heft 24 des letzten Jahrgangs dieser Zeitschrift besprochenen Bande der italienischen Bozetti ist überraschend schnell der zweite Band über die deutschen Bildhauer des Barock gefolgt. Anlage und Ausstattung dieses neuen Bandes folgen bis ins einzelne dem schon gewürdigten Vorbild und das diesem in jener oben erwähnten Besprechung gespendete Lob trifft in gleichem Maße auch auf den neuen Band dieses imposanten Werkes zu, das sich immer mehr als eine Standard-Leistung deutscher Wissenschaft erweist.

In diesem neuen Buch über die bildhauerischen Entwürfe deutscher Barockskulptur befindet sich Brinckmann in der ureigentlichen Domäne seines langjährigen Forschungsgebietes. Noch vor fünfzehn Jahren hat sich kaum ein Mensch ernsthaft um die Geschichte des deutschen Barock bemüht. Heute ist sie — sicher sehr überschätzt — ein Lieblingsgebiet der deutschen Kunstgeschichte geworden, nachdem die Darmstädter Jahrhundertausstellung von 1914 zuerst den Weg freigemacht und Forscher von Rang, wie der Münchner Feulner, in zäher Arbeit Erkenntnis und Freude an dieser neuentdeckten reizvollen Provinz der Kunstgeschichte geweckt haben. Auch Brinckmann war unter den ersten Bahnbrechern auf diesem Spezialgebiet der Forschung, und bester Ausweis seiner in jahrelanger Arbeit gesammelten Resultate ist der vorliegende Band über die deutschen Barock-Bozzetti. Seltsam, wie sehr man sich rein begrifflich sträubt, das „Bozzetto" auch auf die deutschen Arbeiten dieser Art zu übertragen, obwohl der Stil der deutschen Barockplastik so augenfällig von Italien abhängt. Das ist vielleicht sogar die Achillesferse dieses Bandes, daß man von deutschen „Bozzetti" eigentlich gar nicht reden darf. Die Dinge haben nämlich bei aller Ähnlichkeit in Sinn und Vorbereitung auf das größere Werk in Deutschland doch einen anderen Zug von Selbstbedeutsamkeit. Ja, es will sogar im Vergleich mit den italienischen Arbeiten des ersten Bandes scheinen, als hätte der deutsche Barockbildhauer in seinem „Bozzetto" vielmehr schon das Werk im Ganzen zur Vollendung getrieben, während die Skizzen des Südländers immer nur als erster Durchbruch des Temperamentes erscheinen. Und seltsamer noch die Tatsache, daß diese deutschen Arbeiten (von wenigen Ausnahmen abgesehen) qualitativ eigentlich über den italienischen „Vorbildern" stehen. Denn sie sind vielleicht weniger Esprit, dafür aber um so mehr Plastik im Sinne einer Überlieferung, die direkt an der deutschen Gotik anknüpft.

Ungeachtet dieser Anmerkungen verschließt der neue Brinckmannsche Band eine Fülle von künstlerischen Emanationen, die ihr Teil dazu beitragen werden, auch im übrigen Europa für das Kapitel des deutschen Barock mit Überzeugung zu wirken. Unerhört interessant, allein an Hand des hier ausgebreiteten Materials die Beziehungen dieser Großkunst zum gewerblichen Schaffen der Epoche, speziell zum Porzellan, zu verfolgen. Für die Geschichte des europäischen Barock aber dürfte gerade dieser Band der wichtigste Beleg dafür sein, daß Deutschland in einer Zeit, wo ihm allgemein Abhängigkeit vom Süden und Westen nachgesagt worden ist, seiner künstlerischen Leistung nach durchaus führend dasteht. Der von Italien zuletzt bestimmte Stil der Zeit trifft hier bei uns auf Persönlichkeiten von so starker individueller Eigenart und hohem bildnerischen Können, daß die deutsche Barockskulptur schlechthin den Vergleich mit den Nachbarländern nicht mehr zu fürchten braucht.

Erst nach Abschluß dieses großartigen Gesamtunternehmens aber wird sich feststellen lassen, inwieweit sich überhaupt die Einflüsse gegen einander abgrenzen lassen und welche Stellung in der Tat die deutsche Kunst im Rahmen des zeitgenössischen Europa zu behaupten vermag.

Biermann.

The Phillips Publications

Bd. I: Julian Alden Weir. Mit 33 Abb. Aufl.: 712 Exempl. Bd. II: Honoré Daumier. Mit 49 Abb. Verlag E. P. Dutton & Company. New York 1922.

Diese Publikationen sind aufs engste mit der Phillips Memorial Gallery in Washington verbunden. Sie sollen nur solchen Künstlern gelten, die in dieser Galerie vertreten sind. Duncan Phillips hat die Sammlung zusammengebracht, die unter seinem Namen nun der Öffentlichkeit in vorläufig nur provisorischen Räumen zugängig gemacht worden ist. Phillips hat auch die Hauptartikel der oben angezeigten Bücher geschrieben und gibt im ersten davon einen Plan über Zweck und Ziele des neuen Museums, die auch einer europäischen Gründung der Art Ehre machen würden. Zwar sind die Gedanken nicht neu, aber die Durchführung stockt gewöhnlich sehr bald. Sammelobjekt sind Werke zeitgenössischer Künstler. Die Erweiterung dieses Radius liegt nach der Richtung der Kunst, die auf diese Künstler unmittelbar von Einfluß war, etwa der Impressionisten oder Japans. Besondere Pflege aber soll die moderne, auch noch nicht reussierte amerikanische Kunst in diesem Museum finden. Der schon vorhandene Bestand an Werken ist offenbar groß. Der räumlichen Beschränkung wegen zeigt man ihn zunächst in wechselnden Ausstellungen, die von vornherein straff unter bestimmten Leitideen zusammengefaßt werden. Nicht nur durch Nebeneinander, auch durch Kontrastierung will man wirken. Die Publikationen der Galerie, die der tüchtige Verlag Dutton & Co. herausbringt, sollen dem Publikum Vermittler zu den

ausgestellten Werken werden. Die beiden ersten können das schon sehr wohl, denn sie sind keine eintönigen Monographien, wie gewöhnlich solche Bücher, sondern ein lebendiges Bekenntnis kunstbegeisterter Menschen. Der Band über Weir enthält neben dem Hauptaufsatz von Phillips Essays von Emil Carlsen, Royal Cortissoz, Child Hassam, J. B. Millet, H. de Raasloff, Augustus Vincent Tack und C. E. S. Wood; der über Daumier solche von Frank Jewett Mather jr., Guy Pène du Bois und Mahonry Young. Julian Alden Weir (1852—1919), einer der geschätztesten zeitgenössischen Maler Amerikas, von 1915—17 Präsident der National Academy, ist, da Werke von ihm bisher nur ganz vereinzelt nach Europa gelangt sind, bei uns nahezu unbekannt. Wie die meisten amerikanischen (und westeuropäischen!) Maler der im wesentlichen nachimpressionistischen Generation hat auch er entscheidende Jahre in Paris verlebt, schloß Freundschaft mit Bastien Lepage und brachte als einer der ersten (1883) Gemälde der bedeutenden Impressionisten nach Amerika, so die „Frau mit dem Papagei“ und den „Knaben mit dem Schwert“ von Manet (in der Sammlung Davis; jetzt im Metropolitan Museum). Seine eigene Kunst, soweit sie aus den guten, aber einfarbigen Abbildungen des vorliegenden Werkes erkennbar ist, leugnet ihre französische Herkunft nicht, ohne daß sie einer deutlichen persönlichen Note entbehrte. Eine gute, nicht zuletzt doch auch englische, Tradition steht hinter ihr. Die amerikanischen Referenten versichern, Weir sei auch in seiner Kunst durch und durch Amerikaner. — Ein besonderes Interesse gewinnt das Werk über Weir vor allem dadurch, daß es sehr lebendige Einblicke in das künstlerische Milieu Amerikas der letzten Jahrzehnte vor 1900 gewährt. Der Aufsatz des Malers Child Hassam „Reminiscences of Weir“ und J. B. Millets über „The Tile Club“ lassen an Durets „Impressionisten“ denken. Dorothy Weir hat dem Bande ein umfangreiches Verzeichnis des malerischen Werkes ihres Vaters beigegeben. — Der „Daumier“ ist nicht minder liebevoll gearbeitet wie der Weir. Die Abbildungen sind gut, vier geben der Gallery Phillips gehörige Werke wieder, darunter die „Drei Advokaten“ und „Die Ankunft des Zuges“. Auch der „Ecce homo“ im Folkwang wird abgebildet. Eine Bibliographie, die auch die deutschen Quellen verzeichnet, ist dem Text zugesellt. Nicht ohne aufrichtiges Bedauern, daß solche Dokumente amerikanischer Pionierarbeit auf dem Gebiet lebender Kunst allzu selten zu uns gelangen, legt man diese wertvollen Bücher aus der Hand. Wiese.

P. W. von Keppler, Aus Kunst und Leben. Herder & Co. Freiburg i. Breisgau.

Der Bischof von Rottenburg gibt in diesem Buch eine Reihe von Aufsätzen, die durch die Stellung des Autors ihr besonderes Gewicht und ihre besondere Färbung bekommen. Reisebeschreibungen, eine Wanderung durch württembergische Klöster und italienische Städte, ein Artikel über „Raffaels Madonnen“, über „Siena“, „Bilder aus Venedig“ und Porträtstudien über die letzten Päpste sind bunt zusammengefügt. Voraussetzung in künstlerischer und menschlicher Beziehung ist immer der weltanschaulich dogmatisch-katholische Standpunkt des geistlichen Herrn. So wird auf die ästhetische und formanalytische Erscheinung der Werke weniger Interesse verwandt als auf die gefühlsmäßige und ethische Absicht und Wirkung von Kunst und Natur. Eine vielseitige Allgemeinbildung befruchtet die Arbeit. S. Sch.

Erich Klossowski, Honoré Daumier. Zweite verbesserte Auflage. Mit 165 Abb. R. Piper & Co., Verlag. München 1923.

Um an ein Schlußwort der Einleitung zu diesem inzwischen klassisch gewordenen Buch anzuknüpfen, das trotz aller vorhanden gewesenen Literatur dem Maler Daumier ein unvergleichliches Denkmal gesetzt hat, sei betont, daß es Klossowski in seinem Werk in der Tat gelang, „ein großes künstlerisches Erlebnis zu vermitteln“. —

Unzweideutiges Verdienst des vorbildlichen Münchener Verlegers, daß er gerade jetzt das seit langem vergriffene Buch in einer mustergültigen Neuauflage herausgebracht hat.

Klossowskis ziemlich unverändert gebliebener Text der ersten Auflage hat doch hier und da durch die Distanz an innerem Schwung gewonnen. Ohne den Schöpfer der berühmten Lithographien ganz zu übersehen, gilt doch seine Begeisterung ausschließlich dem Maler, „dem Schöpfer der rembrandtischen Leinwände, jener zahllosen michelangelesken Croquis, jener grandiosen Aquarelle — —“, kurz jenem Daumier, der in seiner erhabenen künstlerischen Größe jetzt voll und ganz im Bewußtsein unserer Zeit verankert sein dürfte.

Daß dies Tatsache wurde, ist nicht zuletzt Klossowskis berühmtem und oftmals aufregendem Daumier-Buch zu danken, und es gilt dieses Werk in seiner neuen Gestalt nicht besser zu begrüßen, als daß man die entscheidende Tatsache seiner Existenz heute wieder einmal dem europäischen Kunstfreunde ins Gedächtnis zurückruft. Biermann.

Gustav Glück, Die Gemäldegalerie des kunsthistorischen Museums in Wien. Mit 160 Abbildungen. Kunstverlag Anton Schroll & Co., Wien.

Ein Buch nach Anlage und Ausstattung ähnlich den bekannten Hanfstaenglschen Bänden über die Galerien Europas, zusammengestellt und mit einer, vor allem sammlungsgeschichtlich ungemein instruktiven Einleitung versehen von dem kenntnisreichen derzeitigen Direktor dieser Galerie alter Meister. Also ein nützliches Hand-

buch im Sinne eines populären Museumsführers, das allen Freunden der berühmten Wiener Sammlung aufs Wärmste empfohlen sei. B.

Gustave Coquiot, Toulouse-Lautrec. Übertragen von Carl Einstein. Einmal. Aufl. von 1000 Expl. Verlag Ernst Wasmuth A.-G., Berlin, o. J. (1923).

Jedem ist sein Maß Energie zugeteilt, sein Pfund mitgegeben. Es nicht zu verzetteln, scheint Frage des Schicksals. Aus einer „Begabung für alles", einer Konzentration auf nichts wird Tragik. Toulouse Lautrecs kurzes Leben war keine Tragik in diesem Sinn, vielmehr eine durchsichtige, absolute Einheit mit der sie nahezu deckenden Überschrift: Montmartre um 1890. Aus ihr floß ihm zweierlei, das plus und das minus, die Ewigkeit und die Zerstörung, sein Werk und sein Tod: vielleicht ist darum sein Schicksal das der Guten. Jedenfalls ist man geneigt, es zu glauben, wenn man das Buch seines Freundes Coquiot gelesen hat. Es zählt zu den Büchern über Kunst, die selbst ein Kunstwerk, selbst ein lebendiger Organismus sind, die gelebt wurden, ehe denn man sie schrieb. Es gibt wenige ihrer Art. Wilhelm Uhdes „Rousseau" gehört hierher und Gauguins Noa-Noa. Da sind Überschwang und Phrase nicht am Platze, aber Wahrhaftigkeit und Menschtum.

Coquiot erzählt nicht. Er läßt Dinge erscheinen, aus Lebens-Momenten, -Stunden, -Tagen, -Monaten, -Jahren. So wird, was kein Verlauf ist, sondern ein Verleben. Die Energie „Lautrec" verbrennt, wandelt sich um. Ein Teil wird uns Nachlebenden bei diesem Prozeß unsichtbar: der Körper; uns bleibt: das Werk. Wie es sich formte, warum es sich also formte: Coquiot stellt es dar; und so lehrt er zugleich, nämlich die Tatsachen. Das macht sein Buch wertvoll auch im historischen Sinn. Das lithographische Werk von Toulouse-Lautrec wurde bekanntlich von Loys Delteil im Peintre-graveur illustré, Bd. X und XI verzeichnet. Den „Versuch eines Katalogs der authentischen Werke Lautrecs" (Gemälde, Aquarelle und Daten einiger Ausstellungen) fügt Coquiot seinem Text an. Qualitätvoll in jeder Beziehung ist die Ausstattung des großen Quartbandes. Achtundvierzig technisch unübertreffliche Lichtdrucktafeln machen es für uns zu dem Abbildungswerk über Lautrec. Wiese.

Hans Tietze, Georg Merkel. Rikola-Verlag. Wien, Berlin, Leipzig, München 1922.

Das Bändchen ist als drittes in der Reihe kleiner Monographien des Verlages erschienen. Ich kann in Merkel, nach dem dargebotenen Material, weder einen sehr eigenartigen noch bedeutenden Künstler erkennen. Tietze nennt ihn „eine der besten Hoffnungen, über die das Wiener Kunstleben heute verfügt". Im übrigen sagt sein zehn Seiten langer Text wenig mehr, als daß Merkel, pariserisch geschult, auf der endlosen Linie Antike, Renaissance, Lorrain, Puvis de Chavannes stehe. Man merkt, es ist nicht so leicht, über einen Zeitgenossen zu schreiben! W.

Hanns Holdt, Hugo von Hofmannsthal: Griechenland. Baukunst. Landschaft. Volksleben. Verlag von Ernst Wasmuth A.-G. Berlin, o. J. (1923).

Hofmannsthal hat für dieses Buch eine Einleitung von wenigen Seiten geschrieben, aber diese wenigen Seiten sind so vom Erlebnis durchtränkt, daß sie dem Genuß, den die herrlichen Aufnahmen vermitteln, mit Leichtigkeit die Wage halten. Griechenland, wie es heut ist und noch heut die Geistigkeit des Griechentums zu spiegeln vermag, das soll uns aus diesem Buch aufsteigen — keine Archäologie. Und es steigt auf, unheimlich lebendig und faszinierend geheimnisvoll im Licht des südlichen Ostens. Die Wiedergabe der Aufnahmen in Rotophot-Tiefdruck ist überaus gelungen, das Verfahren, wie schon das schöne Spanienbuch des gleichen Verlags bewies, für solche Zwecke besonders geeignet. — Die Bildvorlagen sind neben Hanns Holdt, München, Prof. Hamann in Marburg und dem Architekten Zachos in Athen zu danken. W.

George Grosz, Mit Pinsel und Schere. 7 Materialisationen. Der Malik-Verlag, Berlin, o. J. (1923).

Das Heft enthält sieben Autotypien nach farbigen Originalen aus den Jahren 1919—22 und zwar „Konstruktionen", wie sie G. selbst nennt. Über Sinn und Berechtigung dieser Dinge für unsere Tage ist nicht mehr zu rechten. Aber die Schwarzweiß-Wiedergabe farbiger Werke scheint mir gerade bei Grosz besonders verfehlt. Der Wohlfeilheit der Ausgabe und dem Künstler selbst wäre mit der Wiedergabe von Zeichnungen und Lithos weit besser gedient. Wie geschickt und in jeder Weise im Sinne der Sache war die Sammlung „Ecce homo" bearbeitet! W.

Ungarische Kunstliteratur

Lyka Károly, A táblabiró-világ művészete 1800—1850. Die Kunst des ungarischen Biedermeier. Budapest 1922. Vier Bd. m. Abb.

Surányi Miklós, Nagy István. Budapest 1923. Mit 15 Abb.

Beide Werke i. Verlage v. Singer & Wolfner.

Hekler Antal, Pheidias művészete. Mit 32 Abb.

Hoffmann Edit, Barabás Miklós. Mit 17 Abb.

Lyka Károly, Madarász Viktor élete és művészete. Mit 15 Abb.

Petrovics Elek, Ferenczy Károly. Mit 24 Abb.

Alle vier Bändch. i. d. Bücherreihe: Művészeti Pantheon. Herausgeb.: Petrovics Elek. Verlag: Pantheon-A.-G., Budapest.

Nagy Balog János, Ein Gedenkbuch. Herausgeg. v. Elek Artur. Mit 29 Abb.

Lehel Ferenc, Csontváry Tivadar. Der Vorläuf. d. ungar. Postimpression. Mit 10 Abb.

Derselbe, Gulácsy Lajos. Werke u. Leben eines dekadenten Malers. Mit 31 Abb.

Derselbe, Cézanne. Mit 19 Abb.

Bálint Jenö, Benedek Péter. Ein Bauernkünstler. Mit 18 Abb.

Hevesy Iván, Boromisza Tibor. Mit 22 Abb.

Derselbe, Kádár Béla. Mit 11 Abb.
Alle sieb. Bände 1922/23 i. Verlage Amicus, Budapest.

Derselbe, Az impresszionizmus müvészete. Mit 45 Abb.

Derselbe, A posztimpresszionizmus müvészete. Mit 49 Abb.

Derselbe, A futurizmus, expresszionizmus és kubizmus müvészete. Mit 44 Abb.
Alle drei Bd. Gyoma 1922. Bei Kner Izidor.

Publikationen des Ernst-Museums. Herausgegeb. v. Lázár Béla. Bisher sieb. Hefte m. je 14—16 Abb. nach Werk. folgender ungarisch. Maler: Csók, Iványi-Grünwald, Perlmutter, Rudnay, Vaszary, Rippl-Rónai, Gyárfás.

Lehel Ferenc, Egy müvészettörténeti monstredráma. Ein kunsthistor. Monstredrama. Budapest 1920.

Derselbe, A romantikától az ekszpresszióig. Von der Romantik zur Expression. Budapest 1921.
Beides unillustriert. Selbstverlag des Verfassers.

In der ungarischen Kunstliteratur hat sich ein erfreulicher Wandel zum äußerlich Schlichten und gehaltlich Sachgemäßen vollzogen. Früher gab es meist sehr anspruchsvoll aufgemachte Prachtausgaben, deren Inhalt aber, namentlich was die Güte des Reproduktionsmaterials angeht, weit hinter der übrigens oft auch stillosen Fassade zurückblieb. Die oben angeführten Bücher nun bieten im Text durchaus zweckdienliche Orientierungen über einzelne Künstler und größere Stoffgebiete der ungarischen Kunst. Wenn auch die Sprache diese Orientierung für den nicht ungarischen Leser sehr erschwert, so liefern die Reproduktionen immerhin doch nicht unwesentliche Anhaltspunkte über die Art so manches ungarischen Schaffens.

Besonders begrüßenswert ist das grundlegende Werk von Lyka Károly, das die Kunst des ungarischen Biedermeier behandelt. Derjenigen Zeit nämlich, wo man in Ungarn überhaupt anfing zu dem Bewußtsein der Notwendigkeit einer eigenen, bodenständigen Kunst zu gelangen. Die Darlegungen Lykas lesen sich wie ein sozial und national breiter Roman. Die Helden sind Maler und Bildhauer wie Barabás, Markó, Ligeti, Borsos, Ferenczy István, Brocky u. a., die gegen die Gleichgültigkeit einer künstlerisch anspruchslosen Umgebung und gegen die Konkurrenz bevorzugter fremdländischer Künstler einen meist schweren, ja hoffnungslosen Stand hatten. Ungarn war zur Biedermeierzeit, künstlerisch genommen, ein einziges uferloses Meer von Unkultur, Indolenz und Unorganisiertheit. Politische und finanzielle Mißverhältnisse hemmten die Bautätigkeit, erschwerten die Grundlegung und Entfaltung von Kunstschulen und Sammlungen, ja die nackte Existenz von Künstlern überhaupt. Es ist außerordentlich spannend, die schüchternen, vorläufig noch ganz fremdgearteten Anfänge einer ungarischen bildenden Kunst auf ihren Schicksalswegen zu verfolgen, deren Stationen: Bauten — meist klassizistisch —, Plastik, Malerei und Kunstgewerbe von Lyka klar und eingehend geschildert werden. Eine sehr beachtenswerte Arbeit, vor allem auch was die mühsame und umständliche Sammlung des Materials betrifft. Schade nur, daß die Zahl der Reproduktionen zu gering ist.

Von den übrigen Veröffentlichungen behandeln einige solche Künstler, deren Wirksamkeit teilweise oder ganz mit dem ungarischen Biedermeier verknüpft ist. So z. B. die kleinen Bücher über die beiden Maler Barabás und Madarász. Es sind dies wissenschaftlich sorgfältige, aber populär verständliche Arbeiten, deren Herausgabe im „Pantheon der Kunst" der Direktor des Budapester Museums der schönen Künste, Petrovics Elek, besorgt. Er selbst hat eine fein geschriebene Schilderung der Kunst des Ferenczy Károly beigesteuert, unseres gehaltvollsten und kultiviertesten naturalistisch-impressionistischen Meisters.

Besonderes Interesse dürfen die Bücher von Lehel über die Maler Gulácsy und Csontváry beanspruchen, deren Schicksale und Werke gleichermaßen phantastisch-merkwürdig erscheinen. Künstlerisch weniger problemvoll, doch ebenfalls sehr anziehend ist die Persönlichkeit des Malers Nagy-Balog. Das Buch über ihn, sowie das kleine Heft über den, vom Bauerntum zur Malerei gelangten köstlich-naiven und doch wieder erstaunlich-meisterhaften Autodidakten Benedek Péter, geben Aufschluß mit über das Beste und Reinste, was die provinziale Kunst Ungarns zu bieten hat. Die Arbeiten von Hevesy Iván über Kádár und Boromisza, die mit den vorhergehenden bei dem rührigen neuen Verlage Amicus herausgekommen sind, führen zwei Expressionisten vor.

Die Schriftenreihe von Lázár Béla — im Verlage des Ernst-Museums — enthält populäre Schilderungen von Künstlern meist naturalistisch-impressionistischer Art. Lehel Ferenc behandelt in seinen zwei selbstverlegten Arbeiten die Krisis der heutigen Kunst. Sehr verdienstvoll und buchtechnisch tadellos herausgegeben — wieder Amicus — ist sein Buch über Cézanne, dessen Gestaltungsproblematik er jedoch, wie

überhaupt jenes der ganzen modernen Kunst, allzu formelhaft auf das Psychopathologische hin zurecht stilisiert. — Als gründlich und klar geführte Einleitungen in neue Kunst, zurückgehend bis auf den Impressionismus, müssen die drei Bücher von Hevesy Iván bezeichnet werden, die auch druck- und reproduktionstechnisch auf durchaus europäischer Höhe stehen. Dies ist um so bemerkenswerter, da der Verlag, Kner Izidor, seinen Sitz in einer kleinen ungarischen Provinzstadt hat.

Zum Schluß sei noch auf die zwei Kunstzeitschriften hingewiesen, die Ungarn augenblicklich besitzt. „Mübarát" — Kunstfreund — und „Ars Una". Letztere wird von Pogány Kálmán herausgegeben — Druckerei Korvin — und ist bemüht, Aufschluß über alte und neue Kunst in internationaler Weite des Sehfeldes zu geben.

Ernst Kállai.

Belgische Kunstbücher

Unter den Kunstbüchern des Jahres 1923, die in belgischen Verlagen herauskamen, seien folgende hervorgehoben:

L. Maeterlinck, L'Enigme des Primitifs français (m. Abb.). Gent, Van der Pooten. Fr. 25.—.

Georges Marlier, L'Oeuvre plastique de Paul Joostens (ill.). Antwerpen, Ça ira. Fr. 5.—.

Henri van de Velde, Formules d'une Estheque moderne (ill.). Brüssel, l'Equerr. Fr. 7.50.

J. de Mol, Willem de Mol et son Oeuvre (ill.). Fr. 18.—.

Henry Martin, La miniature française du XIIIe au XV Siecle (ill.). Fr. 250.—.

Gustave van Zype, Henri de Braekelez (ill.). Fr. 150.—.

Gustave van Zype, L'Art belge du XIXe Siècle (ill.). Fr. 100.—.

W. Martin, Catalogue des peintures de la collection du Baron Janssen, à Bruxelles (ill.). Fr. 75.—.

H. Parmentier, Les Sculptures chames au Musée de Tourane (ill.). Fr. 100.—.

G. Coedès, Bronzes Khmèrs (ill.). Fr. 150.—.

J. Leuba, Un Royaume disparu. Les Chams et leur Art (ill.). Fr. 40.—.

Odilon Redon, (lettres d') réunies par sa famille, préface de Marius-Ary Leblond (ill.). Fr. 15.—.

François de Salverte, (Comte) Les Ebénistes du XVIIIe Siecle. Leurs Oeuvres et leurs Marques (ill.). Fr. 180.—.

Gevaert Fierens, La Peinture ancienne au Musée de Bruxelles (2. Auflage Ill.). Fr. 40.—.

Ed. Michel, Abbayes et Monastères de Belgique (ill.). Fr. 20.—.

Vaillat, Leandre et Paul Ratonis de Limay. Jean Baptiste Perronneau. Sa Vie et son Ouvre. Fr. 30.—.

Sämtlich im Verlag Van Oest & Cie., Brü el.

Georges Linze, Auguste Mambour (ill.). Luik, Ed. du Groupe Moderne. Fr. 5.—.

Charles Courardy, Quelques - uns (ill.). Brüssel, La Renaissance d'Occident. Fr. 3.—.

Amerikanische Kunstliteratur

Marshall Jones Company, Boston, brachte 1923 folgende kunstgeschichtliche Bücher heraus:

The Significance of the fine Arts mit folgenden Beiträgen: C. Howard Walker, Classical Architecture; Ralph Adams Cram, The Architecture of the Middle Ages; Van Buren Magonigle, The Renaissance; Paul P. Cret, Modern Architecture; Lorado Taft, Sculpture; Bryson Burroughs, Painting; Frederick Law Olmstedt, Landscape Design; Edward H. Bennett, City Planning; Huger Elliott, The Industrial Arts; Thomas W. Surrette, Music.

Ferner:

John S. Humphreys, Bermuda Houses.

Martha A. S. Shannon, Boston Days of William Morris Hunt.

A. Kingsley Porter, Romanesque Sculpture of the pilgrimage roads.

Alfred Mansfield Brooks, Architecture.

Ralph Adams Cram, Church building.

Zeitschriften

De Boeken van't Jaar 1923

Als 4. Heft des 1. Jahrgangs dieser Zeitschrift veröffentlicht das Internat. Antiquariat Menno Hertzberger in Amsterdam eine Sondernummer „Buch und Kunst" unter der Redaktion von Wilh. Loeb und F. M. Huebner. Das Heft gibt in zusammenfassenden Aufsätzen ein Bild vom literarischen Schaffen in Holland. Sehr wertvoll sind die Bibliographien am Schluß eines jeden Aufsatzes. Ich hebe heraus: Cornelis Veth, Bücher über Kunst, Jan Wils, über Buchkunst, Felix Timmermans („Over Tooverboeken"), den uns als Schriftsteller und Graphiker nahegebracht zu haben das Verdienst des Insel-Verlags ist, und die beherzigenswerte Mahnung F. M. Huebners „Boeken koopen, niet leenen"!

Literarisches Zentralblatt für Deutschland

Das „Literarische Zentralblatt", das 1850 von Friedrich Zarncke ins Leben gerufen wurde, ist vom Verlag (Eduard Avenarius, Leipzig) einer durchgreifenden Neugestaltung unterzogen worden. Die kritischen Besprechungen hervorragender wissenschaftlicher Neuerscheinungen, namentlich auch des Auslandes, werden weiterhin unter der redaktionellen Leitung von Eduard Zarncke, dem Sohn des Begründers, stehen. Den größten

Teil der Zeitschrift wird jedoch von jetzt an ein nach Wissensgebieten geordnetes Verzeichnis von Buchproduktionen und Zeitschriftenaufsätzen mit kurzen Referaten bilden. Man rechnet monatlich mit etwa 1500 Titeln. Strenge Auswahl ist maßgebend. Als Herausgeber dieses Teiles zeichnet Dr. Wilhelm Frels, Bibliothekar an der Deutschen Bücherei in Leipzig, mit deren Unterstützung ein solches Unternehmen überhaupt nur möglich war. Die Bearbeitung der kunstwissenschaftlichen Literatur hat Dr. Julius Rodenberg übernommen. Sämtliche verzeichneten Werke und Zeitschriftenaufsätze werden am Schluß des Jahres in einem Autoren- und Sachregister zusammengefaßt werden. Rodenberg.

Verschiedenes

Internationaler Wettbewerb für Linoleum- (Inlaid-) Muster

Die Mailänder Kunstzeitschrift „Arte Pura e Decorativa" (Milano, Via Ciovasso 4) hat einen internationalen Wettbewerb mit 15000.— Lire Prämien für neue Linoleummuster ausgeschrieben, woran Künstler, Maler und Architekten aller Länder teilnehmen können. Einsendung bis 31. März 1924. Im Preisgericht u. a. Prof. R. E. Weiß, Berlin und Architekt Alfred Altherr, Zürich. Die nicht erworbenen Entwürfe werden den Künstlern nach sechs Monaten zurückerstattet. Während dieser Zeit werden sie in Mailand öffentlich ausgestellt. Dreisprachige Programme werden auf Verlangen zugesandt.

Gemälderaub

In der Nacht zum 31. Januar 1924 wurden in dem dem Fürsten von Schaumburg-Lippe gehörigen Schloß Arensburg bei Bad Eilsen durch Einbruch 13 Ölgemälde aus der dortigen Gemäldesammlung entwendet, darunter: Adrian de Werft, Delila; Martin de Voss, Bacchische Szene; Luca Giordano, Der heilige Michael; Kopie nach Salvatore Rosa, Vier Krieger; Johann Lys, Musizierende Gesellschaft. Nachrichten nimmt jede Polizeibehörde entgegen.

Haag

Die Teilnahme Niederlands an der internationalen Kunstgewerbeausstellung Paris 1925 ist wenig wahrscheinlich. Die Regierung hat jeden Zuschuß abgelehnt, und die großen Kunstgewerblervereinigungen des Landes sind finanziell nicht stark genug, um das Unternehmen auf eigene Faust zu wagen. Die Presse bemüht sich, das Interesse der privaten Kreise für die Sache wachzurufen. H.

Berichtigung

In der im zweiten Januarheft (Cicerone, XVI. Jhrg., S. 110) erschienenen Besprechung von Willi Wolfradt ist die Anschrift des Corvinus-Antiquariats unrichtig wiedergegeben. Dieses von dem Kunstschriftsteller Ernst Collin geleitete Unternehmen befindet sich in Charlottenburg, Mommsenstr. 27.

Der Kunstmarkt

Vom amerikanischen Kunstmarkt

Der erste Teil der diesjährigen Saison ist für den New Yorker und noch mehr den provinziellen Kunsthandel eine große Enttäuschung gewesen, denn im allgemeinen sind selbst die recht bescheidenen Erwartungen nicht erfüllt worden. Das liegt zum guten Teil wohl an der noch immer so unsicheren allgemeinen politischen Lage, aber auch daran, daß man in der Hoffnung auf versprochene Steuerermäßigung gerade auch für die ganz großen Einkommen abwartet, ob es dazu kommen wird und dadurch dann endlich Extragelder frei werden. Daß einige der großen Firmen immerhin bedeutsame Verkäufe abzuschließen scheinen, geht z. B. aus dem wohl auf Wahrheit beruhenden Gerücht hervor, daß Duveen Bros. kürzlich einen Holbein um eine sehr hohe Summe abgesetzt haben, und daß diese Firma wie auch Knoedlers eine Anzahl berühmter englischer Bilder von Reynolds, Hoppner, Romney usw. aus der Sammlung des Lord Glenconner für einen offenbar sehr hohen Preis angekauft haben. Für derartiges ist eben immer noch ein Liebhaber zu finden.

Bedeutende Abschlüsse scheinen auch der Rosenbach-Co., deren Spezialität illuminierte Manuskripte, Inkunabeln, alte Drucke usw. sind, geglückt zu sein. So hat sie jüngst an Mr. C. H. Pforzheimer, eine bekannte Persönlichkeit an der hiesigen Börse und eifrigen Sammler seltener Bücher, eine Mazarinbibel um $ 60000 verkauft. Es ist dasselbe Exemplar, das Dr. Rosenbach in London um £ 9500 gegen Ende der letzten Saison eingesteigert hatte. Während die Preise für Gemälde und andere Kunstwerke, von besonderen Ausnahmen abgesehen, auf dem hiesigen Markt noch immer eher im Fallen als im Steigen begriffen sind — wohl hauptsächlich des stetigen starken Angebots wegen —, ist das bei alten, wirklich wertvollen und seltenen Büchern nicht der Fall. Deren Preise scheinen im Gegenteil ununterbrochen in die Höhe zu gehen.

Was die Kunsthändler verlieren, gewinnen die Auktionshäuser. Deren beste Ernte ist ja oft gerade während schwerer, zur Realisierung nötigender Zeiten. Mehr und mehr verlegt man sich in den Auktionen auf altamerikanische Gegenstände: Möbel, Teppiche, Glas usw. Und es werden da erstaunliche Preise erzielt.

Von Verkäufen mehr internationalen Interesses aber fanden in den letzten Monaten des Jahres 1923 nur wenige statt, und sie zeitigten nur ein paar Preise, die der Erwähnung bedürfen. Diese waren: In dem Silberverkauf aus dem Bestand der Firma John Wells (22.—27. Oktober in den American Art Galleries) ein Paar vergoldeter Silberflacons, London 1597, das $ 7200

brachte. Einiges deutsche Silber ging auf dieser Auktion um recht kleine Preise ab, von $ 7,50 für einen Augsburger Silberbecher aus dem 18. Jahrhundert (3⁸/₈ inches hoch) bis $ 90 für eine Augsburger Repoussé Silbercoupe mit Deckel, 18. Jahrhundert (33¹/₂ inches hoch). In dem Verkauf fernöstlicher Holzschnitte in den Anderson Galleries vom 22.-24. Oktober erzielte eine Serie herrlicher chinesischer Holzschnitte, die offenbar aus deutschem Besitz stammte und z. T. als Vorlagen zu Reproduktionszwecken gedient hatte, erstaunlich niedrige Preise, wie überhaupt orientalische Kunst jetzt hier nicht viel einträgt. Die Preise für diese seltenen Blätter schwankten zwischen $ 17,50 und $ 51. Die letztere Summe wurde bezahlt für Nr. 607 „Die letzten drei Monate des Jahres", viertes Blatt einer vierblättrigen Serie aus dem Atelier des Ting Liang-Lsien in Su-Chou, von dem nur noch ein einziges anderes Exemplar bekannt ist und zwar im Münchner Kupferstichkabinett (reproduziert in Farben in Kurths „Der Chinesische Farbendruck", Tafel II). Eine Serie von sechs Brüsseler Bildteppichen, die Geschichte Hadrians darstellend, frühes 17. Jahrhundert, brachte es nur auf $ 8850 (American Art Galleries, Nr. 7—10). Lenbachs „Marion" (32¹/₂×29 inches) trug am 15. November in den American Art Galleries $ 2600 ein; ein E. Gruetzner am vorhergehenden Tage $ 320. Am 23. und 24. November kamen in den American Art Galleries unter anderem wertvolle alte Rüstungen und Waffen aus New Yorker Besitz zur Versteigerung, von denen mehrere an hiesige Museen übergingen; so eine spanische Rüstung, 15. Jahrhundert, für $ 12000 und eine Maximilian-Rüstung aus dem Jahre 1525 für die gleiche Summe an das Bostoner Museum. Das Cleveland-Museum erwarb eine vollständige deutsche Rüstung für Ritter und Roß, ca. 1535, um $ 14000. Eine andere vollständige deutsche Rüstung aus dem Jahre 1559 kostete $ 3200.

Italienische Renaissancekunstwerke aus dem Besitz des Cavaliere Carlo M. Girard wurden am 21. und 22. November in den American Art Galleries versteigert. Von ihnen brachten Nr. 293 „Madonna mit Kind" (26×18³/₄ inches) von Giacomo Cozzarelli $ 2600; Nr. 293 „Madonna mit Kind und heiligem Johannes" (33×27¹/₂ inches) von Agostino di Duccio $ 2000; Nr. 296, farbige Büste eines Mädchens, florentinisch, 15. Jahrhundert, $ 1000; Nr. 298, „Verkündigung", Terrakottabasrelief von Andrea della Robbia $ 1100; Nr. 299, „Madonna und Kind", farbiges Terrakottabasrelief von Giovanni della Robbia $ 1150; Nr. 353—356, Zwölf Stühle mit Punto di Parmastickereibezügen, 17. Jahrhundert, $ 5400; Nr. 360, Thronstuhl aus Nußbaumholz mit Brüsseler Tapisseriebezug, 16. Jahrhundert, $ 5050. Am 14. und 15. Dezember wurden in den American Art Galleris die Kunstgegenstände verschiedenster Art des verstorbenen Mr. H. T. Dortic verkauft. Von ihnen brachten Nr. 212, „Im Viergespann im Bois de Bologne", lavierte Bleistiftzeichnung von Constantin Guys, $ 375; ein Paar Meißner Schüsseln mit cuivre doré, 18. Jahrhundert, $ 350, zwei farbige Delfter Fayencevasen von A. Pynacker, 1690, $ 1200; eine Garnitur von 5 Famille rose Porzellanvasen, Kangshi, $ 3200; eine Spanisch-moreske Fayenceplakette, 15. Jahrhundert, $ 4000.

Als ein Kuriosum sei noch erwähnt, daß Handschriften des englischen Novellisten polnischer Abstammung Joseph Conrad im November in den Anderson Galleries geradezu unglaublich hohe Preise eintrugen, bis zu $ 8100 für die Handschrift seines Werkes „Victory". Die Handschriften stammten aus der Sammlung des bekannten Rechtsanwalts John Quinn, der auch vor allem Interesse für moderne Kunst hat.

Hiesige Kunstkreise werden durch zwei Ereignisse in Aufregung erhalten: das Erscheinen des Rembrandtbuches des Prof. John C. van Dycke, das viele weitbekannte Werke des Meisters, auch solche in öffentlichen Sammlungen, für Schülerarbeiten erklärt; und die Kontroverse zwischen dem großen Philadelphiasammler Joseph E. Widener und dem kürzlich nach Amerika gekommenen russischen Prinzen Felix Jussupoff. Der letztere suchte seine zwei berühmten Rembrandtporträts, die er voriges Jahr an Widener für, wie es heißt, eine halbe Million Dollar abgetreten hatte, zurückzuhaben, was Widener verweigert. Der Prinz muß zugeben, daß er die Bilder unter der Bedingung an Widener verkauft habe, daß, falls er sie innerhalb eines Jahres um den Verkaufspreis plus Zinsen zurückzuhaben wünsche, er sie zehn Jahre lang nicht weiter verkaufen dürfe. Und das möchte er jetzt, um einen erhöhten Preis, tun, weil er den größten Teil seines Eigentums während der russischen Revolution verloren hat. Der Prinz nimmt die Stellung ein, daß eine solche Klausel, die einen Wiederverkauf für zehn Jahre verbietet, illegal sei. Und so werden die Gerichte zu entscheiden haben. In der Zwischenzeit versucht der Prinz andere Schätze: Perlen usw., die er aus Rußland zu retten vermocht hat, mit Hilfe hoher gesellschaftlicher Beziehungen hier abzusetzen. Wie ihm geht es jetzt im kleinen so manchem hier. F.

Bonn

Bei M. Lempertz' Buchhandlung und Antiquariat findet am 19.—23. Februar eine Versteigerung statt von Werken der wissenschaftlichen Theologie, Philosophie, Geschichte, Archäologie, klassischen Philologie, Literatur, Kunst aus dem Nachlaß des verstorbenen Prof. Dr. Grafe u. a., von romanischer Philologie aus dem Nachlaß des Privatgelehrten Dr. Carl Ollerich, Bonn. Ro.

Hamburg

Die Firma Thesing & Co. bezieht am 1. März neue Räume am Mittelweg 153 B. Sie wird dann in der Lage sein, große Ausstellungen zu veranstalten.

Neue Kataloge

Unter dem Titel „Incunabula medica" veröffentlicht **Leo S. Olschki,** Florenz, einen Katalog (Nr. 97), der sehr seltene Werke und auch Ausgaben, die sonst in Bibliographien nicht zitiert werden, enthält. Nach dem Beispiel L. Choulants in seiner „Bibliotheca medica historica" (Leipzig 1862) werden auch Werke von Aristoteles, Boëthius u. a. angeführt (im bibliographischen Apparat wird auf die Kapitel hingewiesen, die sich in diesen Schriften auf die Medizin beziehen). Auch für die Buchdruckergeschichte wichtige und seltene Werke enthält der ausgezeichnete illustrierte Katalog; ich erwähne nur: Regimen sanitatis germanice (Ulm, Conrad Dinckmut 1482), Rod. Sanctius, Speculum vitae humanae (Rom, Sweynheim & Pannartz 1468).

Eine Reihe seiner vorzüglich redigierten und illustrierten Kataloge legt uns die englische Firma **Maggs Bros,** London W. 34/35 Conduit Street, New Bond Street, wieder vor. Nr. 440: Important and Valuable Books (historical, bibliographical, and literary) with a supplement of books on Printing, Bibliographies etc. Eine wahre bibliographische Fundgrube stellen die Kataloge 443 und 444 dar: English Literature of the 19th and 20th centuries, die u. a. auch zahlreiche Erzeugnisse der neuen englischen Privatpressen anführen. Eine Fülle seltenster Autogramme enthält Nr. 445: Autograph Letters, signed documents, manuscript, etc.: Erasmus, David Hume, A. Pope, William Penn, F. Mendelssohn-Bartholdy, ein Brief Martin Luthers an Johann Walther (1526), ein Brief Lord Byrons (vom 17. Juni 1813), um nur einige wenige zu zitieren.

Eine Anzahl trefflicher Kataloge liegen auch von **Joseph Baer & Co.,** Frankfurt a. M., vor. Nr. 685: Romanica. Teil 4: Spanisch, Portugiesisch, Catalonisch, Valencianisch. Zum Teil aus den Bibliotheken der Professoren Hermann Suchier und S. Gräfenberg. Mit Anhang: Ladinisch, Raetoromanisch, Rumänisch. Nr. 686: Genealogie und Heraldik (853 Nrn.), Nr. 692 u. 693: Bibliotheca philologica classica, enthält u. a. die Bibliotheken der verstorbenen Professoren Friedr. Schoell (Heidelberg) und Alfred Holder (Karlsruhe). I. Auctores Graeci. II. Auctores Latini (5090 Nrn.), Nr. 696: Bibliotheca Numismatica. Teil 1: Allgemeines. Antike und orientalische Münzkunde, Gemmen (1496 Nrn.).

Karl W. Hiersemann, Leipzig, bringt in Katalog 530 alte Naturwissenschaften, Medizin, enthält zum Teil die Bibliothek des verstorbenen Zivilingenieurs Prof. S. O. Woitinski, St. Petersburg, und andere Sammlungen. Auch hier eine Fülle sorgsamst verzeichneten Materials!

Eine Auswahl kostbarer Plantin-Drucke verzeichnet **Ludwig Rosenthal,** München (Katalog 160), während Katalog 161 (Helvetica. Teil 1) Bücher die Schweiz betreffend in 856 Nrn. aufzählt, darunter sehr seltene.

Antiquariat am Lützowplatz, Berlin W 62, Lützowplatz 1. Katalog 13: Kunstgeschichte, Illustrierte Bücher, Vorzugsausgaben (664 Nrn.).

Hugo Blanck, Buch- und Kunstantiquariat, Berlin, Heilbronner Str. 29, I. Katalog 1: Bibliographie, Illustrierte Bücher, Kunst, Varia. 202 Nrn.

Oskar Gerschel, Stuttgart, Königstr. 1. Nr. 102: Welt-Literatur (die besten Ausgaben der letzten 20 Jahre, darunter viele Vorkriegs-Drucke und -Einbände. 1886 Nrn.

Paul Graupe, Berlin W 35, Lützowstr. 38. Katalog 106: Geschichte, Geographie, Reisen. 905 Nrn.

Clara Landau, Bibliophile Bücherstube, G. m. b. H., Berlin W 30, Berchtesgadener Str. 35, Katalog II: Deutsche Literatur und Erstausgaben, Illustrierte Bücher. Das Antiquariat ladet zu einer unverbindlichen Besichtigung seines reichhaltigen Lagers ein.

Dr. **Ignaz Schwarz,** Buch- u. Kunstantiquariat, Wien I, Habsburgerstr. 3. Katalog 9: Deutsche Literatur (Originalausgaben und Übersetzungen). 2932 Nrn.

Antiquariat der Seidelschen Buchhandlung, Wien I, Graben 13. Anzeiger 8: Alte Drucke. 186 Nrn. Ro.

Dorotheum, Wien. 347. Kunstauktion. Nachlaß des Fürsten Sulkowski: Gemälde, Aquarelle, Miniaturen, Skulpturen, Graphik, Antiquitäten, Möbel. Ferner: 80 antike Golduhren. Unter den neueren Bildern ein Herren- und ein Damenbildnis von F. G. Waldmüller, unter den älteren ein Magnasco (Geiger Nr. 272). Katalog illustriert. -s-

Math. Lempertz, Köln. Katalog 218. Gemälde neuzeitlicher und älterer Meister aus rheinischem Privatbesitz. 280 Nrn. Unter den neueren Gemälden viele französische, besonders der Schule von Barbizon; unter den älteren solche von Dujardin, Ambrosius Francken II., de Laer, Lely, Memling (durch Brand stark beschädigter Beweinungsaltar), Patinir, Rigaud, Ribera. Die Hauptstücke sind in Lichtdruck im Katalog wiedergegeben. Versteigerung: 19. Februar. -s-

Erscheinungstermin

Heft 4	21. Februar
„ 5	6. März
„ 6	20. März

Redaktionsschluß

Heft 4	14. Februar
„ 5	28. Februar
„ 6	14. März

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, zur Zeit auf Reisen.
Verantwortlich für den Inhalt i. V. Dr. E. WIESE, Leipzig, Liebigstr. 6.

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone":

BERLIN: Dr. Willi Wolfradt, Berlin-Halensee, Kurfürstendamm 91, II / MÜNCHEN: Dr. F. Roh, München, Helmtrudenstraße 9, III / DRESDEN: Dr. Will Grohmann, Dresden-A., Wormser Straße 84 / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Savignystr. 5 / ÖSTERREICH: Prof. Dr. Heinr. Glück, Wien IX, Hörlgasse 6 / NIEDERLANDE und BELGIEN: Dr. F. M. Huebner, Den Haag, Louise de Colignyplein 11 / SCHWEIZ: Dr. Jacob Welti, Zürich, Vogelsangstr. 46 / FRANKREICH: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / ENGLAND: Dr. Fritz Bodmer, London WC 1, 34 Woburn Square / ITALIEN: Dr. Augusto Calabi, Mailand, Via Petrarca 16 / SPANIEN: Alfred Demiani, Madrid, Almagro 12 / DÄNEMARK: Dozent Charlotte Weigert, Kopenhagen, Hotel Belvedere, Raadhuspladsen / SCHWEDEN: Dr. Gunnar Mascoll Silfverstolpe, Stockholm, Königl. Schloß / TSCHECHOSLOWAKEI: Dr. Oskar Schürer, Prag, Voršchovka 334 / NORD-AMERIKA: Frank E. Washburn Freund, 50 West 90th Street, New York City / SÜD-AMERIKA: Dr. Ludwig Weber, Buenos Aires (Argentinien), Pietras 361 / RUSSLAND: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu. 92 / INDIEN: Frau Dr. Stella Kramrisch, Calcutta, Universität.

Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Kommandit-Gesellschaft a. A., Leipzig, Liebigstr. 6 II. Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Lyonel Feininger

Von WILLI WOLFRADT | Mit zehn Abbildungen auf fünf Tafeln und zwei Abbildungen im Text[1]

Lyonel Feininger. Draisinenfahrer. Zeichnung. 1908.

In der Vision, im Stil Lyonel Feiningers ist das Disparate der Begriffe Travestie und Fuge in der allerseltsamsten Weise aufgehoben, und indem diese so unvereinbar scheinenden Begriffe die Spannung seines Schaffens definieren, ergibt sich ihre unvermutbare ideelle Kongruenz als dessen letzte Tiefe. In dieser Kunst, als Ganzes und als Lebenssumme betrachtet, bekundet sich die geradezu abenteuerliche Tatsache, daß ein heimlicher Einklang des Ursprungs und des Sinns besteht zwischen Karikatur und Architektur. Die gleiche Phantasie der Übertreibung wirkt zum Kuriosen und zum Konstruktiven hin, über den banalen Anlaß hinaus ins Närrische und ins Steile. Dasselbe Unendlichkeitsverlangen entdeckt sich Clown und Kristall zu Spiel und Traum. Solche Verwandtschaft von Hieratik und Groteske, die eine des mystischen Weltgefühls ist (und nicht mit der Nachbarschaft des Erhabenen und des Lächerlichen zu verwechseln ist), hat auch die Antithetik des Gotischen bestimmt mit seiner paradoxen Verbindung kathedraler Elevation und chimärischer Allotria sowie den romantischen Charakter in seinem Mitsammen des ewigkeitlichen Pathos und der ironisierenden Verschrulltheit. Feininger, nichts weniger als ein Nachahmer des Gotischen oder Romantischen, ist Gotiker und Romantiker von Grund seines Wesens auf und unmittelbar aus dem Formerleben der Gegenwart, aus der Aktualität dieses Zeitalters heraus.

Karikatur und Architektur bezeichnen hier nicht etwa nur divergente Möglichkeiten,

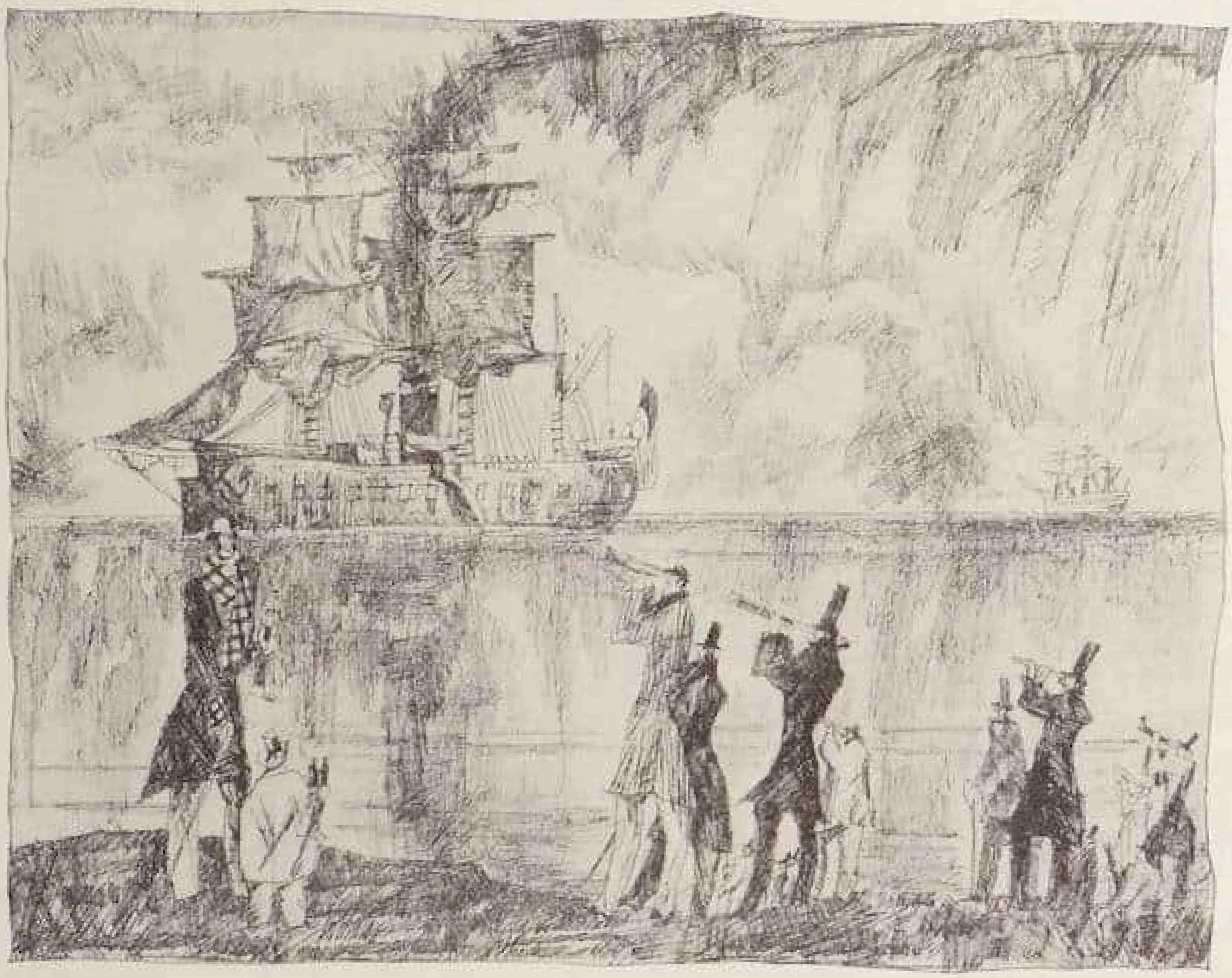
[1] Die Vorlagen für „Lehnstedt I", „Hulks" und „Taubach" stellte die Kunsthandlung Dr. Goldschmidt & Dr. Wallerstein, Berlin, zur Verfügung.

Anfang und Ziel eines Entwicklungsweges. Allerdings beginnt der junge Feininger, als Kind deutscher Eltern 1871 zu New York geboren, vor der Jahrhundertwende zunächst als humoristischer Zeichner für allerlei Berliner Witzblätter, um erst 1908, im Zusammenhang wohl mit einem damaligen längeren Pariser Aufenthalt, zu Bildern zu gelangen, die im Sujet wie im Stil nun immer konsequenter vom burlesken zum architektonischen Gepräge streben. Und freilich erbringen gerade die jetzt letzten Schöpfungen Feiningers die bisher strafffte räumliche Artikulierung, den strengsten Aufbau, einen durchaus unskurrilen, geraden, straffkantigen Ernst der Gesinnung und der Diktion. So eindeutig aber eine Wegrichtung sich zeichnet, — allenthalben geht doch das so Ungleiche miteinander, und überall verkreuzt sich das Parodische mit der kontrapunktischen Gestaltung des Raums. Diese coincidentia oppositorum ist eben auch nicht nur ein Nebeneinanderbestehen zweier Einstellungen, sondern ein der zutiefst gemeinsamen Gefühlsgrundlage verdanktes Einanderdurchdringen und Einssein. Daß dieser Kontrast immer wieder als vermöge der individuellen Seelengestalt Identifiziertes offenbar wird, das macht geradezu den magischen Klang und die geistige Größe der Kunst Feiningers aus.

Es ist eine Kunst ohne allen Schematismus, die man von vorn herein verkleinerte, wenn man sie etwa auf die dem Blick zuerst aufgedrängten kubistischen Gestaltungsfaktoren festlegen würde. Es ist ein ganz persönliches Werk von höchster Einmaligkeit des Gesichts, über dessen Züge mit bloßen kategorialen Benennungen nichts auszusagen ist. Man muß versuchen, in der Vielfalt der Themen, Ausdrucksweisen und Techniken dieser Kunst ihr Eines und Letztes zu erfassen, den Schwerpunkt des ganzen Komplexes. In dem, was allen Auswirkungen einer Persönlichkeit gemeinsam ist, liegt ihr Vermächtnis.

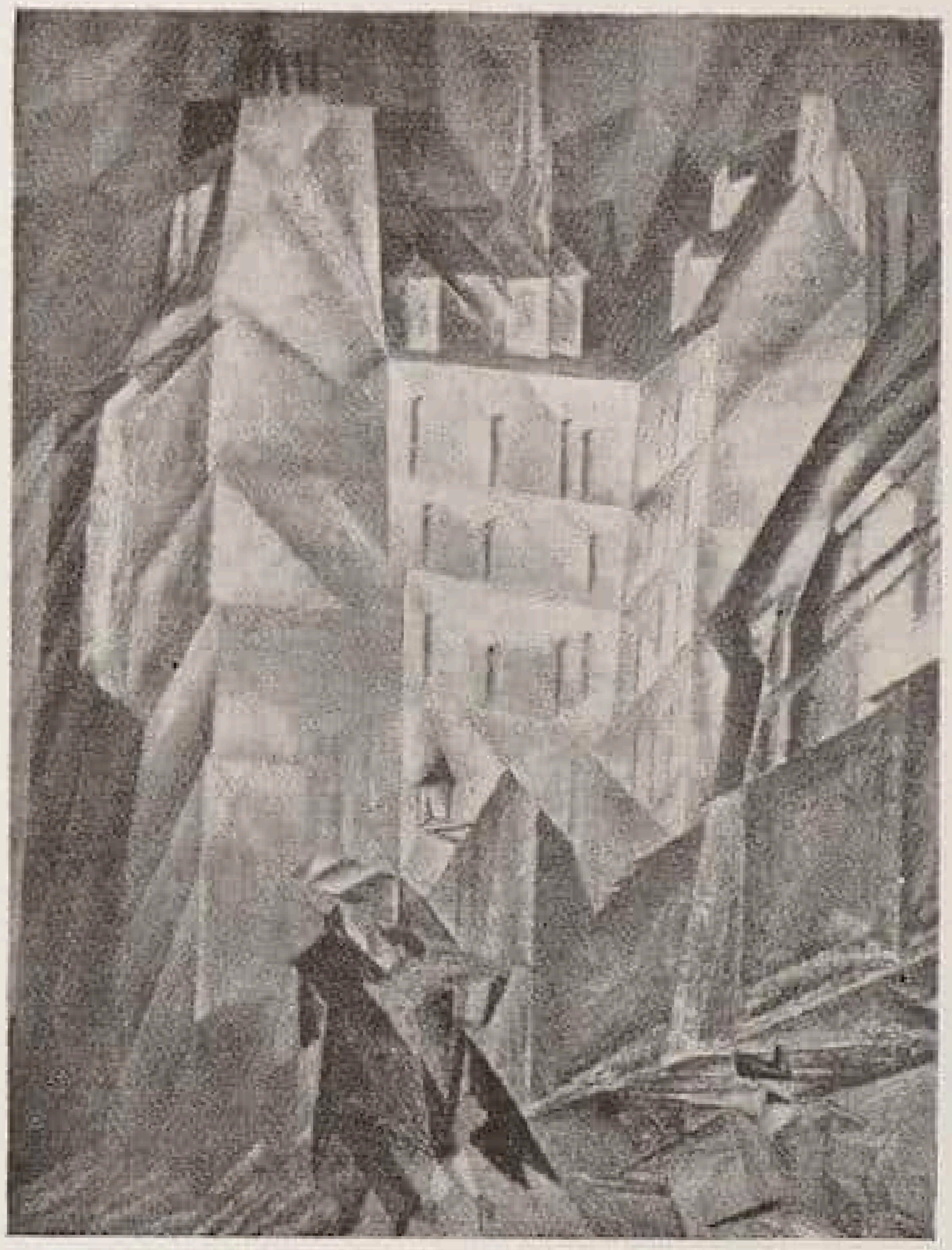
Feiningers Phantasie der Übertreibung entzündet sich insbesondere am architektonischen Gefüge von Straße, Brücke oder Turm, an menschlicher Statur, schließlich an lebendigartefakten Kompositwesen wie Schiffen und Lokomotiven. Seine Übertreibung ist nicht denunzierend, sondern phantastisch; sie rückt Wirkliches ins Schemenhafte, nicht in grelle Beleuchtung. Sie ist Entrückung, — nicht Entstellung. Der Abstand des Schemens von der Wirklichkeit (das ist von der geläufigen Erscheinung der Dinge) bezeichnet die Zone sowohl grotesker wie infinitesimaler Aberration, den schweifenden, versunkenen, spirituellen Stimmungscharakter dieser Kunst. Häuser, Fregatten, einsame Gestalten recken sich sonderbar, greifen aus wie Schatten in schwankem Laternenlicht, entwachsen sich ins Gigantische und Transparente. Unter einem Perlmuttermond torkelt auf malvenfarbiger Welle ein Traumsegel. Gläsernes Gequader skandiert einen Sphärendom von orphischer Erhabenheit. Auf verlaufener Chaussee der beziehungslose Müßiggang tragikomischer, zerknautscht-strindbergischer Figuren. Aus den Bogen einer Brücke quirlt ein Rhythmus empor, silbrig und elastisch, und schwingt sich lächelnd durch die Regionen. Ein anachronistisches Lokomotivchen mit spielzeugbuntem Wägelchenschweif trippelt ängstlich-dreist über einen kitzlig hohen Viadukt dahin. Kosmische Orkane stieben ins Leere, zerscherben den Raum, brechen mit der unermeßlichen Wucht des Imaginären herein über verzagende Türme. Rhombisch erfaltete, muschelfahl schimmernde Gewölbe sinken auf zu unerreichbaren Zenithen. Das Verpurzelte begegnet sich mit grandiosen Zerklüftungen, Exzentrisches wächst zusammen mit kaskadischen Labyrinthen. Die Magie des Pittoresken wirkt sich überall aus, sei es zu Phantasmagorien der räumlichen Struktur, sei es zu spleenigen Märchen, zu den ironischen Arabesken eines melancholisch-angelsächsischen Spitzweg, oder zu den genialen Landschaftsvisionen einer wahrhaft schöpferischen Reflexion.

Es hält nicht leicht, in nur wenigen Worten und recht allgemein zum Schaffen eines so vielschichtigen und noch in jedem Einzelgebilde überaus mannigfaltigen Künstlers zu sprechen. Erfaßt die Betrachtung einmal den Ausdruck der Verfremdung, so hat sie damit den Konvergenzpunkt dieser so über allen Begriff differenzierten und in sich verschiedenen Malerei, die Idee dieses Gestaltens gewonnen. Wie über den Anlaß etwa eines stillen Dorfkirchleins oder eines Straßenwinkels hinaus Wuchs und Sturz, Zerrung



Lyonel Feininger. Schiffe auf See. Zeichnung. 1911.

Lyonel Feininger. Lehnstedt I. Zeichnung. 1913.



Lyonel Feininger. Hohe Häuser I. 1913.
Sammlung B. Köhler, Berlin.

Lyonel Feininger. Brücke II. 1915.

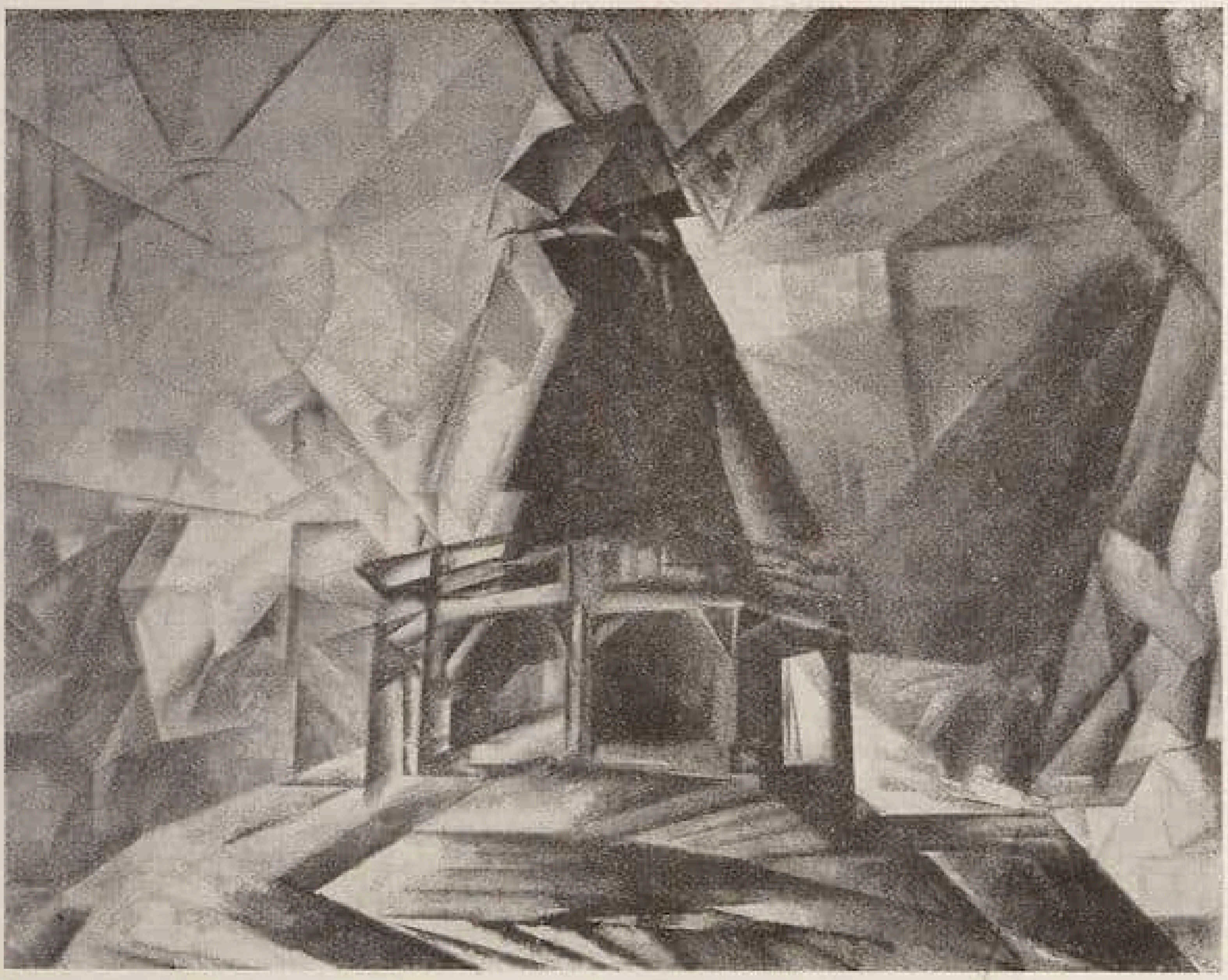
und Kontraktion des Weltgehäuses, das Kreisen und der Eisgang des Raumes, das Anschießen und Bersten, Klettern und Sichverkeilen der Körperform im ozeanischen Gedränge der abgründigen, himmelhohen, nachttiefen Weiten geschieht, — das ist von allem vedutischen Panorama genau so weit entfernt wie von einer dürren Abstraktheit. Es ist aufs höchste gespannt, ist jäh durchschossen von den Kämpfen jener Kräfte, die dem gewöhnlichen Auge unsichtbar in allem Bau und darin, wie Gebautes steht, ragt und in die Flut des umgebenden Raumes stößt, — lebendig, gebannt und ausgelöst sind. Wohl seit dem Dynamismus eines van Gogh hat keines Malers Pinsel so dramatisch die Abschüssigkeit, das Schluchthafte der Sphären, die Friktion der Massen, das Geschiebe und Geschichte, ja die unaufhörliche Umschichtung des Bestehenden geschildert. Das All wirft seine gewaltigen Wellen, gleich Riffen lassen die trotzig gefügten Bastionen sich umbranden. Hier erleben wir mehr das Klaffen, den Prall, die heroische Erschütterung der Gefüge, — dort mehr den irrealen Kontakt, das Sichdurchdringen tektonischer Systeme, das Nachhallen des kosmischen Meeres im steigenden und fallenden Rhythmus kubischer Treppungen, die Entmaterialisierung und Verklärung des Festen durch eine gleichsam es durchfilternde Unendlichkeit. Und dann wiederum das Raumecho der Volumina, die Antwort des Indefiniten auf den Affront der architektonischen Körper. Das harmlose Motiv eines Gehöftes, einer Landstraße, eines von Häusern umgebenen Platzes gibt den Anstoß zu einer phantastischen Steigerung der Formen, zu einer mächtigen Symphonie der Werte und Funktionen. Das „An sich" der tektonischen Beziehungen und Energien trägt sich großartig aus, das Bild wird zur Veranschaulichung eines Kraftfeldes.

Aber, und das ist sehr wesentlich, die Natur ist keineswegs ausgetrieben, das Kräftespiel nie verabsolutiert, vielmehr das Bildgeschehen durchaus als landschaftliche Vision durchgeführt. Gerade weil die ursprüngliche, natürliche Gegebenheit in aller Ausweitung und Transformation erhalten bleibt, wirkt aus den Bildern Feiningers der umgestaltende Überschwang mit einer Intensität, die sich überträgt und eine Ahnung davon vermittelt, was Erspürung unentdeckter Welten im empirischen Befund, des Mirakels im unmittelbar Ersichtlichen, — was künstlerische Vision überhaupt bedeutet. Das Visionäre dieser Bilder stammt unmittelbar aus der Anschauung. Man kann in jedem einzelnen Falle verfolgen, wie ein Motiv den Künstler Jahre hindurch fesselt, wie er immer wieder dieselben Stellen und Plätze aufsucht, wie aus den zunächst eng der Gegebenheit angeschlossenen Zeichnungen in langem Prozeß jene rhythmischen Fugierungen auskristallisieren, die sich zu der ersten Fixierung des Themas verhalten wie ein philosophisches Weltbild zur grundlegenden Einsicht. Zwischenstadien ergeben sich, wo ein feines Maschenwerk sich über die Formen der Wirklichkeit legt oder auch diesen sich entsondert, so daß es gleich einem Klangnetz zart das greifbar Nahe umwebt und leise in fernere Bereiche entrückt. Ein als Beispiel hergesetztes Blatt, „Lehnstedt I", kann verdeutlichen, wie das Geometrische bei Feininger nicht kühl und aus Selbstherrlichkeit der Bildsystematik entworfen, sondern als der Konstellation von Boden, Bäumen, Gebäuden immanentes rhythmisches Gefüge aus der Impression unmittelbar entwickelt wird. Die Aufgliederung der Bildfläche, die kubische Zerlegung des Raumes vereinigt bei diesem Künstler stets die Musik der Brechungen und Vibrationen, der Schaltungen und Überschneidungen, der Alliterationen und Konsonanzen mit der Poesie des Ortes. Die kristallinische Struktur des Raumes, ihm influenziert durch die seine Indifferenz erschütternden Körperfakten darin, ist ganz so gesehen, wie ehedem die Convaleurs der Atmosphäre. Man kann (und wird bald allgemein) die Ausschwingungen der Dinge, die Resonanz des Raumes so erblicken, und das Auge erfaßt den Rapport der Sektoren ähnlich so, wie bei anderer Einstellung vordem etwa das Tanzen und Sichlösen des Festen im rinnenden Licht. Zugleich aber geht Feiningers Schau *hinter* allen bloßen Aspekt: auf die Unheimlichkeit, Wunderlichkeit und den Zauberschlaf einer Phantasiewelt. Sein Kubismus, wenn dies Schlagwort überhaupt anwendbar ist, ist keineswegs akademisches Reduzieren oder Abstrahieren, sondern Überführung des

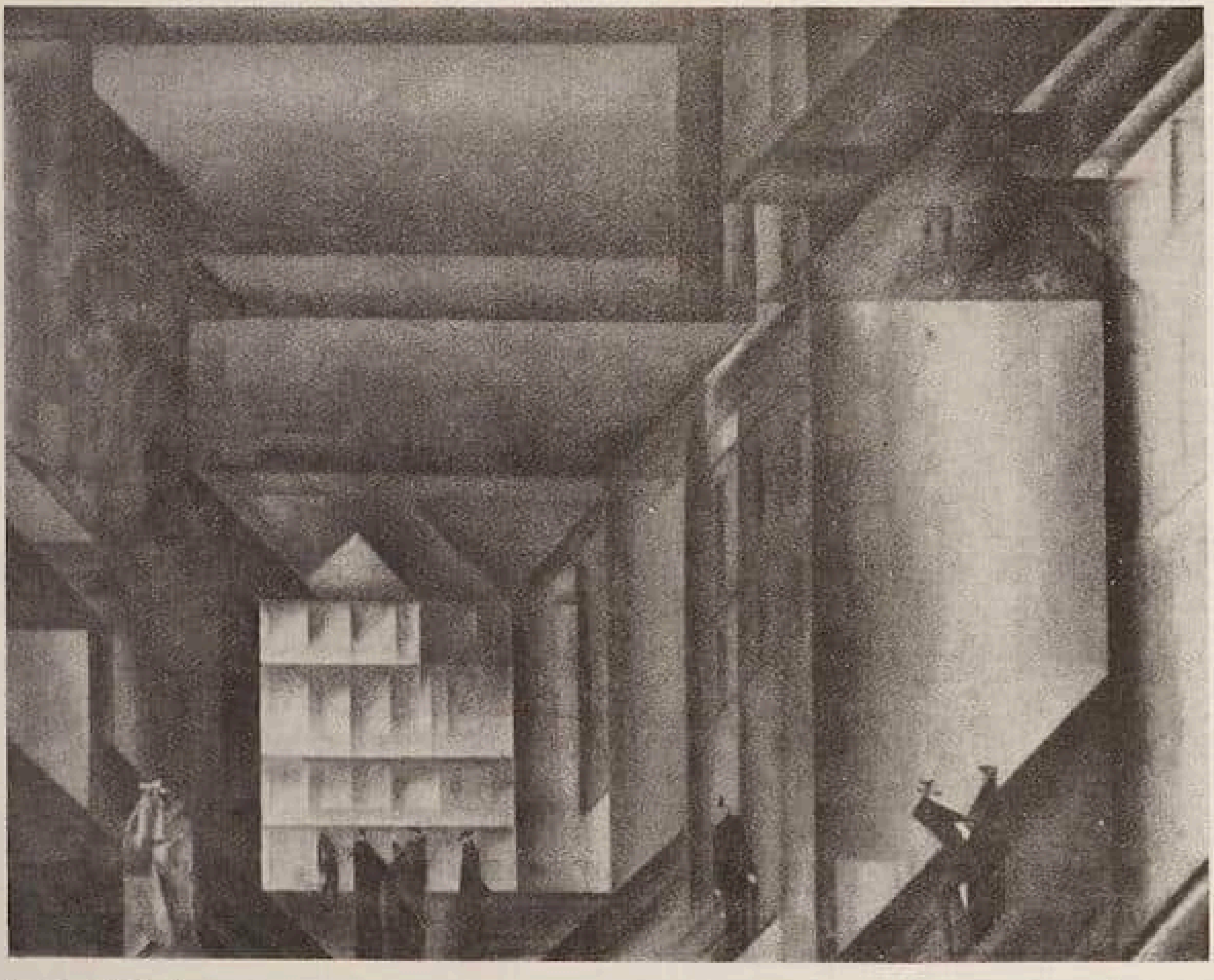
gerade künstlerisch bis zur Trivialität Geläufigen in eine Sphäre von Traum und Unergründlichkeit.

Dieselbe Richtung nimmt sein Humor, der fossile Menschentypen würdig durch erstorbene Straßen krabbeln, seltsame Pantalones von Anno Tobak am Strand das Perspektiv beschaulich handhaben oder langbeinig ein Neandertalveloziped starten läßt. Das Behäbige trifft in diesen Staffagen mit dem Gespenstigen zusammen, die Groteske hat stets einen Unterton von Schwermut. Der Angler am Kai, die von der Ebbe trocken gesetzten Kutter, die spazierenden Schmerbäuche sind von ganz derselben Vertauschtheit des Wesens wie jene schwankenden Türme oder das ätherische Auf und Ab der blaß hingespreizten, phantomatisch schwebenden Brücke. Das Absonderliche verwackelter Gestalten und verschobener Gefüge wird miteins zur tragischen Absonderung. Anonym wie diese Welt die darin Wandernden. So trotten sie müde durch verschollene Gassen, stehen sie andächtig erstarrt vor dem gewaltigen Anstieg der Vertikalen, hocken sie fremd und geschrumpft im Gedränge der Dimensionen. Wenn durch manche dieser Bilder hager und stygisch Jesuiten wandeln (deren Zögling Feininger einmal war), wenn stumm und schimmernd gleich der Front eines Feentempels die Kulissen und Gefache, die Intervalle und Sequenzen einer transsubstantiierten Platzarchitektur aufwachsen, wenn wie aus Papier gefaltete Boote, ganze Geschwader spielerisch-verwunschen durch die Flut gleiten: so blickt uns all das aus derselben weltweiten Distanz an. Alles ist doppelbodig, maskiert, verwaist, — und wiederum vertraut wie Dämmer und Milchstraße. Karneval am Acheron. —

Feininger ist Zeichner und Maler von höchster Prägnanz und sublimster Instrumentation. Seine Palette verfügt über Fischschuppentöne und gläserne Klänge, die ohne einen Rest stofflicher Greifbarkeit sein können. Oxydationsfarben, Chlorgrün, blasses Terrakotta, Stahlblau, silbrige Werte herrschen vor und gemahnen an das Orchester der jüngsten Musik. Gelb und Orange leuchten häufig wie abendliches Lodern herein. Aber so unfaßlich das Kolorit, so zauberisch die Übergänge, so sensibel das innere Leben der Flächen, — nichts wirkt verwischt oder unbeherrscht. Die Statik der Farben ist niemals zweifelhaft, so spröde, flimmernd, ekstatisch sie auch sein können. Sie dienen stets der Ausstreckung, massieren sich so klar wie sie ansetzen, heben die kubischen Kanten unbedingt sicher heraus, — ohne darum an Schmelz und hallender Verschattung, an Schein und Rauschen zu verlieren. Wie die Pigmente zur Fläche gewoben sind, sprenklig oder glatt, pelzig oder metallisch, das ist von edelster Art. Sanft sprühend betten sich dunkle Partien, wie unter dem Monde gleißend liegen helle Schichten; oft verlockt das weiche, dichte Gespinst die Hand, tasten zu wollen. Im Aquarell kann Feininger dann wiederum furchtbar luftig sein, läßt die Tusche Kapriolen treiben, klecksig auslaufen. Kritzlige Umrisse werden bunt eingetunkt, fast in kindlicher Unbeholfenheit und Kolorierlust; aber wie die unbekümmerte Farbe wölkt und schwimmt, so ist abermals Schemen und Geheimnis bewirkt und die Komik ins Magische übersetzt. Diese Aquarelle, deren Lockerheit seit Jahren das Gegengewicht zu einem konstruktiv strengen Gestalten bildet, vermögen zuweilen eine irisierende Fata Morgana-Herrlichkeit ohnegleichen. Auch im Holzschnitt, dessen besonderer Meister Feininger heißen darf, ist dieser Art von täppischer Spaßigkeit, von krikelkrakelndem Tiefsinn zuweilen Raum gewährt. Kriegsschiffe mit Rahen und Luken, auch Segler vor den Giebeln des Hafenstädtchens werden zum zierlichen Kreuzstichmuster oder türmen sich aus lauter viereckigen Blöcken lapidar auf. Halb ist es Formenspiel, halb Aufbau der Erscheinung aus ihrer Grundfigur, ihrem Monogramm. Die Stilsicherheit dieser (meist auf buntes Papier gedruckten) Schnitte ist um so erstaunlicher, als Feininger keineswegs an einem Schema haftet, sondern immer neue Lösungen, neue Varianten des graphischen Ausdrucks findet. Vielleicht noch befördert von den konstruktiven Ideen des Weimarer Bauhauses, an dem der Künstler seit mehreren Jahren lehrt, hat er zuletzt (nach einem Intermezzo der Vorliebe für schwirrende und zitternde Linien) die Konsequenzen des geraden, quadrierenden, in Parallelen skulpierenden Stils



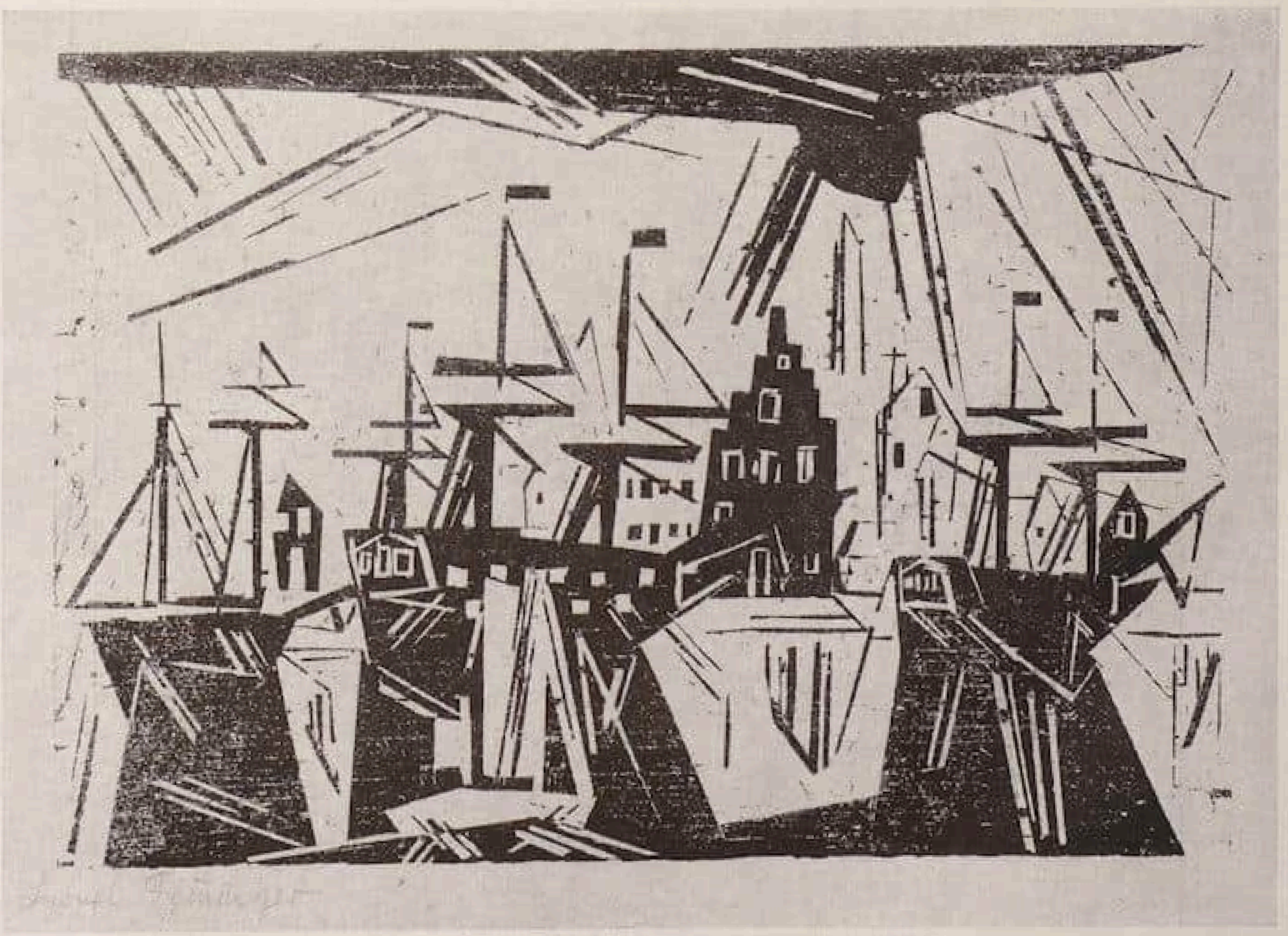
Lyonel Feininger. Mühle. 1916/17.



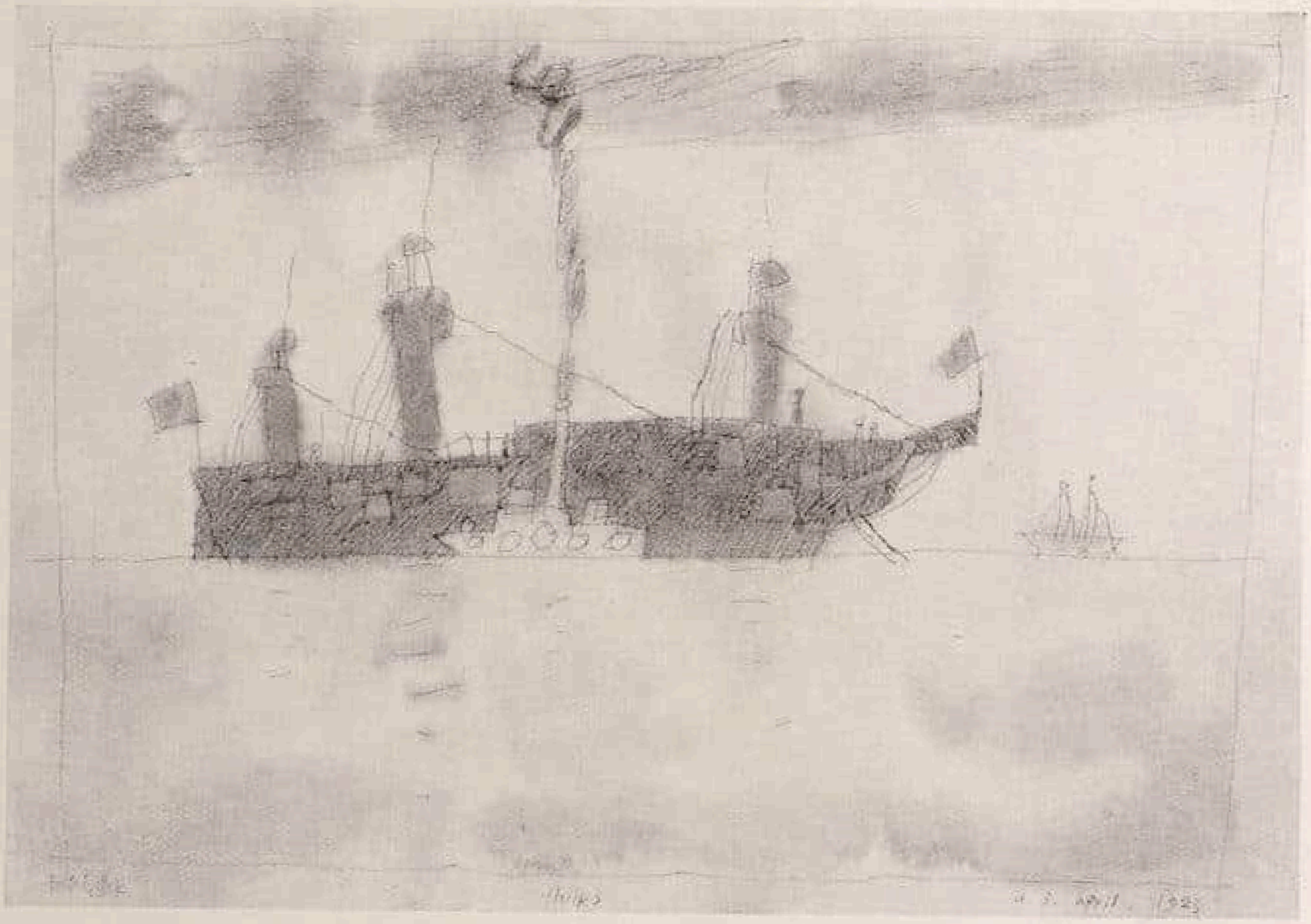
Lyonel Feininger. Platz hinter der Stadtkirche. 1916/17.

Bes.: Alfr. Heß, Erfurt.

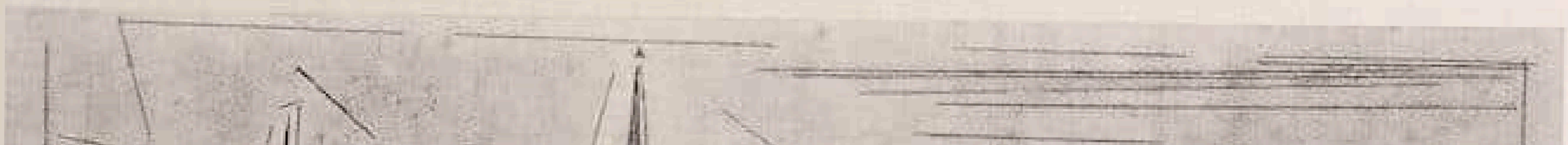
Lyonel Feininger. Markwippach. 1917.



Lyonel Feininger. Schiffe am Hafenkai. Holzschnitt. 1918.



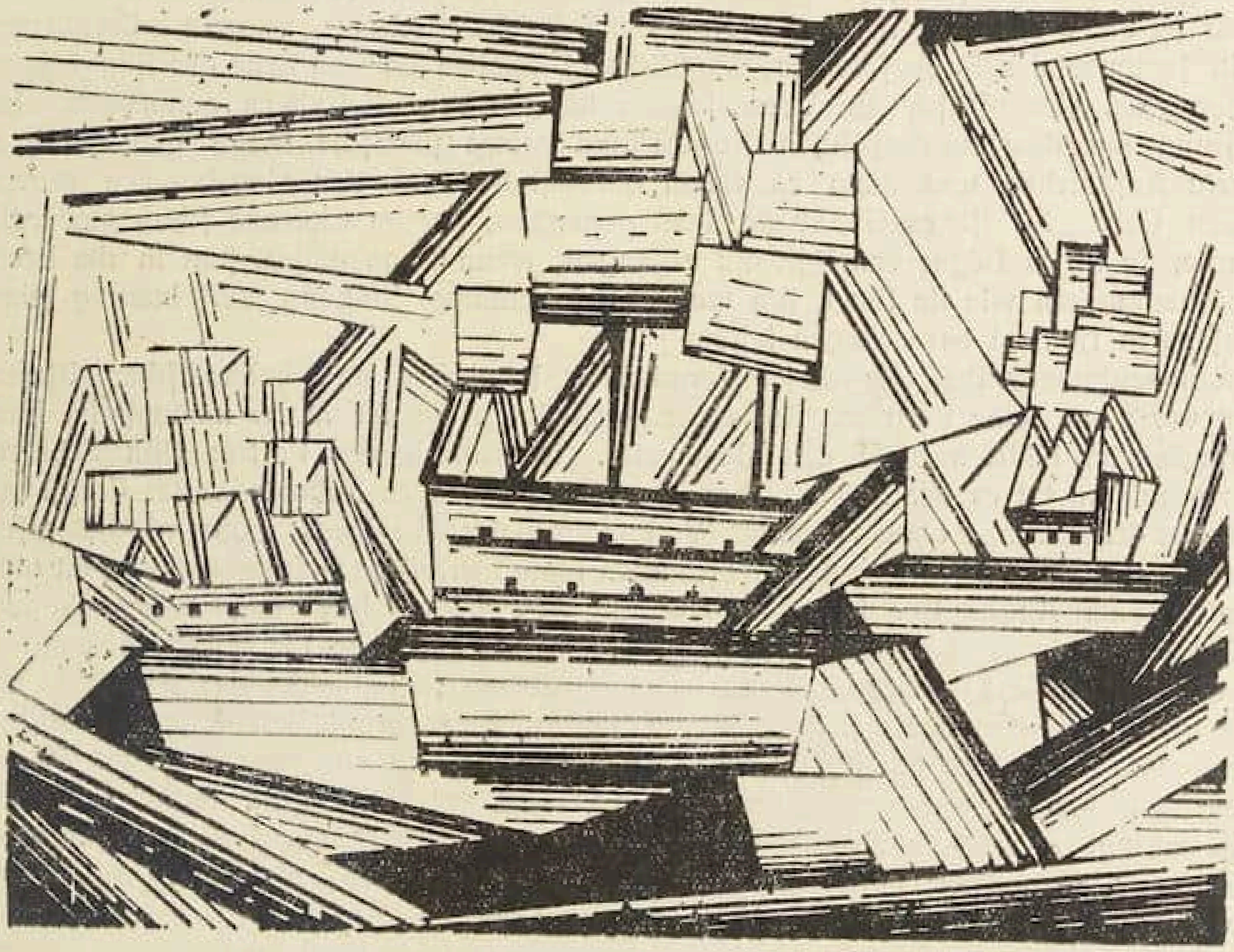
Lyonel Feininger. Hulks. Aquarell. 1923.



Lyonel Feininger. Taubach. Aquarell. 1923.

Valentin Edgar van Uytvank.
Porträt Dirk Schäfer. Kohlezeichnung. 1921.

gezogen, wie sie sich nun in Holzschnitten von unübertrefflicher Festigkeit und Präzision des Gefüges auswirken und in (meist aquarellierten) Zeichnungen mit dem Lineal, die jedoch nichts weniger als Reißbrettexerzitien, sondern geradezu geniale Versichtbarungen der perspektivischen Schönheiten in der Natur sind. Wie ein Torpedoboot das Wasser teilt und furcht, wie ein Kirchturm in die Höhe sticht, wie gleich Geleisen ein Weg in die Tiefe schneidet, das ist hier mit sprödesten, kärgsten Mitteln offenbart. Nur die Länge, Stärke, Kontinuität der Sekanten, die Spannkraft der Hypotenusen definiert die unerhörte räumliche Kapazität dieser Gestaltungen. Und abermals ist nun aus der Kargheit, der Anorganik dieser Sprache der Ausdruck der Verfremdung und der meerfernen Entlegenheit geholt, der die Konfession dieser wunderbaren Kunst ist.



Lyonel Feininger. Holzschnitt.

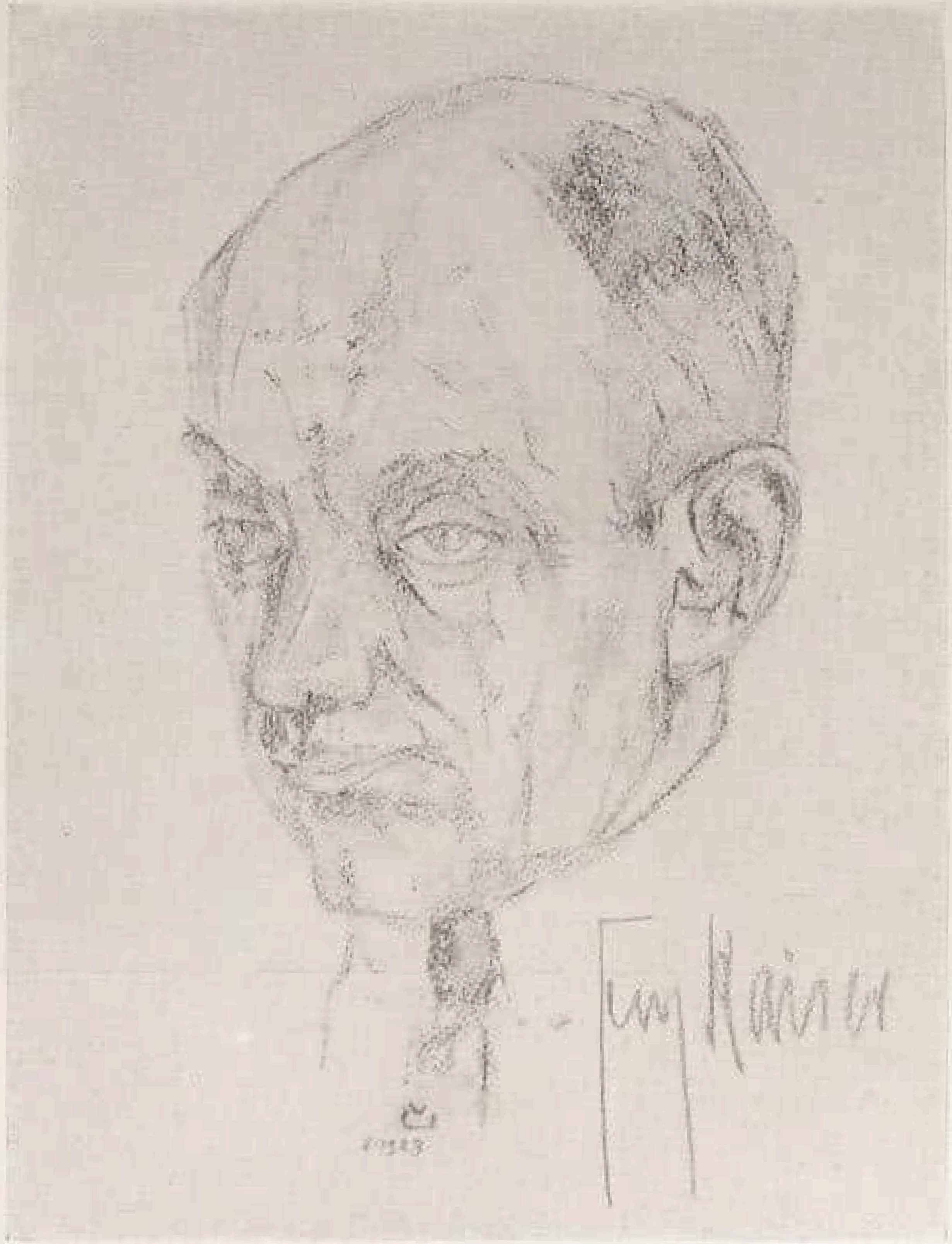
Zu einigen Porträts von Valentijn Edgar van Uytvank

Von F. M. HUEBNER / Mit 3 Abbildungen auf 2 Tafeln

Valentijn Edgar van Uytvank ist ein in Holland ansässiger belgischer Maler. Schon sein Name sagt, daß er der flämischen Rasse zugehört. Auch seine Malerei sagt es, die im Gegensatz zur Malerei der modernen Holländer die Fülle, den Schwung, die Üppigkeit liebt. Dies sowohl in der Vision wie im Vortrage. Er ist kein Sparer und ängstlicher Zusammenhalter. Es fehlt ihm sowohl das Ethos etwa eines Petrus Alma als auch der pflegliche Sinn für die eigene Ruhmesmehrung eines Jan Sluiters. Er ist ein Unbedenklicher, ein Verschwender, was freilich nicht heißt ein Unbefangener, ein Naivling. Auch in den nüchternen Niederlanden ist dies an der Grenze einer gewissen Qualitätshöhe unmöglich. Hier setzt die bessernde, abbiegende, unter Umständen schwächende Arbeit des Gehirns ein. Van Uytvank wird davon nicht geschwächt, wenn schon diese sehr lebendige kritische Stimme in seinem Innern ihn nicht völlig hat wachsen und gedeihen lassen wie die ursprüngliche Anlage es vorhatte. Die ursprüngliche Anlage flämischer Maler drängt zum Naiven. Als Beispiel in der Literatur sei Felix Timmermans, der Verfasser des Pallieter-Romans, genannt. Treuherzigkeit, sentimentales Sichbescheiden, ängstliches Festhalten an dem Erbe des Eng-heimatlichen wird hier oft für die Voraussetzung künstlerischen Gestaltens genommen. Berührung mit dem kalvinistischen Nordholland bringt flämische Maler gewöhnlich zu einem Aufhorchen und dann zu einem Hinausfluten über den eingeborenen provinzialen Geist. So ist es Gustav de Smet gegangen, der im Cicerone schon gewürdigt wurde, so ist es Edgar van Uytvank ergangen, wenn schon dieser, statt in die Breite hinauszubrechen wie de Smet, sich mehr zur Sammlung, Stützung, Verfeinerung seines Wesens in Holland hat drängen lassen.

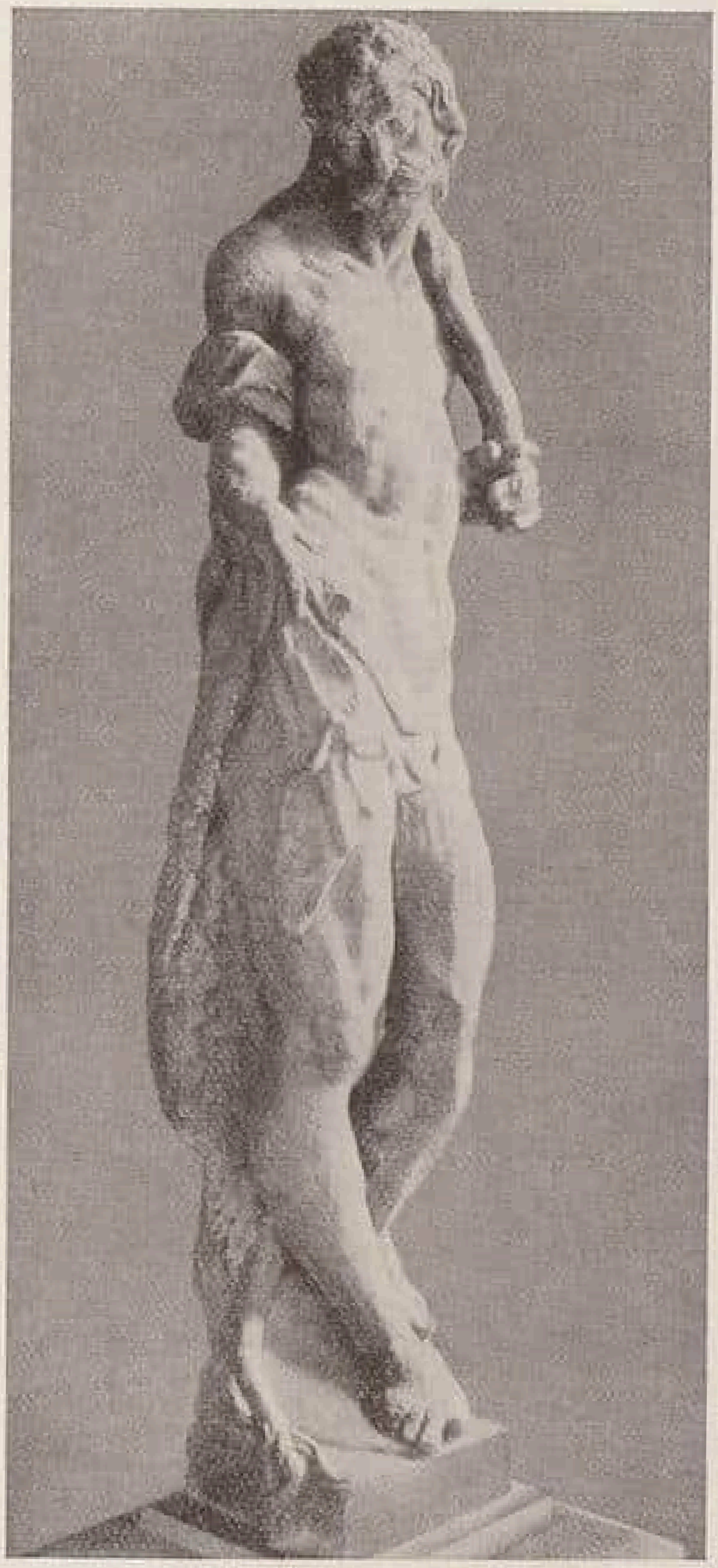
Kennzeichnende Beispiele dieser Vermählung flämischen und holländischen Wesens sind vor allem seine Porträts. Auf einer Ausstellung, die der Maler unlängst im Haag veranstaltete, bildeten diese den Höhepunkt. Namentlich das Porträt Dirk Schäfers, des Pianisten, tat es der holländischen Kunstkritik an. Das Rühmenswerte: Treffsicherheit der Wiedergabe ohne Banalität, Verinnigung des Ausdrucks ohne psychologische Spintisiererei, Hervorkehrung des Menschlichen ohne literarische Geschwätzigkeit fällt ohne weiteres ins Auge. Der besondere Grund, weshalb wir hier einige Reproduktionen bringen, um damit den Namen dieses Künstlers den deutschen Liebhabern geläufig zu machen, ist diese so deutliche Herausarbeitung zweier Rassenmerkmale, flämischer und niederländischer Art, von denen sie Zeugnis geben. Einen Schuß südländisch-romanischer Geistigkeit bringt der flämische Einschlag mit und trägt so von vornherein zur Bändigung, zur klaren Formendurchgliederung bei. Und der holländische Einfluß ist seinerseits spürbar an der Gediegenheit, der Geduld, der Machart. Zwei Einflüsse kämpfen also um den Künstler; in seinen Ölbildern wird er bisweilen willenlos in die Gewalt des einen oder anderen gerissen; in seinen gezeichneten Porträts weiß er sie gleicherweise zu bemeistern und sich aus ihnen gleicherweise seine Kraft zu holen.

Porträt Maurice Ravel. Kohlezeichnung. 1922.



Porträt Georg Kaiser. Kohlezeichnung. 1923.

Valentin Edgar van Uytvank.



Ludwig Münſterman.
Sandſteinfigur eines Herkules.
Bremen, Gewerbemuſeum.

Die Sandſteinfigur eines Herkules von Ludwig Münſterman im Bremer Gewerbemuſeum

Mit einer Tafel — *Von MARTHA RIESEBIETER*

Im Treppenhaus des Bremer Gewerbemuſeums, auf halber Höhe, ſteht die Sandſteinfigur eines Herkules, die, nicht durch urkundliche Nachrichten oder Inſchriften geſichert, nur vermöge zwingender Stilkritik dem erſt in jüngſter Zeit bekanntgewordenen Hamburger Bildhauer Ludwig Münſterman zugeſchrieben werden muß. Der Bauunternehmer Vollmer-Bremen ſchenkte ſie 1897 dem Muſeum, und es darf angenommen werden, daß ſie beim Abreißen alter Häuſer in ſeinen Beſitz kam[1]. Der urſprüngliche Standort der Figur muß ſo beſchaffen geweſen ſein, daß er ihr eine Rückendeckung bot, weil Hinterkopf, Rücken und die eine Seite des bis zum Sockel niederfallenden Löwenfelles keine gründliche Durchbildung erfahren haben und nur ſkizzenhaft angedeutet ſind. Ein grauer Ölfarbenanſtrich, der ehemals die ganze Figur bedeckt hat, ſitzt noch ſtark in den ausgemeißelten Tiefen; im übrigen zeigt die Figur den grauen Steinton.

Auf viereckigem Sockel reckt ſich in ſchraubenförmigen Windungen der unbekleidete Körper des Herkules hoch. Außerordentliche Betonung der Vertikalen liegt im großen ebenſo im Verhältnis der Höhe (1,36 m) zur Schulterbreite (0,33 m), wie im einzelnen in dem Verhältnis der ſtark verkürzten Arme zu den langgeſtreckten Beinen. Der Kopf mit der bis an die Stirn reichenden Löwenmaske iſt zur Seite geneigt. Faſt bis zur Übertreibung verkürzt ſind die in den Ellbogen umgebogenen Arme, die ſich eng an den muskulöſen Körper lehnen. Die linke Hand faßt die über die Schulter gelegte Keule, während die rechte in gleicher Weiſe, wie es bei den Münſtermanſchen Apoſteln am Altar in Varel, 1614, zu beobachten iſt, mit weit geſpreizten Fingern konvulſiviſch an die ausladende Hüfte gepreßt iſt. Sie drückt ein Tuch an ſich, welches locker über den Unterleib und den rechten Oberſchenkel gleitet. Die kraftvollen Beine zeigen von den Knien ab ſäbelartige Ausbiegungen, die, konvergierend, in den Füßen mit der krampfartigen Zehenbildung, entſprechenden Abſchluß finden. Die durch Wellenlinien gekennzeichnete Löwenhaut fällt in flüſſiger Linie, den Rücken deckend, und verleiht dem vertikalen Grundmotiv betonten Nachdruck.

Nur durch Vergleich mit den bereits bekannten Figuren, die durch Signaturen oder ſonſtige urkundliche Nachrichten als Münſtermanſche Erzeugniſſe feſtſtehen, kann die unbedingte Zugehörigkeit dieſer Arbeit zum Werke des Meiſters erläutert werden. — Münſtermanſche Proportionen, entgegen aller Natur, durch Steigerung ſehnſüchtigen Sichreckens und In-die-Höhe-wachſens bedingt, kommen kaum wieder ſo vollkommen und klar zur Erſcheinung, wie in dieſer nackten Geſtalt. Der ſchmalſchultrige Leib ſteht in keinem organiſchen Verhältnis zu ſeiner Länge und das immer Sich-windende und -krümmende, das im Werden und Sichformen Begriffene, ein weſentliches Eigentum aller Münſtermanſchen Figuren, erhöht den Eindruck des Lebendigwachſenden. — Der Geſichtstypus zeigt nahe Verwandtſchaft mit dem rechten Harfeniſten auf dem Geſimsrand einer Orgelumkleidung im Bremer Gewerbemuſeum[2]. Hier wie dort iſt die Hakennaſe ſcharf herausgearbeitet, die Backenknochen ſpringen vor und die Augen liegen in tiefen Höhlen. — Auf die Beziehung zu den Vareler Apoſteln wurde ſchon hingewieſen Das ſeltſame Handmotiv iſt wirklich ſo urperſönlich in ſeiner Ausprägung, daß es allen

---

[1] Nähere Aufzeichnungen über den Fundort und dergleichen fehlen im Muſeum, und die Familie des verſtorbenen Gebers konnte ebenfalls keine genaueren Angaben machen.

[2] K. Schäfer: Ein Jugendwerk des Bildhauers M. Ludwig Münſterman aus Hamburg. Jahrb. d. Bremiſchen Sammlungen. 1910, S. 11 ff.

als Beweisgrund genügen würde. — Die charakteristische Bildung der Beine, vornehmlich der Unterschenkel, wiederholt sich in ähnlicher Ausformung u. a. bei der Figur Johannes des Täufers von der Atenser Kanzel (Bremen, Privatbesitz) und noch sichtbarer bei der liegenden Gruppe von Adam und Eva eines Tauffsteindeckels im Oldenburger Landesmuseum. Die eigenwillige Bildung der übertrieben kräftigen Beine mit ihren Ab- und Umbiegungen ist unverkennbar. — So überaus persönliche, gemeinsame Züge verbinden die Gestalt des Herkules mit Münstermans Arbeiten, daß man auf Eigenhändigkeit des Meisters schließen muß.

Aus der Umgebung herausgerissen, in die sie hineingeboren ist, jeden Zweckes bar, steht die mit Spannung gesättigte Figur jetzt frei im Raume, von allen Seiten sichtbar. Allein durch ihre Ausmaße — sie ist die größte Skulptur, die Münsterman geschaffen — beansprucht die Herkulesstatue ein besonderes Interesse. Unter den Arbeiten dieses niederdeutschen Frühbarockplastikers möchte ich ihr in erster Linie das Vermögen zuerkennen, eine Ahnung von der Größe und Urgewalt michelangelesken Geistes zu geben.

Die Zeit ihrer Entstehung ist ebenso unbekannt, wie ihre ursprüngliche Bestimmung. Es scheint wegen ihres inneren Zusammenhanges mit den Vareler Figuren nötig, ihren Ursprung in das zweite Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts zu setzen, denn sie gehört in ihrer äußeren und inneren Haltung, mit ihrer großzügigen, fließenden Linienführung und ihrer starken Ausdruckskraft der ersten Phase Münstermanschen Schaffens an, der die Arbeiten des ersten und zweiten Jahrzehntes des 17. Jahrhunderts zuzurechnen sind.

Die Stellung Wiens in der neueren Kunst

Mit sechs Abbildungen auf vier Tafeln — *Von HEINRICH GLÜCK*

II. Teil

Wie die Gotik, so hat auch die zweite große Kunstblüte Wiens in der Barockzeit ihr eigentümliches Gepräge, demzufolge man von einem Wiener Barock im besonderen spricht. Worin dieses Besondere besteht, ist freilich kaum noch näher untersucht worden. Auch hier müssen nur Andeutungen genügen. Es handelt sich dabei nicht um jene italianisierenden Kirchenbauten des 17. Jahrhunderts, die einer in den süddeutschen Gebieten allgemeiner verbreiteten Schichte entsprechen, noch auch um die im Barock auch anderorts üblichen Einzellösungen, deren Besonderheit doch nur die individuelle Abwandlung bestimmter Stilprinzipien bedeutet. Die Blüte der Barockzeit Wiens fällt damit zusammen, daß mit dem 18. Jahrhundert die italienischen Künstler, die bisher vorzugsweise das Feld bestritten haben, vor den einheimischen österreichischen Künstlern zurücktreten. Und wie überhaupt erst mit dem Erstarken des Volkstumes der Länder der Boden für die Leistungen der Stadt selbst vorbereitet wird, so ist die Bewegung zunächst eine österreichische, und aus den Ländern erwachsen die Künstler, die auch an und in den großen und in ihrer Art schon vielfach eigentümlichen Klosteranlagen ihre Betätigung finden. Aber erst der Wiener Boden mit seiner Vielseitigkeit bringt das Exzeptionelle in der großen Einzelpersönlichkeit, die das lokal Österreichische in das Internationale einzustellen vermag, das in der Zeit der Weltpläne Karls VI. und des regsten Verkehres mit der türkischen Großmacht in Wien seinen besonderen Brennpunkt hat.

Fischer von Erlachs Karlskirche (Abb. 3): Ein Einfall, alleinstehend in der europäischen Barockkunst. Das Denkmal eines zeitlich und räumlich universellen Bewußtseins. Alles repräsentativ Große der Vergangenheit und der Fremde, das damals erfaßbar war: die Idee der Triumphbogen und der bildgeschmückten Ehrensäulen der Römer, die Vorhalle

Abb. 1. Wien, Stefansdom.

Abb. 2. Wien, Maria am Gestade.

Abb. 3.
Wien, Karlskirche.

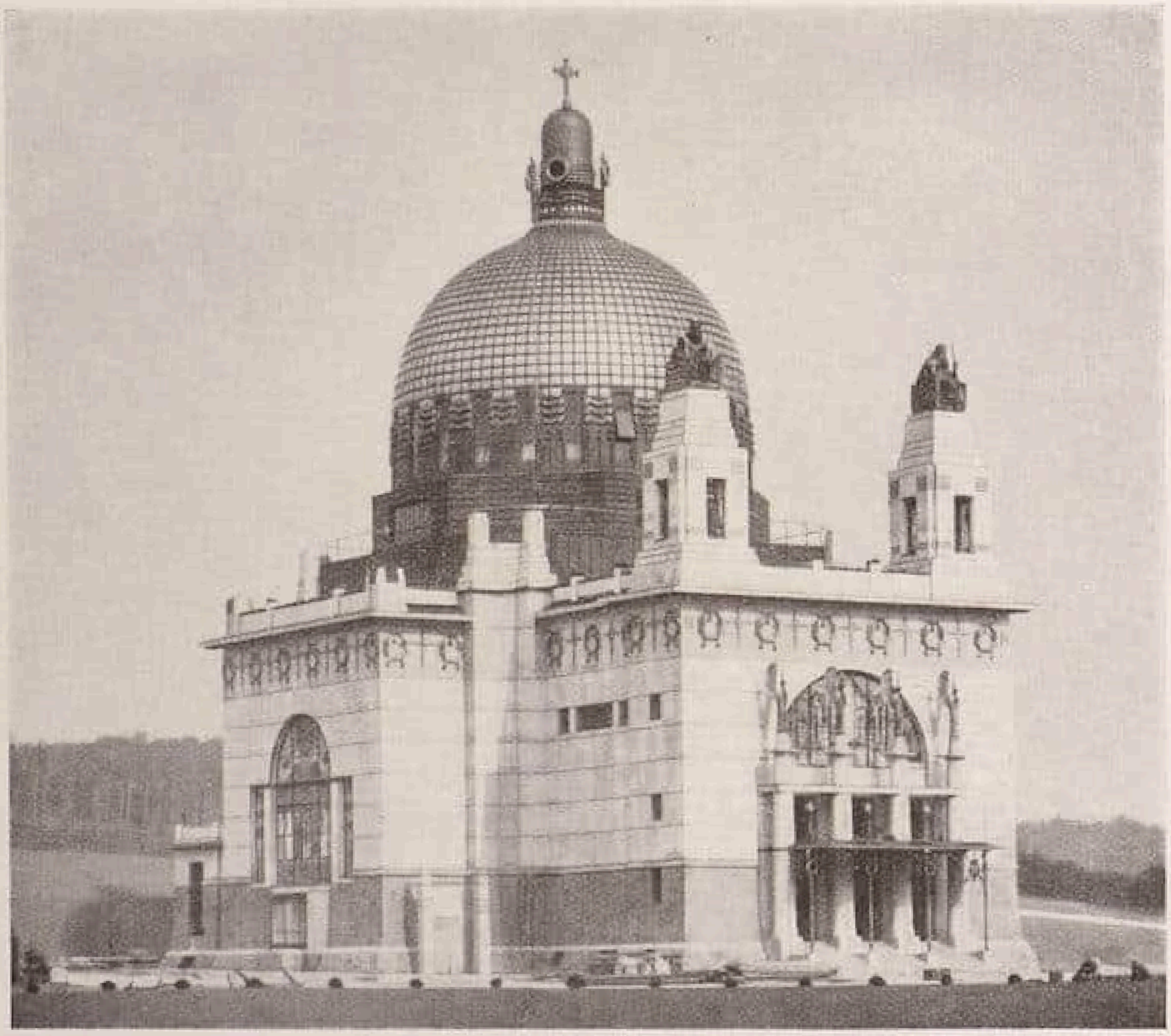


Abb. 4.
Wien, Kirche am Steinhof.

Abb. 5. Wien, Pestsäule am Graben.

Abb. 6. Wien, Kaisergruft, Sarkophag Karls VI.

des Pantheons, die Kuppel von St. Peter, aber auch die Fassadenminarette der osmanischen Kuppelmoscheen und chinesische Pagodendächer sind hier zu einem Neuen verschmolzen. All dies hat ja Fischer in seinem Stichwerk der „Historischen Architektur" zusammengestellt, und als Denkmalbau, Triumphtor, Kirche und Moschee, Festsaal oder — Theaterdekoration vereinigt dieser Bau alle religiösen und profanen Monumentalgestalten in eine Form, die zugleich barocke Bewegung und klassische Strenge, Plastik und Fläche, Horizontalismus und Höhenstreben, Massigkeit und Auflösung in kaum trennbarer Verschleifung enthält. Kann ein solcher Bau in die Enge der westeuropäischen Stilbegriffe eingereiht werden? Kein Wunder, wenn er von einem stilsicheren Westländer als „wunderliches Gemisch" bezeichnet wird, weil jener die über den Stilen stehende Verschleifung, das „Dekorative", nicht als positive Tat erleben kann.

Noch klarer mag sich diese Eigenstellung in zwei anderen Beispielen ausdrücken, für deren Eigenart die Kunstgeschichte wohl schwerlich eine Formel gefunden hat. Wie wunderlich muß erst ein Gebilde wie die Wiener Pestsäule auf dem Graben erscheinen (Abb. 5), von der eine ganze große Schichte in die österreichischen Länder ausgeht! Weder von der Architektur noch von der Plastik aus kann sie ganz gefaßt werden. Denn hier ist etwas zu Stein geworden, das für die Formbildung der süddeutschen Barockkunst von größter Bedeutung war: eine jener vergänglichen Gelegenheitsdekorationen, die bei Festen und Trauerfeiern, vor allem aber in der gerade in Wien so hoch ausgebildeten Theaterkunst Verwendung fanden, Werke aus Holz, Gips oder Pappe, bei denen eine klassifizierende Einreihung, ob Architektur, Plastik oder Malerei nicht angängig ist, die gleichsam die Idee eines Gesamtkunstwerks in vergänglicher Form verkörperten, und die man heute gern mit dem Wort dekorativ abtut. Ist hier nicht gerade dieses „Dekorative" das Eigenartige und — wie die mit realen Vorstellungen am wenigsten faßbare Musik — eben das positiv Wienerische?

Und noch ein zweites solches Beispiel, einer der Sarkophage der Kaisergruft in der Kapuzinerkirche von J. N. Moll und J. G. Pichler (Abb. 6). Welch sonderbare Gebilde, in denen der Sarg sich zum Trophäenberg auflöst, Allegorien und Embleme den Mangel jedes tektonischen Aufbaus verdecken und bauliche Einzelheiten malerisch zerpflückt werden, so daß die dekorative Phantasie selbst die technische Grenze des Bleigusses oft überschätzt. Mag sich die Kunstgeschichte auch bemühen, diese Särge etwa bis auf die Grabmäler des Bernini zurückzuführen, und mögen solche Gebilde auch sonst als vergängliche Katafalke aufgestellt worden sein, es blieb doch dem Wiener Boden vorbehalten, das Vergänglich-Dekorative in monumentale, beständige Form zu bannen.

Schließlich die letzte architektonische Blüte Wiens vor dem Weltkriege. Es ist merkwürdig, daß gerade zu einer Zeit, in der zumal der zivilisationsstolze Deutsche sich gewöhnt hatte, auf den Österreicher und den Wiener wie auf ein östlichstes und zurückgebliebenes Anhängsel seiner Kultur herabzusehen, mit Otto Wagner die moderne Baubewegung von Wien aus ihren Weg nahm. Aber es handelt sich nicht um diese Priorität — die an anderem Orte im Westen wohl mehr Beachtung und andere Auswirkung gefunden hätte — sondern um die Tat selbst. Sie liegt wie in den früheren Perioden darin, daß westlicher Geist in Wien fruchtbar wurde und zu Neuem führte. Es war der Geist, der etwa mit den Worten: Amerikanismus, Großstadttum, Zweckhaftigkeit und Werkmäßigkeit umschrieben wird; und nur noch merkwürdiger mag dem Westländer die Priorität Wiens gerade darin erscheinen. Aber wie Gotik und Barock hier an der Grenze Osteuropas aufbrandeten, so auch dieser neue Geist, der dem Wiener als halbem Ostländer um so fühlbarer wurde. Otto Wagner hat sich seiner baukünstlerisch bemächtigt. Freilich — wie so viele technische Erfindungen von Österreichern erst im Westen ausgewertet wurden, weil der kleinbürgerliche und Ostgeist deren Tragweite nicht erkannte, so kamen auch viele der großzügigen Entwürfe Otto Wagners wie der Gesamtentwurf für den 21. Wiener Gemeindebezirk, für das Wiener Stadtmuseum und das Kriegsministerium nicht zur Ausführung, aber das Erhaltene läßt nicht nur in den monumentalen Zweckbauten (Lupus-

heilstätte, Postsparkassengebäude), im Haus- und Villenbau (Villa Wagner), sondern sogar in dem der Großstadtzivilisation am fernsten liegenden Gebiet, im Kirchenbau (Kirche am Steinhof, Abb. 4) die künstlerische Fassung des westlichen Geistes erkennen. Ja auch da kann behauptet werden, daß nur in dieser, an der Grenze naiv gläubiger Ostvölker gelegenen Stadt noch die Lösung dieses einzig dastehenden, dem Großstadtmenschen entsprechenden Kirchenbaues gelingen konnte. Von den technischen Kniffen zur Haltbarkeit der Kuppelvergoldung bis herab zu dem hygienischen Weihwasserbehälter ist den werklichen und zivilisatorischen Ansprüchen Genüge geleistet und aus ihnen ist die neue Form geboren. Und doch blieb solch ein Werk nicht bloß technische Leistung, das Erlebnis nicht bloß auf Zweck- und Materialform beschränkt, wie in so vielen westlichen Bauten, hier ist ein Mehr geschaffen, das über erkennendes und reflexives Erlebnis hinausgeht: zu weichlich und dekorativ würde es der Westler, zu hart und streng der Ostländer nennen — Musik der Wiener.

Und das Schicksal dieser Architektur? Es ist aus dem Gesagten selbstverständlich. Von den Genossen und Schülern Wagners, besonders von Josef Hoffmann und Olbrich wurde sie in alle Welt getragen: in Brüssel (Stocklethaus), auf der internationalen Kunstausstellung im Rom 1911, auf der Kölner Werkbundausstellung erschienen diese Bauten wieder als das Exzeptionelle. Aber der Westen konnte es als solches nicht übernehmen, es wurde zu einem Neuklassizismus, der statt in den leichten Ausstellungs- und Villenbauten Hoffmanns in Fabriksgebäuden sein Höchstes leistete. Im Osten, über den Balkan bis Konstantinopel und in Italien folgte es bezeichnenderweise den weicheren Formen Olbrichs in Unterhaltungsbauten, Ausstellungshallen und Theatern. So war die Tat Wiens wieder international, aber zu universal um international auszuwirken. — Und die Wiener selbst? Sie verstehen ihr Wienertum immer nur von der einen oder andern Seite: die einen sind zu fremdmodisch, westlich, um das Heimische in der Verschmelzung zu erkennen, die andern zu kleinbürgerlich, um international zu sein. Daß trotzdem so viele Bauten dem Meister übertragen wurden, verdankt Wien doch nur den wenigen Köpfen, die die Stellung der Stadt in ihrer Zeit erkannten. (Fortsetzung folgt.)

Gustave Doré.
Aus „Balzac, Contes drolatiques. 1855“.

Abb. 1.
Madonna mit Kind (Stein). Um 1400—1410.
Wiener Privatbesitz.

Abb. 2. Madonna mit Kind (Sandstein). Um 1300.
Wiener Privatbesitz.

Abb. 3. Madonna mit Kind (Erlenholz). Um 1280.
Wien, Kunsthistorisches Museum.

Abb. 4. Vesperbild (Lindenholz). Um 1430.
Wiener Privatbesitz.

Eine Ausstellung frühgotischer Plastik bei der Kunsthandels-A.-G. (Palais Eszterházy) Wien

Mit vier Abbildungen auf vier Tafeln *Von ST. POGLAYEN-NEUWALL*

Um die Jahreswende ist in der Wallnerstraße durch den Leiter der Kunsthandels-A.-G. Dr. F. Kieslinger eine der bemerkenswertesten rückschauenden Ausstellungen, die Wien seit dem Zusammenbruch gesehen hat, eröffnet worden: eine Auslese bisher der großen Öffentlichkeit unbekannter, frühgotischer Skulpturen, zumeist aus Wiener Privatbesitz. In der Hauptsache österreichischer Herkunft, lassen sie uns die Entwicklung gotischer Plastik auf österreichischem Boden Schritt für Schritt, von der Wende des 12. bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts, verfolgen.

Von den den Typus der byzantinischen Theotokos abwandelnden Madonnendarstellungen des 13. und frühen 14. Jahrhunderts sei der um 1300 angesetzten Madonna aus der Pfarrkirche von Enns (Nr. 22)[1] (Abb. 2) Erwähnung getan. Ein imposantes Kultbild von ungewöhnlicher Größe (seine Höhe beträgt 1,5 m), dessen starre Haltung, schematisch-regelmäßige Gesichtszüge, parallel geführte Fältelung des Oberkleides die Erinnerung an thronende Göttinnen der archaischen Kunst wachruft. Von gänzlich anderem Charakter, wenn auch älter (zwischen 1260 bis 1290 entstanden), so doch viel vorgeschrittener, die der Muttergottes vom Tympanon der Leechkirche zu Graz (um 1283) verwandte Madonna aus der ehemaligen Sammlung Zatzka (Nr. 5), aus deren Antlitz und Bewegtheit des Umrisses stärkstes inneres Erleben spricht. Eine machtvolle, überlebensgroße, stehende Madonna mit Christuskind (Nr. 14) (aus dem späten 13. Jahrhundert), deren majestätischer Eindruck noch durch den großzügigen, tief unterschnittenen Faltenwurf gehoben wird, wurde vom kunsthistorischen Museum bald nach Eröffnung der Ausstellung erworben und (leider) bereits nach wenigen Tagen in das Museum überführt. (Abb. 3.)

Während diesem Werk noch die Wucht und Schwere des Übergangsstiles eignet, erscheint die aus Laa in Niederösterreich stammende Madonna mit dem Christuskind (Nr. 39) (aus dem ausgehenden 14. Jahrhundert) zu einer mächtig emporschäumenden Woge zusammengeschlossen. Die Madonna nicht mehr die Himmelskönigin der älteren Kunst, sondern die Mutter, im Christusknaben nicht mehr das Göttliche, sondern das Kindlich-Menschliche betont.

Als Richtung gebend für die österreichische Kunst des 14. und frühen 15. Jahrhunderts betrachtet F. Kieslinger[2] die sogenannte Wiener „Herzogswerkstatt“, deren Grund er durch die Habsburger des 14. Jahrhunderts, vornehmlich den kunstliebenden Herzog Rudolf den Stifter († 1365), den Erneuerer der Stephanskirche, gelegt denkt. Ihr schreibt er auch Werke zu, die ehedem unter dem Einfluß M. Dvořaks als böhmisch angesehen wurden, darunter die um 1390 anzusetzende „Krumauerin“ im Wiener kunsthistorischen Museum und eine aufs engste mit ihr zusammengehende Madonna im Wiener Privatbesitz (Nr. 44), die den Höhepunkt der Ausstellung bildet (Abb. 1). Und ähnlich denkt sich Kieslinger auch, rückschließend von der Menge einander ähnelnder Vesperbilder österreichischer Herkunft (deren bedeutendstes, im Kaiser-Friedrich-Museum, in Baden bei Wien erworben wurde), den hier vorliegenden Typus, von dem sich in der Ausstellung zwei Abwandlungen (Nr. 49, 65) aus dem zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts vorfinden, in Wien geschaffen (Abb. 4).

Für die Vermittlung süddeutschen (vornehmlich bayrischen) Einflusses nach dem Österreichischen kommt dem alten Bischofssitz Salzburg besondere Bedeutung zu. Unter den Werken, die Kieslinger dahin lokalisiert (und unter die auch eine der Gottesmutter des Salzburger Franziskanerklosters verwandte, thronende Madonna [Nr. 55] [um 1420 angesetzt] und eine jüngere, reliefmäßige Darstellung der Frauen am Grabe zu rechnen sind), sei einer eigentlich bereits der Spätgotik angehörenden (bayrischen Skulpturen nahestehenden) Madonnenstatue (Nr. 69) als der eindrucksvollsten Schöpfung jenes Kreises besondere Erwähnung getan. Überlebensgroß, von ähnlich imposanter Wirkung wie die vom kunsthistorischen Museum erworbene, frühe Madonna, steht sie, den Unterkörper weit herausgedreht, von den weit sich bauschenden und brechenden Falten ihres Mantels umflossen, auf der Mondsichel, auf ihrem linken Arm das Christuskind, in ihrer Rechten das Zepter.

Unter den spärlichen und qualitativ weniger bedeutsamen Arbeiten lateinischer (italienischer und französischer) Gotik sei eines überlebensgroßen Kruzifixus aus dem Venezianischen (Nr. 18) (von etwa 1340) gedacht, ob des ungemein ausdrucksvollen Antlitzes des durchaus realistisch aufgefaßten Gekreuzigten.

[1] Für die Nummern vergleiche man den von Dr. F. Kieslinger herausgegebenen „Katalog der Ausstellung frühgotischer Plastik in Wien“, Sonderheft des „Belvedere“, Bd. IV, Doppelheft 16/17, Wien 1923.

[2] Vgl. auch F. Kieslinger, Zur Geschichte der gotischen Plastik in Österreich, Wien 1923.

Sammlungen

Indische Kunst im Bostoner Kunstmuseum

Wie das Museum of Fine Arts zu Boston sich rühmen kann, die erste ostasiatische Kunstabteilung außerhalb Japans eröffnet zu haben, darf es für sich den noch größeren Ruhm in Anspruch nehmen, zum ersten Male außerhalb Indiens indische Kunst allein als Kunst gesammelt zu haben. Der Kunst Chinas und Japans hatte immerhin das Porzellan und der japanische Farbenholzschnitt die Wege geebnet; gegen die indische Kunst stand die geschlossene Ablehnung der älteren Indologen und die Irreführung der Laien durch die falsche ästhetische und historische Bewertung der hellenistisch-indischen Mischkunst von Gāndhāra. Der Leiter der indischen Abteilung am Bostoner Museum, Dr. A. K. Coomaraswamy, ist einer der Vorkämpfer für die Vertiefung des Verständnisses der Kunst seines Mutterlandes gewesen. Daß es ihm vergönnt war, zur Leitung dieses ersten Zeugnisses beginnender Anerkennung indischer Kunst im Westen berufen zu werden, dürfte den schönsten Lohn für seine rastlosen Bemühungen bedeuten.

Durchblättert man die beiden musterhaft ausgestatteten Veröffentlichungen[1], die Rechenschaft geben über den Bestand an indischen Originalen im Museum of Fine Arts zu Boston, so kommt dem Beschauer mit aller Schärfe zum Bewußtsein, wie beschämend der in Europa noch immer nicht überwundene Brauch ist, Kunstwerke von indischer Meisterhand im Rahmen von Völkerkunde-Museen zu zeigen. Die Kunst jener Völker, denen die Menschheit tiefste Gedanken und leuchtende Blüten der Dichtung verdankt, wird aufgestellt im bunten Gemisch mit Modellen und modernem Gerät und zur Illustration von Sitten und Gebräuchen herabgewürdigt, wie es nun einmal die Idee der ethnologischen Museen verlangt![2] Unter den Stücken des Bostoner Museums gibt es nur wenige, die nicht ernsten künstlerischen Ansprüchen genügten. Bisweilen spürt man höchstens, daß archäologischen oder historischen Interessen einige Zugeständnisse gemacht wurden. Die Warnung Grünwedels[3] vor dem Sammeln unvollständiger oder ihrer Herkunft nach unbekannter Skulpturen, die den Gegensatz zwischen völkerkundlich-religionsgeschichtlicher und kunstgeschichtlicher Auffassung besonders deutlich zeigt, wurde allerdings in Boston ebensowenig befolgt, wie in europäischen Antikenmuseen. Der größte Teil der Sammlung besteht aus arg mitgenommenen Bruchstücken zweifelhafter Provenienz. Auch ihr Umfang kann mit den etwa 200 Nummern nicht gerade groß genannt werden. Immerhin findet man wohl alle Zeiten, Provinzen und Kreise indischer Kunst vertreten. Es fehlt weder die hellenistisch-indische Mischkunst von Gāndhāra, der westlichste Ausläufer der indischen Sphäre, noch die Kunst Javas, der östlichste. Brahmanismus, Jainismus und Buddhismus sind in gleicher Weise vertreten. Auch von berühmteren Ruinenstätten, wie Amarāvatī, Mathurā und Ajantā kann man, wenn auch nur durch Vermittlung winziger Reste, einen Hauch verspüren.

Dem eigentlichen beschreibenden Katalog schickt Coomaraswamy eine allgemeine Einführung voraus, die die geistige Atmosphäre der indischen Kunst in weitestem Sinne mit jenem liebevollen Eingehen zeichnet, ohne die ein Kunstverständnis unmöglich ist. Hier holt der Verfasser bisweilen etwas zu weit aus und berührt Dinge, die mit der bildenden Kunst kaum noch Verbindung haben. Immer aber bleibt er geistreich und anregend. Alles, was er vorbringt, ist fern von allem toten Wissen und entströmt dem unmittelbaren Leben, das in Indien in stärkerem Grade der Vergangenheit verbunden ist als im Westen. Der allgemeinen Einführung folgt eine Übersicht über die Entwicklung der Plastik. Auch hier ist aller veralteter Ballast, der die Literatur über indische Kunst beschwert, über Bord geworfen und die Resultate der neuesten Forschungen anerkannt. Es gab eine indische Kunst vor Sāñchi und Bārhut. Es besteht eine Wahrscheinlichkeit, daß der Buddhatyp rein indischen Ursprungs ist. Indische Kolonialkunst, ebenso wie die chinesisch-buddhistische Wei- und T'angkunst sind von der Kunst der Guptaperiode herzuleiten. Die Gāndhārakunst wird ihrer künstlerischen Minderwertigkeit entsprechend nur gestreift. Der eigentliche Katalog gibt sorgfältige Beschreibungen der einzelnen Stücke. Angabe des Materials und der Maße fehlen nicht. Auch das Ikonographische und Mythologische wird gebührend berücksichtigt. Wenn hier gelegentlich Fragezeichen zu setzen sind, so berührt das den Wert der großzügigen Veröffentlichung, der wo anders liegt, in keiner Weise.

Gleichzeitig mit dem Katalog bringt das Museum ein Mappenwerk heraus. Hier fehlt Coomaraswamys Einführung, nur seine Beschreibungen sind geblieben. Statt der Autotypien Lichtdrucke. Zudem hat man die Freude, manches Stück in größerem Maßstabe abgebildet zu sehen. Die wichtigste Bereicherung des Mappenwerkes ist aber die Beigabe einer farbigen Repro-

[1] A. K. Coomaraswamy, Catalogue of the Indian Collections in the Museum of Fine Arts, Boston und Portfolio of Indian Art, Boston 1923.

[2] Eine Ausnahme macht bis zu einem gewissen Grade München, wo man den Kunstbesitz wenigstens isoliert und eine würdige Aufstellung versucht hat.

[3] Mythologie des Buddhismus, S. 203.

duktion des kleinen Ausschnittes aus den Fresken von Ajantâ, dessen Erwerbung kürzlich gelang, und einer Auswahl aus dem reichen Miniaturenbesitz des Museums, zum Teil ebenfalls farbig wiedergegeben (T. 60—98). Ging doch die berühmte Goloubew-Sammlung in den Besitz des Museums über und ergänzte den Grundstock, den Coomaraswamy selbst mitgebracht hatte. Da aus älterer Zeit sich nur wenige und arg zerstörte Wandbilder in Felshöhlen erhalten haben, so sind die Miniaturen im allgemeinen die einzigen Proben indischer Malerei, die man in einem Museum erwarten kann und allerdings erwarten muß. Zum Schluß bringt das Mappenwerk einige Tafeln mit Münzen, Metallgerät und Textilien.

Es kann nicht zweifelhaft sein, daß die schönen Bostoner Veröffentlichungen Schule machen werden. Die Schätze der Museen in Indien mit ihrem unendlich viel reicheren und täglich wachsenden Bestand harren einer ähnlichen Herausgabe. Und in Europa werden die noch immer zögernden Völkerkunde-Museen sich über kurz oder lang entschließen müssen, ihre Bestände nach dem Vorbilde von Boston und der noch unvergessenen vorjährigen Ausstellung indischer Plastik im Haag, über die soeben gleichfalls ein prachtvolles Mappenwerk erschien, in ähnlicher Weise zu behandeln, wie man europäische Kunstwerke zu behandeln pflegt: Auswahl und Aufstellung allein nach künstlerischen oder kunstgeschichtlichen Gesichtspunkten. William Cohn.

Amsterdam

Das Prentenkabinett des Rijksmuseums erwarb eine Kollektion Graphik des in München lebenden Malers Dietz-Edzard.

Ausstellungen

Berliner Ausstellungen

Bernt Grönvold † / H. Tischler / R. Jacobi / Moholy-Nagy / H. Scheiber / Alte und moderne Keramik.

Die preußische Akademie der Künste hat den im Vorjahre verstorbenen Maler Bernt Grönvold, dem wir vor allem die Sammlung und Wiedererweckung Wasmanns, Rohdens und anderer Romantiker danken, durch eine Ausstellung seiner eigenen, von dem bescheidenen Manne zu Unrecht versteckt gehaltenen Produktion geehrt. Der Anblick eines so feinen und eindringlichen, stillen und menschlich erwärmten Schilderns ohne großen theoretischen Vorsatz und mit beträchtlichem inneren Anteil tut heute außerordentlich wohl. Auch seine Gemälde atmen sonnige Ruhe, ohne aber eine gewisse Zähigkeit der Töne und Nichtigkeit des Vorwurfs recht überwinden zu können. Dagegen bekunden die Zeichnungen und Skizzen einen wahren Meister, der ohne eine Spur von Aufdringlichkeit das friedvolle Dasein geduldiger, dahinlebender, redlicher Menschen zu dichtestem Ausdruck bringt. Diese Blätter geben ländliche Typen, im Habitus an Leibl gemahnende Bäuerinnen in der Kirchenbank und in der schmalen Kammer, dann Gebückte in der Selbstverständlichkeit ihres Ertragens, Köpfe, Gruppen von Plaudernden und Episoden aus dem Berliner Tiergarten. Es ist nichts Chargiertes oder Outriertes, keine genrehafte Pointierung darin, kein großes Geseufze oder Sichanbiedern, — sondern Alles tönt schlicht und wesenvoll. Die Haltung, der Umriß spricht am stärksten, behält stets eine einfache Melodik und wird Wurzel eines sehr reizvollen, leisen Humors. Grönvold war wohl kein Neuerer, keine Triebkraft, aber doch ein sehr Eigener und hervorragend Ehrlicher. —

Wenn H. Tischler (Breslau) Typen menschlicher Verstörtheit oder Indolenz, windfahle Landschaften darstellt, bleibt sein Ausdruck unentschieden und verwischend. Kalkige Töne präzisieren bei ihm nicht das Erbleichen des Tagraums. Auch von flatternden Umrissen, gerade von ihnen, ist zu fordern, daß sie sitzen. Die kleine Schau bei Heller vermochte allenfalls der formal etwas gesammelteren Graphik etliches Interesse zu sichern. —

Im Salon Gurlitt erwies sich Rud. Jacobi als eine lediglich epigonische Erscheinung; etwa Pechstein gemildert durch Orlik. Die Gesinnung dieser Bilder geht über die der üblichen Glaspalastfüller nicht hinaus, woran dreiste Sonnenkokarden und eine mehr laute als kräftige Farbgebung, „Brücke"-Allüren etc. natürlich nichts ändern. Die Form ist niemals stichhaltig, und auf den ersten Blick bereits hat man sich diese Gemälde und Aquarelle übergesehen. (Im Nebenraum machten Aquarelle des krampfigen Egon Schiele und des gelockerten Kokoschka einen genetischen Zusammenhang deutlich.) —

Was Moholy-Nagy im „Sturm" zeigte, ist eher geeignet, Bedenken zu befestigen, als Begeisterung auszulösen. Zwar exzelliert er in einer technischen Sauberkeit, die den Grad hat, auch als solche der künstlerischen Gesinnung gelten zu können, und die sich auch auf ihr entsprechendes Material tatsächlich überträgt. Wie Moholy Glas und Nickel bezwingt, wie seine Malerei sich als Emaille-Schild bestätigt, das läßt keinen Zweifel daran, daß dieser Künstler berufen ist, die Lebenspraxis formgebend zu durchwirken. Und es ist ihm gar keine geringe Aufgabe zugemutet, wenn man von ihm ultimative Werklösungen, Verkehrssignale, Utensilgestaltungen und dergleichen mehr erwartet. Mittelbar mögen auch seine mehr bildmäßigen Inventionen fruchtbar werden. Dieser Künstler macht keine Mätzchen, ihm eignen die Tugenden der Zucht, der Lakonität und der Sachlichkeit. Gleichwohl bleibt sein Konstruieren recht kontoristisch, seine Erfindung von Spannungsexempeln ziemlich simpel,

sein Farbenspiel und Gitterwerk rein kalligraphisch. Deshalb wird Moholy gerade dort flach, wo er Komplikationen und exzentrische Touren sucht. Und auch sonst vermag er exakte Subtraktionen und Evolutionen nicht zu Paradigmen des Resultierens und der funktionalen Beziehung zu erheben. — In einem Atem mit diesem jedenfalls Beachtlichen einen so kläglichen Journalisten der Zeichnung zu zeigen wie den Ungarn Hugo Scheiber, einen Mann, der wie für irgendeine illustrierte Zeitung Straßenmomente und mit geradezu stupendem Mißlingen der Ähnlichkeit alle möglichen Persönlichkeiten und Presseballphysiognomien hinlegt (etwa den Dichter und Denker Stresemann mit dem Seherblick), — das zeugt nicht eben für die Haltung des „Sturm". Dagegen bot er mit einer Reihe von altperuanischen Geweben, ausgegraben auf den Totenfeldern von Pachacamac und Lima, einen wahren Schatz dar. Diese prachtvoll verbräunten und verwitterten Stücke, meist klein und nur ein Motiv enthaltend, aber eins von unverlierbarer Magie der Schlingung, sind Abgesandte des Ewiglichen. In einer Chronik darf man sie gerade nur erwähnen. —

In der staatlichen Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums sind in ausgezeichneter Weise, instruktiv und vor allem zu pädagogischem Zweck, Proben importanter keramischer Kulturen mit modernen Töpfereierzeugnissen konfrontiert worden, und zwar vorwiegend mit aus der ausstellenden Anstalt hervorgegangenen. Ohne daß man also berechtigt wäre, Schlüsse auf die gesammte Gegenwartsproduktion zu ziehen, und ohne der an dieser Stelle zweifellos ernsthaften Bemühung kritisch allzu nahe treten zu wollen, kann man doch den recht negativen Eindruck nicht unerwähnt lassen, den das Heutige in diesem Rahmen macht. Denn es ist erschreckend, wie wenig noch die wahren Notwendigkeiten der Stunde erkannt sind; nicht Raffinement modischer Glasuren oder kühnes Schwippen der Façon, sondern prägnantes Gebrauchsgeschirr, Selbstverständlichkeit, zeitgemäße Typik tut not. Neben den so unerhört edlen Irdengefäßen des Islam oder des fernen Ostens, neben der breiten Gediegenheit französischer Tabakbehälter des 19. Jahrhunderts, neben der gewachsenen Gestalt prähistorischer Krüge vor allem erscheint dies neue Zeug recht als Tand und Blendwerk. Echt Berliner Bauerngeschirr ersetzt nicht klare Formung im Sinne des technizistischen Geistes. Boudoirhafte Koketterien, wie sie am immerhin apartesten etwa die Veltener Werke (die nur in sein gezeichneten Kacheln das Niveau wesentlich überragen) beibringen, bestechen kaum flüchtig. Auch die Klasse Gies, die Terrakotta bevorzugt und kubistisches Ornament oft nicht witzlos anwendet, arbeitet mehr für den Snob. Keines dieser Stücke ist zur Ehrwürdigkeit berufen. Trotz solcher Enttäuschung aber war die von Dr. Sörrensen in prinzipiell vorbildlicher (auch für Museen!) Art komponierte Ausstellung, in der auch keramische Plastik von Scharff, Archipenko usw. nicht fehlte, sehr nützlich und allen Dankes wert. Im Interesse der Erneuerung unserer Alltagsformen wäre die Weiterführung solcher Darbietungen sehr zu wünschen. Willi Wolfradt.

Brüssel

In der Galerie Giroux wird eine Ausstellung junger belgischer Kunst abgehalten, die als Ganzes den Eindruck gibt, den die junge Kunst auch in andern Ländern heute macht: nämlich, daß die Säfte ins Stocken geraten sind. Man sucht nicht mehr nach neuen Formeln, entwickelt nicht einmal mehr die eigenen, sondern wendet sich zum Können der anerkannten Meister zurück. Vermeldenswert als neue Erscheinung ist vielleicht nur Marie Howet, die Porträts ausstellt von großer weiblicher Zartheit und einem feinen psychologischen Einfühlungsvermögen. H.

Chemnitz

Ausstellung Otto Mueller in der „Kunsthütte". Noch immer steht von den ehemaligen Angehörigen der „Brücke" Otto Mueller am weitesten im Hintergrund. Wie wenig das seiner künstlerischen Leistung entspricht, beweist die derzeitige Ausstellung der „Kunsthütte", die 16 Gemälde und 24 Aquarelle und Kreidezeichnungen enthält. Fünf Gemälde sind aus dem Besitz von Dr. Rother in Berlin, der Otto Mueller mit besonderem Eifer gesammelt hat. Das Besondere an Otto Muellers Malerei ist ein verhaltener Lyrismus, eine einzigartige Zartheit, wie sie keinem anderen Maler der „Brücke" eigen ist. Der weibliche Akt ist Mittelpunkt, Hauptkompositionsmittel; Mueller hat sich dafür einen besonderen, halb exotischen Typ geschaffen, der auf allen Bildern wiederkehrt. Hauptthema ist die Figur in der Landschaft, ihre Einbeziehung in die Erscheinungswelt der Bäume und Gebüsche am stehenden Wasser. Wie selbstverständlich, jeglichem Gewächs verwandt entsprießen die schlanken Gestalten der Vegetation. Otto Mueller hat mit restloser Konsequenz die stoffliche und künstlerische Einheit hergestellt. M. R. M.

Dresden

Die Ausstellung „Kunst der Gegenwart" in der Galerie Arnold wird durch Vermittlung des Prager Künstlervereins „Manes" im März in Prag wiederholt. Es wurden für Prag nur die besten Arbeiten — etwa 35 von 90 — aus der Dresdner Ausstellung ausgewählt und durch 25—30 neue Einsendungen ergänzt, die erst in der Galerie Arnold gezeigt wurden.

Düsseldorf

Nach dem Ausrücken Alfred Flechtheims, des großen Hexenmeisters, und dem Einrücken der Besatzung wurde es recht uninteressant in Düssel-

dorf. Die Zauberlehrlinge in der Königsallee gaben sich vergebliche Mühe. Jetzt erschließt sich die versperrte Stadt wieder. Frau Ey zeigt immer noch die proletarisch eingestellten Teile des immer wieder zersplitterten „Jungen Rheinlandes". Das Ereignis des Kunstlebens der Akademiestadt ist der Salon Max Vautier. Der jüngste Träger des berühmten Malernamens — einst bewunderter Schüler Rudolf Levys — hat bei Thürnagel, wo es erlesene Speisen gibt, eine kulinarische Kunststätte eingerichtet. Die Landschaft des Zollwächters Rousseau wird man ihm nicht vergessen. Wie sich dieser Meister die abgebrauchten Herbstfarben neu entdeckt und sie ganz zart und liebevoll auf die Leinwand bringt, ist unvergleichlich. Zu den Delikatessen gehören kleine Tonbasteleien Hallers, Dinge, die es nur einmal gibt, am schönsten der bewegte Tänzer Sacharoff. Hofer beherrscht den Laden mit seinen besten Bildern, ganz verhalten gemalte Mädchen mit Blumen. Von Rudolf Levy sieht man Stillleben mit Geschichte, eines datiert 1876, ein Jahr nach des Meisters Geburt. Aquarelle von J. Adler machen auf diesen begabten Nachfolger Chagalls aufmerksam. Es lohnt sich wieder nach Düsseldorf zu fahren. Alfred Salmony.

Hamburg

Commeter zeigt, nachdem endlich der zoologische Garten Innerafrikas des Herrn Tiermalers Kuhnert verschwunden ist — Aquarelle und Graphik von Emil Nolde.

Nolde ist denn auch der rechte Mann, das farblose Wüstenpathos dressierter Löwen vergessen zu machen.

Am eindringlichsten malt Nolde, wenn der Kolorist in ihm durch farbige Natur erregt wird. Als ob sie sich entzündet und in geläutert reinen Farben in einem Brennglas bricht, so konzentriert malt er die Natur. Und immer steht er über dem Motiv: ob es träge Dschunken unter perlgrau dämmerndem oder fahlgelb stechendem oder rot aufstrahlendem Tropenhimmel sind, ob die grünen, abenddunklen Marschen mit weidenden Kühen seiner flachen Heimat, ob purpurne großblütige Stilleben oder wie in diesem Winter die im Aquarium beobachteten Fische, deren in bewegtem Wasser schimmernde blitzschnell entschwindende Leiber nur er mit den knappen Mitteln weniger Tuschstriche und ineinanderfließender Wasserfarben so reich malen kann.

Gegenständlicher und farbig matter als in seiner abstrakt-kubistischen Zeit sind die Aquarelle Fritz Schaeflers, die das Graphische Kabinett in der Caffamacherreihe zeigt.

Bei Thesing & Co. Zeichnungen und farbige Skizzen von Paula Modersohn-Becker. Mit weich gleitendem Stift zart geschriebene Konturen weicher junger Mädchenkörper. Dorfkinder ganzfigurig und im Ausschnitt; in der Sonne spielend oder mit großen ernsten Augen alleinseiend, für-sich-dastehend. Daneben Zeichnungen aus der Pariser Zeit, wo wie bei einem Mädchen mit Blume und Strohhut nicht nur die spielerische Selbstverständlichkeit des Pariser Modells die formliche Eleganz oder sagen wir bloß den Schwung der Linie bedingte.

Heinrich Kohlhaußen.

Kopenhagen / Ausstellung „Die 4"

Unter den Ausstellungen, denen der Kopenhagener Kunstfreund moderner Malerei jährlich mit gewisser Spannung entgegensieht, steht die der „4" in erster Reihe. Axel Salto, Karl Larsen, Svend Johanzen und Vilhelm Lundstrom, so verschieden sie sind, haben sich seit einiger Zeit zusammengeschlossen, und der gemeinsame Aufenthalt in südfranzösischer Landschaft und deren Luft und Licht gibt ihnen diesmal durch gesteigertes Farbgefühl auch eine gewisse innere Bindung. Axel Salto, der sich sonst in größeren, oft kühnen Kompositionen zeigte, erfreut durch sonnendurchglühte Palmengärten, den Süden ausatmende, reizvolle Straßenbilder. Was er kann — kompositionell und in lebendig wachsender Farbigkeit —, zeigt sein Bild mit Agavenpflanzen. Seine Stilleben dagegen sind schwächer als früher. Seine ihm eigentümlichen und von ihm sonst bevorzugten Antilopenbilder fehlen, dagegen gibt er in zwei zartfarbigen Pferdebildern nicht nur ein dekoratives, sondern ein musikalisches Erlebnis, dem zwar die Monumentalität und Tiefe fehlt, das aber doch leise verwandt mit Schöpfungen Franz Marcs ist. Karl Larsen ist ein Eigener, wenn ihm auch seine Neider nur sein von den Franzosen entlehntes Können anrechnen. Er ist auf früheren Ausstellungen reicher, vielseitiger repräsentiert gewesen, aber auch unruhiger, unsicherer. Seine Eigenart zeigt sich unter anderem in seinen „Rosenpflückerinnen von Bagnes", die trotz Renoir eine persönliche Auffassung, eine Verbindung südlicher Farbenharmonie, mit dem Schleierduft des Nordens bringen. Seine Stilleben haben immer die gleiche geschmackvolle Kultur. — Ein zarteres Talent, reich an Einfällen, ja Träumen — aus dänischem und exotischem Temperament gemischt — ist Svend Johansen. Seine merkwürdigen Frauenkompositionen sind fast immer farbig lineare, oft geglückte Expressionen. Voller Grazie sind seine Stilleben und Interieurs, die er stark aus der Farbe heraus entwickelt, und da sie oft dem Raumgesetz spotten, tragen sie etwas Verzaubertes an sich. Svend Johansen, der empfindlich Verfeinerte, hat seinen Widerpart in Vilhelm Lundstrom, der unbedingt stärksten Persönlichkeit dieser „4". Eine an das Geniale grenzende Einseitigkeit ist diesem Künstler eigen, der mit Vorliebe an die Erscheinungen des Alltags herantritt und sie in malerische Form umsetzt. Und wie er es tut, ist immer voller Originalität, kühn und rücksichtslos. Das zeigen seine Porträts und

sonstigen Kompositionen und die für einen modernen Künstler erstaunliche Fülle von Handzeichnungen. Läßt sich gegen seine Aktmalerei vielleicht manches einwenden, so ist er trotz Cézanne ein Meister im Stilleben. Diese sind von einer Urkraft und von einer gestrafften Komposition, die hier erhöhtes Leben bedeutet. C. W.

München

Wegen längerer Abwesenheit sei heute nur kurz berichtet, ohne Stellungnahme. Die Graphische Sammlung (Neue Pinakothek) zeigt bis zum 4. März Holzschnitte und Entwürfe von Peter Trumm. Bei Thannhauser waren Arbeiten von Erbslöh zu sehen, der sich so lange im Verborgenen gehalten hat, ferner von Josef Hegenbarth und Kay Nebel. Danach eine Fülle von Graphik Liebermanns, Altbekanntes mit noch nicht Gesehenem mischend. Arbeiten von Werner Schmidt schlossen sich an. Goltz zeigte Teppiche und Webereien des „Bauhauses" von Weimar, dazu Arbeiten von Klee und Kandinsky, ferner der „Neuwerker" (Bremen), jetzt Graphik und Plastik von Barlach, Malereien von Hegenbarth-Elbleiten und Burger-Mühlfeld. Caspari hat Malereien Liebermanns von 1923 ausgestellt, ferner drei neue Gemälde von Schrimpf. Im Buchladen gab es Graphik von K. E. Neumann, Veit Kraus und B. Hoetger. Danach Graphik und Zeichnungen von Carl Rabus und K. Flügel. Im Graphischen Kabinett (J. B. Neumann) zeigte man Blätter von Beckmann, Dix, Grosz und eröffnete danach eine Ausstellung farbiger Faksimiles nach moderner Kunst. Der Verlag Braun & Schneider, neuerdings über seinen Kreis hinausstrebend, zeigte Originallithos von Daumier. Es sollen Handzeichnungen von Hans Thoma und P. von Halm folgen. R.

Prag

Die Prager, d. i. die tschechisch-slowakische Kunstsituation trägt gleiche Merkmale, wie sie eine überaus schnelle Entwicklung der allgemeinen (kulturellen wie wirtschaftlichen) Lage des Landes aufgeprägt hat: Ineinanderkeilung verschiedenartigster Erlebnis- bzw. Willensrichtungen, vom Aktivismus eines jungen Volkes mit Stoßkraft — auch nach innen — genährt. Offiziell — und entsprechend gekauft — ist eine auf Tradition pochende Richtung — repräsentiert allerdings nicht exklusiv von der immer noch sehr regen Vereinigung „Manes" — in der sich selbstsicheres naturalistisches Können und nationalisierendes Formgebaren zusammenfinden. Gegen sie stehen eine Reihe von Outsidern, von denen einige sich im Kriege zur Gruppe der „Unentwegten" zusammengeschlossen haben. Aus jüngster Generation drängt der Purismus an, der den allen Richtungen gemeinsamen französischen Einfluß zum laut verkündeten Internationalismus weitet. Völliger Ausfall des Kunsthandels — kitschverkaufende Buchhandlungen sprechen nicht mit und Stené beschränkt sich auf Graphik — verweist die Öffentlichkeit auf seltene Ausstellungen oder auf „Verbindungen", was ein reges Kunstleben hemmt, — viele der Schaffenden auf Illustrations- und Theaterkunst — letzteres erfolgreich — abdrängt. Gegenseitige Befruchtung von tschechischer und deutscher Kunst hindert die noch starke Exklusivität der Rassen, mehr noch die Abwanderung wirklicher deutscher Begabungen nach Wien oder ins Reich.

Die große Bereitschaft gegenüber französischer Kunst bewies im vorigen Sommer das Unternehmen der großen französischen Ausstellung, als deren sichtbarer Erfolg der großzügige Ankauf junger französischer Kunst (darunter ein Henry Rousseau) für die staatliche „Moderne Galerie" gebucht werden darf. (Von seiten Frankreichs durch wertvolle Schenkungen [Rodins] unterstützt.) Jetzt hängt im „Manes-Pavillon" die Sammlung des Schweden Halvorsen, eine mehr auf Qualität als auf vorstoßende Leistung bedachte Auslese moderner Franzosen (schöne Derains, eine ungewöhnlich kräftige Landschaft Renoirs aus 1879).

Von der hier gern gekauften Kunst gab die Gesamtschau Prof. Max Svabinsky (Repräsentationshaus) eine Probe: unantastbare Lokalgröße von großem zeichnerischen Können und sehr glattem Farbenanstrich. Im Kunstgewerbemuseum gibt der tschechische Werkbund einen umfänglichen Überblick über seine Bestrebungen und Leistungen. Von Wohnungseinrichtung bis zur Reklamekarte zeigt sich hier angewandte Kunst in schöner Gediegenheit. Von wirklich modernem, besonders in angewandter Kunst auf Kollektivität gerichtetem Geist hält das hier bewußt gepflegte „Ornament", Prototyp der nationalisierenden Tendenz, fern, wofür durchaus vornehmer Geschmack für Liebhaber Ersatz bieten mag. Eine Ausstellung der Jüngsten mit guten Arbeiten von Styrsky, Toyen, Sima und Feuerstein wandert zur Zeit durchs Land (jetzt Brünn), einstweilen noch mehr Opposition als Leistung, — als solche aber für Prag wertvoll. Im Kunstverein für Böhmen in Prag eine Kollektion E. Neuschul: große expressionistische Gebärde, die in Härte von Farben- und Formgebung Klarheit vortäuscht. Der gleichzeitig ausstellende Metznerbund (Karlsbad) bringt viel Verschwommenheit, unter der besseren Graphik einige gute Blätter von Walter Klemm (Weimar). Schürer.

Wien

Im Künstlerhaus Gedächtnisausstellung Franz Rumpler. Vor zwei Jahren ist dieser Künstler dahingegangen, betrauert von seinen Freunden und Schülern. Jetzt ehren sie den Meister, indem sie sein Werk als Ganzes zur Schau stellen. Und es wird viel darüber gesagt und geschrieben, daß der empfängliche Geist dieses Künstlers mannigfachen Schwankungen unterworfen war und daß

seine eigene Persönlichkeit allzu oft in der stärkeren Persönlichkeit eines anderen aufgegangen ist. Und doch gibt es ein Gebiet, auf welchem er stets er selbst gewesen ist, auf welchem er sein Eigenstes und Bestes gegeben hat. Dem Kind und der Pflanze hat er ihre feinsten Seelenstimmungen abgelauscht und in ihrem Bilde erscheint uns das reine Gemüt des Künstlers wie durch unsichtbare Fäden verknüpft mit der Unschuld der kindlichen Seele und der Unberührtheit des Pflanzendaseins. Ob er goldhaarige Kindlein in eine blühende Wiese setzt, ob er Blumen mit feinstem Empfinden für die Natur der Pflanze in schön geformten Vasen zum Strauße ordnet, immer fühlt man, daß diese wie vom Hauch einer Traumwelt umflossenen Bilder aus dem innersten Wesen des Künstlers kamen. Und die sinnende Frauengestalt vor dem blühenden Rosenstrauch weckt die Erinnerung an den Ausspruch des chinesischen Weisen: „Die blühende Päonie muß von einem schönen rosenwangigen Mädchen und die Pflaumenblüte des Winters von einem schlanken, blassen Mönche betreut werden." Stiaßny.

Von Künstlern und Gelehrten

Der 70. Geburtstag Ludwig v. Pastors

Am 27. Januar fand im Festsaal der deutschen Nationalkirche in Rom, S. Maria dell'Anima, die Feier des 70. Geburtstages des Geschichtsschreibers der Päpste, des Freiherrn Ludwig v. Pastor, statt. Die Bedeutung, die seine „Geschichte der Päpste" auch für die Kunstgeschichte hat, bedingt einen Bericht in dieser Zeitschrift.

Der glänzenden Versammlung wohnten sechs Kardinäle, darunter der Kardinalstaatssekretär Gasparri, ferner die Kardinäle Merry del Val, Bisletti und Ehrle, weiterhin die diplomatischen Vertreter der deutschen und österreichischen Regierung und die bedeutendsten Wissenschaftler Roms, vor allem des Vatikans, bei. Aber auch die anderen Länder Europas waren vertreten. In seinen einleitenden Worten referierte der Rektor der Anima, Prof. Hudal, über die dem Jubilar zuteil gewordenen Ehrungen, die in einer Glückwunschadresse mit nahezu 900 Unterschriften gipfeln und verlas zum Schluß ein Glückwunschschreiben des regierenden Papstes. Daran schloß sich die Überreichung einer auf Veranlassung des Papstes eigens zu diesem Zweck geprägten Erinnerungsmedaille durch den Kardinalstaatssekretär Gasparri.

Die eigentliche Festrede wurde von einem Schüler Pastors, dem Innsbrucker Universitätsprofessor Dr. Dengel, gehalten, der ein liebevolles Bild von der ungeheuren Lebensarbeit seines großen Lehrers gab. Am 31. Januar 1854 geboren, hat Pastor zunächst unter der Leitung von Johannes Janssen in Frankfurt, dann an den Universitäten Bonn, Freiburg, Berlin und Graz studiert. Bei seinem römischen Aufenthalt erhielt er die Erlaubnis zur Benutzung des damals noch nicht allgemein zugänglichen vatikanischen Archivs. Die Frucht dieser Studien war der erste Band der Papstgeschichte (1886). 1887 erhielt er die Professur für Geschichte an der Universität Innsbruck. 1901 wurde ihm die Leitung des österreichischen historischen Instituts übertragen, die er bis zum Kriegsausbruch 1915 innehatte. 1920 erfolgte die Ernennung zum österreichischen Geschäftsträger beim Vatikan, die ihm die Weiterführung seines Lebenswerks möglich machte.

Den Ausführungen Dengels schloß sich ein Glückwunsch des holländischen Jesuiten P. van Oppenraaij im Namen der Gelehrten nichtdeutscher Sprache an, auf den eine Ansprache des Freiburger Kirchenhistorikers Göller folgte, der die Glückwünsche der Görresgesellschaft und des preußischen historischen Instituts zu überbringen hatte und in seiner Rede eine eingehende Würdigung der Papstgeschichte in ihrer Bedeutung für die moderne Historiographie gab.

Der Dank Pastors, den dieser in kurzer Rede gab, beschloß die in jeder Hinsicht würdige und gelungene Feier. L. S.

* * *

Am 7. Februar ist Felix v. Luschan in Südende bei Berlin gestorben. Er wurde 1854 in Wien geboren, studierte Medizin und beschäftigte sich dann vorwiegend mit Völkerkunde. Seit 1904 war Luschan Direktor der afrikanisch-ozeanischen Abteilung des Museums für Völkerkunde in Berlin, dessen Sammlungen, auch an Kunst der Naturvölker, er außerordentlich vermehrte. Eine seiner letzten wissenschaftlichen Arbeiten ist das große Werk über „Die Altertümer von Benin". — Der Maler Jean François Raffaëlli ist in Paris im Alter von 74 Jahren gestorben.

Neue Bücher

Max J. Friedländer, Albrecht Altdorfer. Mit 111 Abbildungen. Bruno Cassirer, Verlag. Berlin 1923.

Vorwort und das Schlußkapitel „Zusammenfassung" erklären Ursprung und Bedeutung des Buches. Altdorfer war des Schreibers erste Liebe, der die Doktorarbeit von 1891 gegolten, zweiunddreißig Jahre später kehrt Friedländer zu dem gleichen Thema zurück und gibt das Fazit eines reichen Forscherlebens. Seine Liebe zu dem Werk eines Altdorfer ist nicht schwächer geworden, im Gegenteil: Der noch zaghaften Ahnung des Jungen gibt gereifte Kenntnis letzte Bestätigung. Dem edlen Wein der Begeisterung hat die Zeit keinen Tropfen von Ernüchterung beimengen können. Dies Buch ist vielmehr jung trotz aller Profundität an positiven Kenntnissen, ein Denkmal deutscher Kunstgeschichtsschreibung,

rein und monumental wie alles, was uns Friedländer, heute schriftstellerisch produktiv wie kaum einer der Jungen, in den letzten Jahren beschert hat.

Die Arbeit dieses Mannes ist schlechthin Ehrfurcht gebietend, Beispiel für alle, die auf einfachere Art zu dickleibigen Büchern kommen. Ein Leben von Bienenfleiß und Sammlung mußte erst dahingehen, bevor sich Friedländer aus innerem Drang heraus entschloß, der Öffentlichkeit das in Jahrzehnten ausgereifte Werk zu unterbreiten. Das gilt sowohl für den „Dürer", wie für den „Altdorfer", ganz besonders aber für die „frühen Niederländer", die eben bei Paul Cassirer zu erscheinen beginnen. Darum hat denn auch ein solches Werk, wie das hier angezeigte, letzte Konsistenz und ist in Jahren kaum mehr zu überholen.

Ohne die heute leider Mode gewordene Phrase ästhetischer Betrachtung, rein auf den Tatsachen künstlerischer Forschung aufgebaut, ersteht dem Leser dieses Buches aus dem Werk Altdorfers heraus die Persönlichkeit und so die Kunst des Meisters, zeitlich gegliedert in die drei Epochen von 1505—1511 (begleitet vom Werk des Kupferstechers), von 1511—1519 (bestimmt durch die Arbeit des Holzschneiders) und von 1519—1538 (illustriert durch die Arbeit des Radierers). Eingebettet in diese drei Epochen das Werk des Malers und Zeichners, das immer eine der reinsten Offenbarungen altdeutscher Kunst bleiben wird. Zusammenfassend dann jenes Schlußkapitel, in dem die Persönlichkeit Altdorfers als Künstler und im Rahmen seiner Zeit in letzter Klarheit vor dem Leser ersteht.

Das ganze mit einer Wärme geschrieben, die Seite für Seite auch die nüchternen Tatsachen reiner Wissenschaft überstrahlt. Meisterhaft, wie zum Beispiel im Schlußkapitel Altdorfers Verhältnis zu der Natur, der Landschaft und den Menschen herausgearbeitet ist. Hier spricht deutlich vernehmbar die Intuition des modernen Menschen gegenüber den letzten Problemen der Kunst überhaupt. Man lese nur, was Friedländer in diesem Zusammenhang über den Baumeister „Altdorfer" zu sagen hat, d. h. über diesen Künstler, der einer der ersten und letzten deutschen Romantiker auf seinen Bildern gewesen ist.

Alles in allem: Ein ernstes, großartiges und zugleich liebenswertes Buch, dieser „Altdorfer" des Berliner Gelehrten.

Der Verlag gab solchem Werk eine gediegene buchtechnische Ausstattung mit auf den Weg, die der Leistung des Autors durchaus würdig ist.

Biermann.

August L. Mayer, Mittelalterliche Plastik in Italien. Delphin-Verlag. München.

Ein noch ziemlich unbeackertes Gebiet findet der Verfasser in der italienisch-mittelalterlichen Plastik. Außer einer kurzen Einleitung enthält das Werk 40 großformatige Bildertafeln, die eine Vorstellung der frühitalienischen Bildhauerei vermitteln sollen. Eine Stilanalyse ist nur in vagen Umrissen versucht. Auch die historische Darstellung ist in diesem Werk, dem vielleicht ein wissenschaftlich ausführliches folgen soll, nur summarisch gegeben.

S. Sch.

W. Fraenger, Der Bauern-Bruegel und das deutsche Sprichwort. Mit 49 Abbildungen.

Ders., Charles Baudelaire, Vom Wesen des Lachens. Mit 96 Abbildungen. Beides in der „Komischen Bibliothek", Eugen Rentsch, Verlag. Erlenbach-Zürich, München, Leipzig 1923.

Die Bände der „Komischen Bibliothek" sind von verschiedenem Gewicht. Von bloßer Unterhaltung gehen sie zur Bereitstellung entlegeneren Materials, schließlich zur Weiterführung kunstwissenschaftlicher Fragen über. Dankenswert war die Neuausgabe der „Songes drolatiques de Pantagrueel" von 1565 mit den 120 grotesken Holzschnitten, wenn auch die Verfasserfrage noch nicht geklärt werden konnte. Wichtiger jedoch der „Bildermann von Ziezenhausen", mit welchem Band ein unbeachtetes Bereich vormärzlicher Terrakotten-Volkskunst des Bodensees wirklich erschlossen wurde. Erschlossen und zurückgeführt auf seine Vorbilder, d. h. erwiesen, wieweit es sich hier um „gesunkenes", verspätetes Kulturgut handelt. Von wieder minderem Gewicht ist nun der Band, in dem drei Aufsätze Baudelaires zum erstenmal vollständig übersetzt werden. Produktive Historiker aber werden solche Abhandlungen durchaus mit Gewinn lesen, auch wenn Baudelaires Meinungen nicht wissenschaftlich sind. Ist doch unsre Wissenschaft öfter als man sich gerne träumen läßt, dazu gezwungen, begrifflich zu ordnen, was von Dichtern, Amateuren, Essayisten längst zuvor gefunden wurde.

Besonders der erste Teil dieses Baudelaire ist geistvoll. Fraenger hat dem Band beinahe 100 Abbildungen beigegeben, welche die abgehandelten Meister des Komischen spiegeln, von denen nur die selteneren genannt seien: Carle Vernet, Pigal, Charlat, Monnier, Grandville, Trimolet, Traviès, Jacque, Cruikshank, Pinelli.

Handelt es sich hier um bloße Übersetzung und Wiedergabe, so ist in den Band über Bruegel eigene Arbeit gesteckt. Drei auf Sprichworten aufbauende Werke Bruegels werden abgebildet und untersucht. Erstens die Tafel von 1558 mit den 12 Sprichwortmedaillons: Landschaftslosigkeit, Denkform etwa des Priamels oder Vielspruchs. Zweitens die Kupferstichserie der „Douze proverbes flamands": Beibehaltung der Scheibenform, aber Einbau in Einzellandschaften. Drittens die große Sprichworttafel der Berliner Sammlung: ein Märchendorf als Gesamtlandschaft, in der sich alle Einzelhandlungen treffen.

Diese Abhandlung wirkt etwas konstruiert insofern, als sie allein aus der „Aufgabe", nicht

aus der ganzen Entwicklung Bruegels und der umliegenden Kunst der Zeit verstanden wird. Um so mehr aber überzeugen die Erklärungen der Einzelszenen aus dem Sprichwort selbst. Fraenger konnte für das Berliner Bild fußen auf den Arbeiten von Maeterlinck, Weinitz-Bolte, Friedländer, Seiler. Aber er hat Erweiterung und Durchgeistigung in diese literargeschichtlichen Beziehungen gebracht. Es wird ferner eine Brücke zu Rabelais, dem Zeitgenossen, geschlagen. Ferner eine deutsche Sprichwortsammlung abgedruckt und Übersetzung aller niederländischen Inschriften gegeben.

Man wird mit dieser Methode auch andre, uns noch immer entlegene Arbeiten Bruegels aufschließen können, so z. B. die Tafel aus Berliner Privatbesitz, die ich 1918 in dieser Zeitschrift als Bruegel bestimmte und die dann Friedländer in seiner Monographie abbildete, ohne daß ihre inhaltliche Deutung noch erhärtet wäre.

Roh.

A. E. Brinckmann, Kunst des Barocks und Rokokos. (Die sechs Bücher der Kunst.) Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion. Berlin-Neubabelsberg.

Wie es möglich ist, in einer Zeit, die zur Buchkultur erzogen ist, derart schlecht und lieblos gedruckte Bücher herauszubringen und vielleicht sogar zu lancieren, ist wirklich ein Rätsel. Die braune Sauce, in der Text und Abbildungen auf dem fatalen gelben Papier gleichermaßen ersaufen, macht von vornherein jede Freude an der geistigen Leistung zunichte. Erstaunlich noch mehr, daß ein deutscher Kunstgeschichtsprofessor diese Dinge gutheißt, d. h. seinen Namen für derartige Aufmachung hergibt, die schon vor zwanzig Jahren grauenhaft gewesen wäre. Vielleicht ist dies überhaupt das Schicksal einer schönen Idee, die seinerzeit das Burgersche Unternehmen geboren, daß es rein technisch mit absoluter Unzulänglichkeit durchgeführt wurde. Irren wir uns nicht, sind auch „die sechs Bücher der Kunst" nur Ausschnitte aus dem großen kunstgeschichtlichen Handbuch, das Brinckmann nach Burgers Tode übernahm. Trotzdem könnten diese sechs Bücher bestehen, zumal der Band über Barock und Rokoko als Leitfaden vortrefflich ist und tatsächlich auf engem Raum Wesentliches in Abbreviatur zu sagen hat. Nichts Erschöpfendes zwar, wie es auch wohl der Idee eines solchen Buches widersprach, aber doch als Resumée brauchbar und aufschlußreich. Nimmt man als Maßstab des Vergleichs desselben Verfassers schönes Werk über die Barock-Bozzetti in die Hand, fühlt man deutlich die sehr viel leichtere Ware, die dieses Kompendium verschließt, das mehr populär als wissenschaftlich gehalten ist.

Da ich von den sechs Büchern der Kunst nur dieses eine kenne und gelesen habe, möchte ich nicht von vornherein behaupten, daß dies das wertvollste sei. Die Auswahl der Abbildungen überzeugt (trotz der braunen Sauce) vor allem von der Kennerschaft des Autors, der sich textlich überhaupt nicht recht hat entfalten können.

Biermann.

Alfred Steinitzer, Einführung in die italienische Kunst. O. C. Recht, Verlag. München 1923.

Der Verfasser der Bände über „Das unbekannte Italien" hat hier versucht, an Stelle des Burckhardtschen Cicerone ein faßliches Reisehandbuch für den kunstliebenden Italienfahrer zu schreiben. Mag man ein solches Unternehmen auch nicht ohne weiteres von der Hand weisen — der alte Cicerone in seiner persönlichen Formung wird nach wie vor seinen dauernden Wert haben — so wäre dem Buch doch eine strengere Anordnung zu wünschen gewesen. Statt dessen ist ein durchgängig gleichartiger referierender Ton angeschlagen, große und kleine und kleinste Meister werden genannt, auch wenn es sich bei letzteren nur um summarische Aufzählung handelt. Auf Kosten dieser unpersönlichen Vielseitigkeit sind dann bei näherem Zusehen doch wieder wichtige Werke wie die eines Agostino di Duccio oder eines Andrea della Robbia übergangen; die Quattrocentomalerei Sienas wird mit einem Dutzend Namen erledigt und die Malerei der Spätrenaissance in ihrer Bedeutung nicht herausgestellt. Für eine Anleitung zum Sehenlernen, wie es nach dem Vorwort in der Absicht des Verfassers lag, wäre eine Einteilung nach Bildaufgaben sehr vorteilhaft gewesen. Die vom Verlag beigefügten zahlreichen Abbildungen sind bei dem miniaturhaften Format in den wenigsten Fällen geeignet, wirkliche Anschauung zu vermitteln. — Zusammenfassend läßt sich sagen: Steinitzers Buch ist ein Beweis für die Schwierigkeit kunsthistorischer Pädagogik und eine Mahnung, diese Aufgabe so ernst wie nur möglich zu nehmen. Der alte Cicerone kann uns auch darin immer noch Vorbild sein. L. Dußler.

Dr. W. S. Unger, Oude Huizen te Middelburg. 70 Abbildungen mit einer Beschreibung. Verlag W. L. & J. Brusse, Rotterdam.

Über Middelburg auf der holländischen Insel Seeland mit jenem merkwürdigen Stadtschicksale einstmaliger Größe und nun der heutigen Bedeutungslosigkeit gibt W. S. Unger in seiner Monographie sehr wertvolle, baugeschichtliche Einzelheiten. Er legt den flämischen Einfluß bloß, der sich sowohl in der gotischen wie in der Renaissancezeit mächtig erhielt und gibt, ohne gerade Stilgeschichte zu treiben, auch einige bauästhetische Vergleiche. Das Werk dürfte die Anzahl baulich interessanter Architekturen in Middelburg restlos verzeichnen und monographisch ein Bild entwerfen, dem auf lange hin nichts hinzugefügt zu werden braucht. Das Werk ist auch

als Führer für fremde Besucher gedacht; die Unterschriften der Bilder sind deswegen in vier Sprachen gegeben. H.

Otto Grautoff, Ferdinand von Rayski. Mit einer Farbtafel, 84 Bildtafeln, 16 Textabbildungen. G. Grote. Berlin 1923.

Rayski gehört zu den wenigen neueren Malern, die ungerühmt über die Erde gingen. Weder die gute Qualität seiner Erzeugnisse, noch deren geschichtliche Funktion hat man bei Lebzeiten erkennen wollen. Er ist zugleich ein Hauptbeispiel für Kraft des Autodidaktentums. Als einer der wichtigsten Vertreter deutscher künstlerischer Kultur der Mitte des 19. Jahrhunderts steht er geschichtlich an der Stelle, wo stofflicher Genuß der Materie, wie er der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts so wichtig werden sollte, bereits voll erreicht ist, andrerseits aber die ganze Gehaltenheit und lineare Auswiegung der ersten Hälfte noch erhalten bleibt: geschmeidige Verbindung der beiden Hauptformen neuerer Geistigkeit. All das auf deutschem Boden, mit ganz geringer Beeinflussung von Frankreich her, wo Rayski von heimatlicher Biedermeierkultur noch gesättigt, die neue Schwere der Géricault und Delacroix aufgenommen hatte.

Erst die Jahrhundertausstellung von 1906 hat Rayski aus der Versenkung auftauchen lassen. Seitdem nahm sich besonders Dresden dieses Malers des sächsischen Adels an. 1907 gab es dort eine Ausstellung mit 117 Arbeiten. Die Dresdner Galerie besitzt heute 22 Gemälde. Sigismund, ein Dresdner Lokalforscher, gab 1907 sein Quellenmaterial heraus, auf dem alles weitere aufzubauen war. Nach den nun folgenden Aufsätzen von Dobsky, Müller-Kaboth, Scheffler, Pauli, Rein, Gold, Plietzsch liegt Grautoffs vorzüglich illustrierte Monographie vor. Diese Arbeit hat natürlich unter der Ungunst der Zeit zu leiden gehabt: Man konnte bei weitem nicht so viel abbilden als ursprünglich geplant war, viele Studienreisen zur Besichtigung von Originalen mußten unterbleiben, manche Anfragen bei Privatsammlern, die heute — aus bekannten Gründen — ihr Licht lieber unter den Scheffel stellen, blieben unbeantwortet.

Es ist aber ein Katalog von 200 Gemälden zustande gekommen, wobei 50 neu hinzutraten Auf diesem Katalog, der mit Sachangaben, Farbbeschreibungen, Provenienzen, Lebensdaten der Dargestellten arbeitet (zur Erschließung der Chronologie), ruht das Hauptgewicht des Buches. Der Text ist manchmal etwas improvisatorisch, zeichnet zugleich die Gesamterscheinung. Die Lebensgeschichte ist übersichtlich ausgebreitet. Indem Grautoff aber etwas willkürlich zerschneidet in die Kapitel „Bildnisse, Landschaften, figürliche Kompositionen, Tierstücke und Jagdbilder", muß er bisweilen in Wiederholung verfallen, nicht nur weil sich jene Begriffe zum Teil gegenseitig zudecken. Vor allem aber muß er sich hiermit öfters loslösen von der natürlichen Entwicklung, die man nach Verabfolgung der Gesamtcharakteristik in kleineren Etappen hätte festlegen sollen, um am Anfang oder am Ende sie zusammenhängend einzustellen in den Gesamtverlauf damaliger europäischer Malerei, dem Maler somit systematischer seinen geistigen Ort in diesem Gewebe anzuweisen, dessen Fäden ihn von so vielen Seiten her durchschießen. Viele einzelne Beziehungspunkte werden herangezogen. Man könnte noch andere hinzufügen, so das Fortleben der repräsentativen englischen Bildniskunst vom Ende des 18. Jahrhunderts. So bei den Frauenbildnissen auf S. 168 und 169, daß der eine Typus noch ganz auf der konservativen Linie Schwinds liegt, während daneben gleichsam ein Trübner zu stehen scheint.

Neue Freude an Monographien, wie sie heute spürbar wird und guten Sinn hat, wird um so eher grundsätzlichen Fortschritt unsrer Wissenschaft erweisen, je mehr sie jenseits lebendiger, jetzt oft gekonnter Beschreibung das Individuum als eine eigen-willige Knotung weither reichender, höchst vielfältiger geschichtlicher Strebungen ganz systematisch zu entwickeln weiß. Auf dieser Grundlage kann auch erst das wahrhaft Originelle des Objektes wissenschaftlich heraustreten, sei es nun, daß man unter Originellem das neu Hinzukommende oder aber die Art der Knotung gegebener geschichtlicher Linien selber verstehen will. Roh.

Jahrbuch der Jungen Kunst 1923. Herausgegeben von Georg Biermann, Leipzig. Klinkhardt & Biermann.

Das Jahrbuch der jungen Kunst hat für 1923 einen wesentlich vereinfachten (und glücklicheren) Einband gegenüber den frühern Jahrgängen erhalten; und der Inhalt ist noch reicher und stattlicher geworden: 440 Seiten mit etwa 400 Abbildungen und 7 Originalgraphiken. Die 63 Aufsätze — bisweilen auch nur umfangreichere Notizen — verteilen sich zum kleineren Teile auf ältere Kunst, auf Graphik und Sammelwesen, der größte Teil ist lebenden Künstlern und Werken von solchen gewidmet. Und auch von den Toten sind es wesentlich solche, deren Werk uns noch unmittelbar berührt wie Paula Modersohn-Becker, Haider, Gauguin, oder Meister der Romantikerzeit, deren Schätzung im Steigen begriffen ist, wie Runge, Fohr, Schnorr oder Ingres und Méryon.

Von den lebenden Künstlern sind vor allem mit Text und Abbildungen sorgfältig behandelt worden: die Deutschen Rohlfs, Nolde, Ahlers-Hestermann, R. Levy, Dix, Schrimpf, Mense, Meidner, Felixmüller, Beckmann, Robert Michel (ein neuer Name, interessanter Typ eines Halb-Konstruktivisten); der Schweizer Hermann Huber, die Russen Chagall und Lasar Segall; die Fran-

zoſen (oder zu Franzoſen gewordenen Oſt- und Südeuropäer) Derain, O. Coubine (als Maler und Graphiker geſondert behandelt), G. Kars, Utrillo; der neokubiſtiſche Amerikaner L. Lozowik, des Norwegers Munch graphiſches Werk; die Bildhauer de Fiori, A. Focacci und Archipenko (deſſen Graphik ebenfalls ein beſonderer Aufſatz gilt).

Von theoretiſchen Abhandlungen iſt nur der über den Kubismus von Blümner hervorzuheben; aber man darf geſtehen: wüßte man nicht vorher Beſcheid um dieſes Formproblem rein franzöſiſcher Artung, aus dieſem recht gut geſchriebenen Eſſay könnte man ſein Weſen nicht ergründen. Reich illuſtrierte Kunſtberichte über die modernen Bilder in den Sammlungen von Erfurt, Bremen und Frankfurt, über die gegenwärtige Kunſt in Frankreich, München und Dresden ſchließen ſich an und vollenden das reiche und abwechſlungsvolle Bild eines Querſchnittes durch das Jahr 1923 und ſeine künſtleriſchen Ergebniſſe und Intereſſen.

Die Namen der Mitarbeiter ſind jedem Leſer des Cicerone und der Bändchen „Junge Kunſt" geläufig; man kann ſie nicht aufzählen: in einem ſolchen Sammelbande überwiegt naturgemäß das Intereſſe am Dargeſtellten und Abgebildeten weitaus. Selbſtverſtändlich aber iſt, daß ſie in beſtem Sinne unterrichtend und wohlorientiert ſind, daß ſie auf der Höhe der gegenwärtigen Kritik ſtehen und derartig zuſammengeſtimmt erſcheinen, daß ihr Stimmenchor wohl als der fortgeſchrittenſte und maßgebende erſcheint. Wie die genannten Künſtler zu den wichtigſten Erſcheinungen der heutigen Kunſt und ihres Intereſſenkreiſes zählen, ſo geben auch die Aufſätze der Biermann, Roh, Wieſe, Graf, Wolfradt, Wilh, Raynal, Basler uſw. den Ton an, in dem die Beſten heute lebende und ältere Kunſt ſehen. In dieſem Sinne iſt das Jahrbuch kein Konglomerat von Aufſätzen, ſondern Niederſchlag der Produktion und der Wertungen des Jahres, mit Geſchick und Feinfühligkeit zuſammengebracht von dem Herausgeber Georg Biermann (der graphiſche Teil mit E. Wieſes Hilfe) und vom Verlage in der ſchon angedeuteten Weiſe aufs glücklichſte ausgeſtattet. Das Beſte, was im „Cicerone" hin und her zerſtreut anzutreffen war, komprimiert ſich hier vielfach erweitert, in Form eines ſtattlichen und handlichen Sammelbandes zu einem dauernden Nachſchlagewerk.

Paul F. Schmidt.

Roland Schacht, Henri Matisse. Rudolf Kaemmerer, Verlag. Dresden 1922.

Die ſtärkſten Wirkungen dieſes Malers, der weit über Paris und Frankreich hinaus Vorbild und Ausdruck der Moderne geworden iſt, beruht vielleicht auf einem erhöhten und differenzierten Farbenbewußtſein, wie es nur in unſerer Zeit als Ergebnis der impreſſioniſtiſchen Erfahrung und der expreſſioniſtiſchen Empfindungsſteigerung entſtehen konnte.

Roland Schacht vermittelt das Erlebnis der Kunſt von Matiſſe. Schacht erkennt richtig, daß Matiſſe wohl die Bewegung der reinen Farbe zum Bildinhalt macht, dabei aber nicht nach nur formalen Geſetzen, wie z. B. Kandinſky, Farbe gegen Farbe ſetzt, ſondern ſeine Farberſcheinung immer noch an Gegenſtändliches gebunden gibt. „Dieſes Gegenſtändliche wirkt wie auf einer Aktzeichnung der auch nicht direkt dargeſtellte, aber doch ſupponierte Knochenbau und gibt der Farbe, indem es ſie ein Hindernis überwinden läßt, noch ſtärkere Aktivität." Dabei ſucht und erreicht Matiſſe die äußerſte Vollendung der Form, ſo daß auch die bewegteſten Bildausſchnitte (und jeder Strich Matiſſens iſt geſchwellt von lebendiger Energie) ein notwendiges Ganze bilden.

Die Arbeit Schachts iſt bei einer etwas hilflos wirkenden Weitläufigkeit fruchtbar durch die Selbſtändigkeit und Originalität ihrer Ideen und künſtleriſchen Auffaſſung. S. Sch.

Paul Westheim, Für und Wider. Kritische Anmerkungen zur Kunst der Gegenwart. Kiepenheuer. Potsdam 1923.

Weſtheim hat 25 Aufſätze aus ſeinem „Kunſtblatt" und einigen anderen Blättern zuſammengeſtellt zu einem Buch, das er als Fortſetzung ſeiner „Welt als Vorſtellung" bezeichnet. Es iſt eine Fortſetzung im addierenden, nicht im konſtruktiven Sinn, was aber dem Buch ſeine Brauchbarkeit und Aktualität nicht nimmt. Die Einheit darin ſtammt ebenſoſehr von dem Stoff, der die wichtigſten Künſtler der deutſchen Gegenwart von Thoma bis zu Grosz und Belling umfaßt, wie von der Anſchauung des Kritikers, es iſt eine mild bejahende, an äußerſten Problemen aber vorſichtig vorübergehende Auffaſſung der wild bewegten Mannigfaltigkeit gegenwärtiger Kunſt (wobei die Ablehnung von Fragwürdigkeiten wie Jaeckel, C. Klein, Eberz ſeinem ſicheren Inſtinkt gutzuſchreiben iſt). Man lieſt mit Vergnügen einige unbekannte Aufſätze aus der Prager Preſſe uſw. und wird ſich im übrigen in demſelben Maße angezogen finden, als man den Kritiker und Herausgeber des Kunſtblattes einſchätzt. Die Ausſtattung mit 92 Abbildungen rundet das Buch angenehm ab. Paul F. Schmidt.

Verlagsalmanache

In einem ſtattlichen, reich durch Bildtafeln ausgeſtatteten Oktav-Band berichtet der Verlag von R. Piper & Co. über eine zwanzigjährige Arbeit (1904—1924). Was dieſer vorbildliche Münchner Verlag gerade auf dem Gebiet der Kunſt- und Kunſtgeſchichte im Verlauf von zwei Jahrzehnten geleiſtet, iſt an dieſer Stelle gegenüber den Werken ſelbſt mehr als einmal gewürdigt worden. Dennoch zwingt dieſer Geſamtüberblick erneut zur Achtung vor der Zielſicherheit des

Programms und dem idealen Aufwärtsſtreben eines Unternehmens, das ſich heute längſt einen vorderſten Platz innerhalb des europäiſchen Verlegertums erkämpft hat. Für einen Mann wie Piper war die Arbeit des Verlegers in erſter Linie ein ſchöpferiſch-künſtleriſches Werk, in zweiter oder dritter Linie vielleicht erſt das Geſchäft. Immer iſt es die Freude am Objekt geweſen, die ſeine Aktivität beflügelt hat und zu dem einen Buch geſellte ſich aus ſchöpferiſchem Wunſch heraus das nächſte. Nicht vergeſſen darf man in dieſem Zuſammenhang, daß gerade dieſer Verlag im Künſtleriſchen zuerſt die Zeichen ſeiner Zeit verſtanden hat, daß er mehr als einmal Bahnbrecher geweſen iſt auf Wegen, deren geſchäftliche Opportunität erſt ein Jahrzehnt ſpäter beſtätigte. Neidlos können ſich gerade die Mitſtrebenden der Arbeit dieſer zwanzig Jahre freuen und ebenſo neidlos wünſchen, daß er auf dem alten Wege mit neuem und noch größerem Erfolg vorangeht. — Der Almanach ſelbſt aber, der jedem Freunde der Kunſt und Literatur ein lieber Begleiter ſein ſollte, iſt ein Spiegelbild dieſes verlegeriſchen Willens, ein Extrakt deſſen, was die voluminöſen Bände widerſpiegeln. Die wertvollſten Autoren und Künſtler des Verlages kommen hier zu Wort und die Bildbeigaben ſind nicht zuletzt auch Inbegriff und Ausdruck eines univerſalen Programms, das Größe der Einſeitigkeit und Freude am einzelnen Werk bekundet.

All das kann man von dem Verlagsmanifeſt des Berliner Propyläen-Verlages leider nicht ſagen. Der ſogenannte „Spiegel", als Jahrbuch friſiert, iſt Zufall und Ausſchnitt einer Produktion, die doch wohl in erſter Linie der Maſchine opfert. Wenn Bücherdrucken identiſch wäre mit verlegeriſchem Aufbau, gebührte dem Propyläen-Ullſtein-Verlag zweifellos die Palme. Denn hier iſt die Maſſe das Erſtaunliche. Aber dieſer Maſſenproduktion auf allen Gebieten fehlt der eigentlich ſchöpferiſche Sinn. Manches von dem, was die Ullſtein-Maſchinen produzieren, iſt wertvoll, vieles dagegen überflüſſig und pure Wiederholung deſſen, was längſt da iſt. Einer Propyläen-Kunſtgeſchichte z. B. fehlt vollkommen die innere Daſeinsberechtigung, einmal, weil die ſchon viel beſſer da iſt und zweitens weil ſie in Programm und Ausführung nichts Neues zu vergeben hat. Und ähnlich iſt für den Wiſſenden eine Serie wie „die führenden Meiſter" nichts als Wiederholung, die auch durch Autorennamen noch lange keine Daſeinsberechtigung erhält. Von mir aus ſoll dieſer Maſſenproduktion von Kunſtbüchern und literariſchen Werken gern der äußere geſchäftliche Erfolg beſchieden ſein, eine Tatſache aber, zu der man ſich mit Freuden bekennen könnte, iſt die Arbeit dieſes Verlages beſtimmt nicht. Trotzdem iſt auch der letzte „Spiegel" (Jahrbuch des Propyläen-Verlages) äußerlich eine wohlgefällige Erſcheinung. Drucktechniſch und der Aufmachung nach impoſant, wirbt der „Spiegel" zweifellos für die Veröffentlichungen einer erſtaunlichen Jahresernte — aber ſchließlich fragt man ſich doch, ob dafür gerade ein „Jahrbuch" nötig iſt. Denn dieſes müßte doch innerlich irgendwie mit der Zeit zuſammenhängen, Wegweiſer und Berater ſein, während in Wahrheit der „Spiegel" nichts anderes als ein im Volumen vergrößerter Spezialproſpekt des einen Verlages iſt. Beſtenfalls rangiert deshalb dieſes Jahrbuch unter den verlegeriſchen Almanachen und ſelbſt da iſt es eine Enttäuſchung. B.

Hans Graber, Studien zur Kunst. Benno Schwabe & Co., Verlag. Basel 1923.

In einem ſchmalen Bande hat der Basler Kunſthiſtoriker, dem wir die ausgezeichneten Bücher über Piero della Francesca und Konrad Witz danken, eine Reihe von Aufſätzen vereinigt, die ſich vorwiegend mit modernen Künſtlerperſönlichkeiten und allgemeineren kunſttheoretiſchen Problemen befaſſen. Unter den erſtgenannten ſeien als beſonders wertvoll die Studien über Degas, Munch, Hodler, G. Giacometti, Amiet, dazu ein ausgezeichneter zuſammenfaſſender Beitrag „Zur franzöſiſchen Malerei des 19. Jahrhunderts" hervorgehoben; unter den Letzteren, die an der Spitze dieſer Sammlung ſtehen, ſind die Aufſätze über „Kunſt und Nichtkunſt", „Vom Geſamtkunſtwerk", „Vom Kunſtſammler" von einer Höhe der Auffaſſung getragen, die den üblichen Durchſchnitt ſogenannter Tagesſchriftſtellerei bei weitem überragt. Auch in dieſem Bande geſammelter Aufſätze erweiſt ſich Graber als eine Perſönlichkeit von nicht alltäglicher Begabung, die ein intuitives Gefühl gegenüber der Kunſt auszeichnet. Die Lektüre eines ſolchen Buches iſt nicht nur für den Laien wertvoll, ſondern auch dem Fachmann ein Genuß. Biermann.

Selbstbildnisse schweizerischer Künstler der Gegenwart. Herausgegeben von Georg Reinhart und Paul Fink. Zürich 1918. Verlag Orell Füssli.

Krieg, Revolution und andere Umſtände mögen Urſache ſein, daß wir erſt jetzt von dieſer überaus reizvollen Veröffentlichung Kenntnis erhalten, die ihr Entſtehen einer Ausſtellung des Winterthurer Kunſtvereins verdankt. Der Gedanke nämlich, in einer Geſamtſchau einmal die Selbſtporträts moderner Schweizer Künſtler zu vereinigen, hat ſich als ungemein fruchtbar erwieſen. Denn dieſe Ausſtellung war nicht nur rein ikonographiſch intereſſant, ſie gab auch einen Spiegel moderner Kunſt an ſich, wie er beſſer gar nicht gedacht werden kann. Stärkſtes ſeeliſches Bekenntnis des Schöpfers zu ſeinem Werk und zum Duktus der Zeit ſind das Signum dieſer ſchönen Veröffentlichung, auf die wenigſtens kurz hingewieſen ſei. 69 vorzüg-

liche Bildtafeln ſind Auswahl des Beſten aus einem viele hundert Nummern umfaſſenden Geſamtmaterial der damaligen Ausſtellung. Dazu zuverläſſige biographiſche Notizen, die ein modernes Schweizer Künſtlerlexikon an miniature darſtellen. Nicht zu vergeſſen die fein pointierte Einleitung der Herausgeber. Alles in allem eine ſchöne Publikation, die dazu berufen iſt, dem Europäer die lebensſtarke Kunſt der Schweiz menſchlich und künſtleriſch nahezubringen. Biermann.

Paul Brandt: Sehen und Erkennen. Eine Anleitung zu vergleichender Kunstbetrachtung. Fünfte vermehrte und verbesserte Aufl. 33.—40. Tausend. Alfred Kröner Verlag. Leipzig 1923.

Die neueſte Auflage dieſes überaus verbreiteten Buches enthält nicht weniger als 709 Abbildungen (gegen ca. 400 z. B. in der 2. Aufl.), die es als Anſchauungsmittel auch für den wertvoll machen, dem die pädagogiſche Methode des Verfaſſers nicht liegt. Dieſe bietet für die „hiſtoriſch" gewordene Kunſt auch heut noch von manchem Geſichtspunkt aus Vorteile, muß aber für die Beurteilung der Kunſt unſerer Tage naturgemäß verſagen. Brandt ſpürt das. Und ſo läßt er auch darum über die neueſte Kunſt gerne andere in ſeinem Buche ſprechen, wie dies — ausgiebiger noch — Woermann im letzten Buch ſeiner vortrefflichen Kunſtgeſchichte tut. Indeſſen muß man es beiden Autoren Dank wiſſen, daß ſie ſich mutig auf ſchwankenden Boden begeben, um ihren Leſern auch das Neueſte auf dem Gebiet der Kunſt nicht vorzuenthalten. Eine noch größere Zurückhaltung im Urteil wäre bei Brandt oft beſſer, als eine gewiſſe Ironie, die zur Klärung nicht beiträgt. Dagegen ſollte in Büchern mit pädagogiſcher Tendenz in bezug auf Betrachtung noch nicht genügend geklärter neuerer Zeiterſcheinungen ſtets von vornherein betont werden, daß ihnen gegenüber an Stelle heut allgemein anerkannter Beurteilungen oft nur ſubjektive Meinungen gegeben werden können. Denn es dürfte z. B. keineswegs allgemein anerkannt ſein, daß dem Impreſſionismus als der Nur-Seh-Kunſt die „Seele" fehle, daß es ſich bei Cézanne „um rein formale Werte" handle und der ſog. Expreſſionismus im weſentlichen einer Reaktion auf ſolche Zuſtände ſein Daſein danke. Ein wenig ſchwieriger liegen die Dinge ſchon. Die Gefahr, ſie ſo ſchematiſch darzuſtellen, liegt bei Büchern, die auf wenig Raum große Gebiete bewältigen müſſen, freilich nahe. Trotz dieſer Einwände ſei anerkannt, daß der Verfaſſer die Probleme moderner Kunſt von ſehr verſchiedenen Seiten zu beleuchten verſucht und manches kluge Wort findet. — Ein Druckfehler wie 1891 (ſtatt 1819) als Datum für Géricaults „Rennen in Epſom" kann für wenig vorgebildete Leſer verhängnisvoll werden. Wieſe.

Georg Jakob, Schattenschnitte aus Nordchina. Mit 31 farbigen Tafeln. Gedruckt in 500 Expl. Orientbuchhandlung Heinz Lafaire. Hannover 1923.

Der Kieler Orientaliſt Georg Jakob iſt bekannt durch ſeine Forſchungen über das Schattenſpiel und den Schattenſchnitt im Orient. Daß die abendländiſche Silhouette, die im 17. Jahrhundert aufkam, wie ſo viele andere Kunſtübungen orientaliſchen Urſprungs iſt, wußten wir längſt. In einer kleinen Schrift über die Herkunft der Silhouettenkunſt (1913) hatte Jakob Perſien als Urſprungsland feſtgeſetzt. Mit größerer Wahrſcheinlichkeit bezeichnet er in dieſer neuen Schrift China als Entſtehungsland. Im Unterſchied von der abendländiſchen Silhouette iſt der morgenländiſche Schattenſchnitt meiſt farbig gehalten: wir beſitzen perſiſche und türkiſche Schattenſchnitte, die an Feinheit in der Farbenabtönung und an Farbenpracht mit den ſchönſten Miniaturen verglichen werden können. Aber die Meiſterſchaft wird wie im Schattenſpiel auch im Schattenſchnitt den Chineſen zuerkannt werden müſſen (S. 15). Die Tafeln (vgl. die Erklärung derſelben S. 21—32) geben eine Vorſtellung von der Schönheit der Originalblätter. Rodenberg.

Weitere Neuerſcheinungen

(Beſprechung vorbehalten)

Meiſter der Graphik. Bd. II: Max Geisberg, Die Anfänge des Kupferſtiches. Mit 74 Tafeln. Gzlw. Gm. 25.—.

Dasſ., Bd. XII: G. F. Hartlaub, Guſtave Doré. Mit 141 Abb. Gzlw. Gm. 24.—.
Beide im Verlag Klinkhardt & Biermann. Leipzig 1924.

Leonhard Adam, Nordweſtamerkaniſche Indianerkunſt. (Orbis Pictus Bd. 17.) Gm. 2.10.

Altfranzöſiſche Bildteppiche. Einleitung von Florent Fels. (Orbis Pictus, Bd. XVIII.) 48 Abb. Gm. 2.10.

Dresslers Kunſthandbuch. I. Band. Über 800 Seiten. In Hlbl. Gm. 10.—.

Adolf Gaudy, Die kirchlichen Baudenkmäler der Schweiz. Band 2: St. Gallen-Appenzell-Thurgau. Mit 200 Seiten Abb. In Ganzlw. Gm. 34.—.
Sämtlich im Verlag von Ernſt Wasmuth A.-G. Berlin 1923.

Walter Andrae, Farbige Keramik aus Aſſur und ihre Vorſtufen in Altaſſyriſchen Wandmalereien. Ausg A i. Mappe Gm. 75.—, Ausg. B gebunden Gm. 80.—.

Richard Glazier, Hiſtoric Textiele farbigs. In Gzlw. Gm. 21.—.

Ernſt Kühnel und Hermann Götz, „Indiſche Buchmalereien" aus dem Djehängir-Album der Staatsbibliothek zu Berlin. (Buchkunſt des Orients Bd. II.) Mit 43 Tafeln. Ca. Gm. 110.—.

Basil Stewart, Subjekts portrayed in Japanese Colour-Prints. In Hlblw. gebunden Gm. 100.—.

G. W. Paulson Townsend, Modern dekorative art in England, its development and Charakteristics. In Gzlw. gebunden Gm. 25.—.
Sämtlich im Scarabäus-Verlag, G. m. b. H., Berlin W 35.

Max Beckmann, von Glaser, Meier-Graefe, Fraenger und Hausenstein. Mit 54 Lichtdrucken. Hlblw. Gm. 50.—.

Das Bild, Atlanten zur Bildenden Kunst. Herausgegeben von W. Hausenstein. Bd. VII: Altfranzösische Malerei. Hlblw. Gm. 12.—. Bd. VIII/IX: Das deutsche Bild des XVI. Jahrhunderts. Ca. Gm. 18.—.

Georg Dehio, Der Bamberger Dom. Mit 72 Abb. Hlblw. Gm. 10.—.

Dvořak, Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Mit 56 Tafeln. Hlblw. Gm. 14.—.

H. Eßwein, Rembrandt. Mit 49 Abb. Hlblw. Gm. 6.—.

Matthias Grünewalds Isenheimer Altar In 49 Lichtdrucktafeln. Einführung von Oskar Hagen. 2. Auflage. Hlblw.-Mappe Gm. 70.—.

Hermann Hieber, Elias Holl, der Baumeister der deutschen Renaissance. Mit 38 Tafeln. Hlblw. Gm. 6.—.

Julius Meier-Graefe, Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. III. Bd. Mit 181 Taf. u. 50 Textbildern. In Halblw. Gm. 30.—.
Sämtlich im Verlag von R. Piper & Co. München 1923.

Altertümer von Pergamon. Herausgegeben im Auftrage des preußischen Ministers für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung. Bd. VI: Das Gymnasion. Mit 31 Textabbildungen und 35 Tafeln im Tafelband. Preis des Text- und Tafelbandes zus. Gm. 180.—.

Die Bildwerke des deutschen Museums. II. Bd.: Die Bildwerke in Bronze und in anderen Metallen. Bearbeitet von E. F. Bange. Gzlw. Gm. 45.—.
Beide im Verlag von Walter de Gruyter & Co. Berlin und Leipzig 1923.

Das Alte Testament im Bilde. Ein Illustrationswerk mit über 2000 Abb. von altchristlichen, mittelalterlichen nnd neuzeitlichen Kunstwerken. Herausgegeben von Theodor Ehrenstein. Lw. Kr. 950000.—.

Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien. Bd. XXXVI. Heft 1. Betrachtungen der neuzeitl. Kabinettmalerei. Aus dem Nachlaß von Max Dvorak, herausg. u. erweitert durch eine Studie: Sittenbild und Stillleben im Rahmen des niederl. Romanismus von Ludwig Baldaß. Kr. 100000.—. — Heft 2. Die deutsche Prachtbibel der Wiener Nationalbibliothek und ihre Stellung in der Basler Miniaturmalerei des 15. Jahrhunderts. Von Conrad Escher. Mit 48 Textabb. Kr. 80000.—.

Niederländisches Künstlerlexikon. Auf Grund archivalischer Forschungen bearbeitet von Alfred von Wurzbach. 3 Bde. Brosch. Kr. 540000.—.
Sämtlich im Verlag Halb & Goldmann, Wien.

Giambattista Basile, Der Pentamerone. Mit farbigen Originallithographien von Wolfgang Born. F. Hirths Verlag, München.

Prof. Dr. C. H. Becker: Islamstudien. Vom Wesen und Werden der islamischen Welt. In Hlblw. etwa Gm. 20.—. Verlag von Quelle & Meyer. Leipzig 1923.

Oskar Beyer, Romantik. Vom Sinn und Wesen früher mittelalterlicher Kunst. Mit 81 Abb. In Hlblw. etwa Gm. 10.—. Der Furche-Verlag. Berlin 1923.

Bilder und Studien aus drei Jahrtausenden. Eberhard Gothein zum 70. Geburtstag als Festgabe dargebracht. Gm. 11.—.
Verlag von Duncker & Humblot. München 1923.
Inhalt: 1. Die Gestaltung des delphischen Heiligtums. Von Georg Karo. / 2. Der „Sozialismus" in Hellas. Von Edgar Salin. / 3. Die philosoph. Grundlage d. Augusteischen Principates. Von Alfred v. Domaszewski. / 4 Bildung und Erziehung in frühchristl. Zeit. Von Hans v. Schubert. / 5. Bartolvmeo Colleoni. Von Paul Clemen. / 6. Martin Opitz. Von Friedrich Gundolf. / 7. Von der Herkunft und Bedeutung des Marxismus. Von Friedrich Wolters. / 8. Zur inneren Entwicklung Rankes. Von Hermann Oncken.

Curt Glaser, Die altdeutsche Malerei. 2. erweiterte Aufl. von „Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei". Geh. Gm. 16.—, Halblw. Gm. 20.—, Hlbld. Gm. 30.—.
Verlag von F. Bruckmann, A.-G., München.

Bonner Jahrbücher: Jahrbücher des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande Heft 128. Mit 7 Tafeln und 27 Textabbildungen. Gm. 12.—.

Karl With, Die japanische Plastik. Veröffentlichungen des Museums für ostasiatische Kunst in Köln. Bd. II. Hlblw. Gm. 20.—.
Beide im Verlag A. Marcus & E. Weber, Bonn.

Georg Brandes, Michel Angelo Buonarrotti. ca. 550 Seiten. Hlblw. Gm. 15.—. Erich Reiss, Verlag. Berlin 1923.

Leo Bruhns, Die deutsche Seele der rheinischen Gotik. Gm. 5.—.

Otto Schmitt, Oberrheinische Plastik im ausgehenden Mittelalter. Ausgabe A vergriffen. Ausgabe B Gm. 120.—, Ausgabe C Gm. 100.—.
Beide im Urban-Verlag, Freiburg i. Br.

Jacob Burkhardt, Die Geschichte der Renaissance in Italien. Bearb. von Heinrich Holtzinger. 7. unveränd. Aufl. Mit 340 Abb. Hlbfr. geb. Gm. 15.—.

Die Kunst- und Altertumsdenkmale in Württemberg. Herausgeg. vom württemb. Landesamt für Denkmalspflege. 70.—74. Lieferung: Donaukreis, Oberamt Leutkirch. 141 Abb. Bearb. von Prof. Dr. Klaiber. Geh. Gm. 8.—.

Dasselbe, Donaukreis II. Bd. Oberämter Göppingen, Kirchheim, Laupheim, Leutkirch. 800 S. Text. 821 Abbild. und 4 Karten. Bearbeitet von Hans Christ und Hans Klaiber. Geh. Gm. 28.80, geb. 32.30.

Die Kunst- und Altertumsdenkmale der Stadt und des Oberamts Leutkirch. Bearbeitet von Hans Klaiber. 141 Abb. im Text und 1 Karte. Geh. Gm. 7.20, Hblw. Gm. 8.—.
Sämtlich im Paul Neff-Verlag, Eßlingen a. N.

Briefe Jacob Burkhardts an die Brüder Schauenburg. Geb. Gm. 4.—.

Briefwechsel Jacob Burkhardts mit dem Freiburger Historiker Heinrich Schreiber. Hrsg. von Gustav Münzel. Brosch. Gm. 3.—.

Arthur Weigall, Echnaton, König von Ägypten und seine Zeit. Deutsch von H. A. J. Kees. Mit Abb. Gm. 6.—.
Sämtlich im Verlag von Benno Schwabe & Co. Basel 1923.

Dr. Franz Dülberg, Petrus Paulus Rubens. 36 farb. Gemäldewiedergaben. Geb. Gm. 50.—.

Festschrift für Adolph Goldschmidt zum 60. Geburtstag. Mit Beiträgen von H. Börger, K. Eberlein, E. Gall, E. Panofsky, J. Rosval, Swarzenski u. a. Mit 26 Tafeln. Gm. 20.—.

Max Klinger, Briefe. Herausgegeben von Prof. H. W. Singer. Preis Gm. 75.—.
Sämtlich im Verlag von E. A. Seemann. Leipzig 1923.

Friedrich von Duhn, Ital. Gräberfunde. 1. Teil. Mit 173 Abb. u. 12 Karten. (Bibliothek d. klassisch. Altertumswissenschaft II.) Gm. 30.—, geb. Gm. 33.—. Verlag Karl Winters Universitätsbuchhandlung, Heidelberg.

Dussler, Benedetto da Majano, ein Florentiner Bildhauer des späten Quattrocento. Mit 47 Abb. II. Aufl. Geb. Gm. 13.—.

Hermann Nasse, Deutsche Maler der Frühromantik. Mit 73 Abb. Geb. Gm. 5.—.

Festschrift Wölfflin, Beiträge zur Kunst und Geistesgeschichte. Mit rund 100 Abb. Subskript.-Pr. Gm. 25.—.
Sämtlich bei Hugo Schmidt, Verlag, München.

Gräflich Erbach'sches Silhouettenbuch. 67 mehrfarb. Tafeln mit Begleitwort von Karl Morneweg. Einmalige Aufl. in 320 num. Expl. In Hblld. Gm. 60.—.

Jahrbuch der Sammlung Kippenberg. III. Bd. Mit 5 Lichtdrucktafeln. Halbleinw. Gm. 5.—.

Stammbuch des Malers Adrian Zingg. 85 Blätter mit einem Nachwort von Erwin Hensler. In Leder Gm. 75.—.
Sämtlich im Insel-Verlag. Leipzig 1923.

Ernest F. Fenollosa, Ursprung und Entwicklung der chinesischen und japanischen Kunst. 2. unveränderte Aufl. Übersetzt v. Fr. Milcke, bearb. v. Shinkichi Hara. Zwei Quartbände in Hblld. mit 191 Taf. Gm. 80.—.

A. Fonahn, Japanische Bildermünzen. Mit 23 Tafeln. Gm. 8.—.

Hermann Julius Hermann, Die mittelalterlichen Handschriften des Abendlandes in der Nationalbibliothek zu Wien. (Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich, Bd. VIII.) 240 Seiten mit 145 Textabbildungen und 36 Tafeln. Ganzlw. Preis Gm. 80.—.

Friedrich Hofmann, Geschichte der bayrischen Porzellanmanufaktur Nymphenburg. Band III: Produktion und Verschleiß. Mit Abb. und Markentafeln. Gm. 70.—.

Paul Schubring, Cassoni. Truhen- und Truhenbilder der ital. Renaissance. 2. vermehrte Aufl. Ein Textband und ein Tafelband. Zus. in Ganzlw. Gm. 250.—.

Ders., Cassoni. Supplement-Band zur 1. Aufl. 6 S. u. 24 Taf. mit 59 Abb., darunter 4 farbig.
Sämtlich im Verlag Karl W. Hiersemann, Leipzig.

C. F. Foerster, Das neue Palais bei Potsdam. Mit 16 Tafeln. Gm. 2.50. Deutscher Kunstverlag G. m. b. G. Berlin 1923.

Dr. Otto Helmut Förster, Die Kölnische Malerei von Meister Wilhelm bis Stephan Lochner. Geb. Gm. 20.—. Saaleck-Verlag. Köln 1923.

Ernst Flemming, Textile Künste, Weberei, Stickerei, Spitze, Geschichte, Technik, Stilentwicklung. Mit 223 Abb. und 6 Farbentafeln. Hblw. Gm. 20.—.

Max J. Friedländer, Die altniederländische Malerei. I. Band: Die van Eyck — Petrus Christus. Paul Cassirer, Verlag, Berlin.

Leo Frobenius u. Hugo Obermaier, Hädschra Máktuba. Urzeitliche Felsbilder Kleinafrikas. Lieferung I. Das ganze Werk Gm. 120.—.

Wilhelm Pinder, Die deutsche Plastik des 15. Jahrhunderts. Mit 105 Tafeln Gm. 40.—.
Beide im Kurt Wolff-Verlag, München.

Germanische Denkmäler der Frühzeit. I. Denkmäler des Wagionengebietes. Bearbeitet von G. Behrens. Mit Abb.

Kunstgewerbe-Museum Frankfurt a. M., Ausstellung alter Goldschmiedearbeiten aus Frankfurter Privatbesitz und Kirchenschätzen. Juli bis Sept. 1914.

Marc Rosenberg, Niello bis zum Jahre 1000 n. Chr. Mit 100 Abb. Gm. 80.—.

Die Zeichnungen Adam Elsheimers. Bearbeitet von Heinrich Weizsäcker. Mit 80 Lichtdrucktafeln und 179 Abb. Gm. 80.—.
Sämtlich im Verlag Jos. Baer & Co., Frankfurt a. M.

Adolf Goldschmidt, Gotische Madonnenstatuen. Mit 39 Bildern. Gm. 5.50. Dr. Benno Filser Verlag. Augsburg 1923.

Dr. Maria Grunewald, Altgermanische Weltanschauung und deutsch-christliche Kunst. Festvortrag zur Feier des 65. Geburtstages von Gustaf Kossinna. Sonderdruck des „Mannus" (28. Heft, 1923). Verlag Kurt Kabitzsch. Leipzig 1922.

Georg Hirth, Kulturgeschichtliches Bilderbuch aus vier Jahrhunderten. Neu bearbeitet und ergänzt von Max von Boehn. I. Bd. 2. Auflage. Hblw. Gm. 50.—. G. Hirths Verlag. München 1923.

Hermann Huber, Eine Monographie. Mit Aufsätzen von Hans Trog und Curt Glaser. 79 Abb. Hbld. Gm. 40.—. Verlag Müller & Co., Potsdam.

Jahreshefte des Österr. archäologischen Instituts. Bd. XXI/XXII, I. Teil (1922). 206 Abb. Gm. 15.—.

Niemann, Das Nereidenmonument in Xanthos. 36 Abb. Gm. 6.25.

Ders., Forschungen in Ephesos. III. Schlußband. 281 Abb. Gm. 32.50.

Schober, Die römischen Grabsteine von Novicum und Pannonien.

Walter, Beschreibung der Reliefs im kleinen Akropolis-Museum in Athen. 421 Abb. Gm. 8.75.

Sämtlich in der Österr. Verlagsgesellschaft Ed. Hölzl & Co., Wien.

Christian Keller, Der Weg zum Bildgenuß. Eine Einführung in die künstlerische Erziehungsarbeit der Schule. Gzl. Gm. 8.—. Michael Prögel, Verlag, Ansbach.

Friedrich Knapp, Italienische Plastik vom 15. bis 18. Jahrhundert. Mit 160 Tafeln. Hbl. Gm. 25.—. Hyperion-Verlag, München.

Valerian von Loga, Die Malerei in Spanien vom 14. bis 18. Jahrhundert. Mit 212 Abbildungen und 440 Seiten. In Hblw. Gm. 28.—. G. Grotesche Verlagsbuchhandlung. Berlin 1923.

Meister der Schreibkunst aus drei Jahrhunderten, ausgewählt von Peter Jessen. Hblw. nach Entwurf von Walter Tiemann. Gm. 40.—. Julius Hoffmann, Verlag, Stuttgart.

Kurt Mühsam, Die Kunstauktion. Licht- und Schattenseiten des Versteigerungswesens im Kunst- und Antiquitätenhandel. Kartonn. Gm. 2.50. Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin W 50.

Kurt Pfister, Katakombenmalerei. (Die Kunst des Mittelalters, herausgegeben von Kurt Pfister, Bd. I.) Mit 30 Bildtafeln. Pappe Gm. 20.—. Gustav Kiepenhauer-Verlag. Potsdam 1923.

Kurt Pfister, Leonardo da Vinci. O. C. Recht, Verlag. München 1923.

Kurt Pfister, Hugo v. d. Goes. Mit 37 Abb. Verlag v. Benno Schwabe & Co. Basel 1923.

Hermann Schmitz, Wohnzimmer und Festräume. Berliner Baumeister vom Ausgang des 18. Jahrhunderts. 96 Bildtafeln in Lichtdruck. Hblw. Gm. 20.—. Verlag f. Kunstwissenschaft, Berlin.

Prof. Dr. H. W. Singer, Arzneibereitung und Heilkunde in der Kunst. Mit 50 Abbildungen. In Hblw. Gm. 4.50. Gehe-Verlag, G. m. b. H. Dresden 1923.

Herwarth Walden, Einblick in Kunst. Mit 70 Abb. 3.—5. Aufl. Geb. Gm. 6.—. Verlag Der Sturm. Berlin W 9.

Friedrich Wendel, Hans Baluschek. Etwa 100 Bilder. Gm. 12.—. Verlag J. H. W. Dietz, Berlin.

Robert West, Rokoko und Empire. Mit 24 Tafeln. Gm. 10.—. Hyperion-Verlag, München 1923.

Franz Wolter und Willy Burger, Die mittelalterliche Holzplastik in Deutschland. Mit über 100 Abb. In Halblw. Gm. 12.—. Holbein-Verlag. München 1923.

Kurze Anzeigen

Ein für die Kunstwissenschaft sehr bedeutsames Werk kündigt soeben der Verlag Alte Meister Guenther Koch & Co., München, an: Joseph Braun: Der christliche Altar. Zwei Bände. — Nach der vorliegenden Inhaltsangabe wird es die umfassendste Arbeit über dies Thema sein, die bisher gemacht wurde. Wir hoffen nach Erscheinen näher darauf zurückkommen zu können. — Subskriptionspreis 140 Gm.

Verschiedenes

Die Kunstwissenschaft und die Farbe

Unter diesem Titel veröffentlichte der Konservator an der Alten Pinakothek in München, Dr. Walter Gräff, den ersten Teil eines Aufsatzes in der Zeitschrift „Die Farbe" (1922/350. Nr. 30, 1ff.) Das Thema, um das es geht, ist die praktische Verwendbarkeit der Ostwaldschen Farbenlehre, speziell des Ostwaldschen Farbenmeßverfahrens, für den Kunstgelehrten. Es muß von vornherein gesagt werden, daß theoretisch Ostwalds Verfahren die genaue Festlegung der Farben eines Bildes, Punkt um Punkt, erlaubt. Auf die praktischen Schwierigkeiten der Messung, wie sie etwa durch alte Firnisschichten entstehen, geht Gräff unter Hinweis auf Wege zu ihrer Überwindung ein. Seine öfteren Parallelen, die er dabei zur Musikwissenschaft zieht, drängen ohne weiteres die Forderung auf, daß sich nur solche Leute mit Farbunterfuchungen (Vergleichen!) von Bildern abgeben sollten, die einen dem musikalischen Sinn parallelen, einen Farbsinn, haben. Und auch unter ihnen wird es meines Erachtens bei wirklich komplizierten Entscheidungen, etwa

über die Echtheitsfrage, auf die wenigen, seltenen Spezialisten ankommen, bei denen dieser Sinn zur zweiten Natur geworden ist. Daß solche auftauchen werden, ist nicht zu bezweifeln. Für die breitere Masse der Kunstgelehrten wird, als nützliche Gedächtnisstütze, die Festlegung einer möglichst kleinen Auswahl (von etwa 10—20) der häufigsten Farbtöne allein von Nutzen sein können. Wenn man sie unter Annahme der Buchstabenformel Ostwalds und der ebenfalls festgelegten, zugehörigen Farbbezeichnung im Anschluß an die gebräuchliche in den allgemeinen Lehrbetrieb einbezieht, ist damit sicher schon vieles erreicht. Aber selbst bis dahin ist der Weg noch weit. Denn man kann der Kunstwissenschaft, wie sie heute gelehrt wird, den Vorwurf nicht ersparen, daß sie sich an der praktischen Lösung technischer Probleme, von denen eines der wichtigsten das der Farbe ist, noch allzuwenig beteiligt hat. Auf die Ansätze in dieser Richtung weist Gräff in seiner Abhandlung hin. Es wäre zu wünschen, daß sie zu neuen, erfolgreicheren Anlaß würde. -s-

Hanau / Museumsdiebstahl

Durch Einbruch wurden in der Nacht vom 9. zum 10. Februar aus dem Museum des Hanauer Geschichtsvereins gestohlen: 262 Stück römische Silber- und Bronzemünzen, Perlstickereien aus der Biedermeierzeit, alte Seidenstickereien, zwei Fächer, ein Hanauer Fayence-Enghalskrug, auf dem Boden in brauner Farbe mit P bezeichnet, zwei Hanauer Fayenceteller, Ölgemälde von Johann Johanny: „Das Urteil des Paris", J. Lingelbach: „Italienischer Markt mit Schuhflicker und Lautenspieler", unbekannter Meister des 19. Jahrhunderts: „Hausfrau im Zimmer, mit kleinem Kind und Bauernmädchen". Mitteilungen an die Polizeidirektion Hanau.

Jahrbuch für Bücherpreise

Der neue Jahrgang des im Verlage von Otto Harrassowitz, Leipzig, erscheinenden „Jahrbuchs für Bücherpreise" soll als Doppelband die Jahre 1922 und 1923 umfassend, im Sommer dieses Jahres erscheinen. Der unterzeichnete neue Herausgeber bittet alle Firmen, die in diesen beiden Jahren Bücherversteigerungen veranstaltet und noch keine Kataloge mit den erzielten Preisen eingesandt haben, ihre Kataloge zu senden an: Dr. Julius Rodenberg, Deutsche Bücherei, Leipzig.

Der Kunstmarkt

Frankfurt a. M.

Die mit allgemeinem Interesse erwartete Versteigerung der Sammlung französischer Impressionisten und deutscher Meister des 19. und 20. Jahrhunderts, die in Deutschland als erste bedeutende Kunstversteigerung dieses Jahres bei Rudolf Bangel stattfand, war wiederum von äußerst zahlreichen Interessenten deutscher und ausländischer Sammler sowie von vielen Vertretern des europäischen Kunsthandels besucht. — Die der Goldmarkbewertung angepaßten Preise waren durchweg sehr hoch und überstiegen die Vorkriegspreise ganz bedeutend.

Allgemein fiel das starke Interesse für Werke der französischen Impressionisten auf. Die Gemälde führender deutscher Meister waren heiß umstritten; aber auch die Maler der Mittelklasse sowie Gemälde weniger bekannter Künstler waren lebhaft gefragt und erzielten beachtenswert hohe Preise.

Kunsthandel und Künstler erhielten durch diese Versteigerung nach der Markstabilisierung den erwarteten Gradmesser für die Bewertung der Gemälde in Goldmark.

Aus der großen Zahl der zur Versteigerung gelangten Gemälde seien folgende Einzelpreise erwähnt: P. A. Renoir, Junges Mädchen beim Frisieren, 29000 M.; Anton Braith, Auf der Weide, 6000 M.; Ad. Schreyer, Araber an der Furt, 5500 M.; Th. Rousseau, Landschaft, 4200 M.; Camille Pissaro, Hinter dem Bauernhaus, 3000 M.; Claude Monet, Kahnfahrt, 4500 M.; Carl Kronberger, Goldene Hochzeit, 4500 M.; J. C. Corot, Waldteich, 4000 M.; ders., Im Park, 2000 M.; Lovis Corinth, Bacchanal, 4000 M.; Ch. F. Daubigny, Landschaft, 4200 M.; Adolf Hengeler, Frühling im Gebirge, 3300 M.; Edgard Degas, Zeichnung, 2600 M.; Karl Spitzweg, Alter Türke, 2600 M.; Adolphe Monticelli, Die Kostprobe, 2400 M.; ders., Im Park, 2100 M.; L. v. Zumbusch, Bubenkopf, 2100 M.; N. Diaz, Holzsammler im Wald, 2000 M.; Gustav Canton, Sommerlandschaft, 1950 M.; E. J. Verboekhoven, Reiter und Bettler, 1800 M.; J. B. Jongkind, Hafenbild, 1650 M.; ders., Holländ. Kanal, 1400 M.; Willy Moralt, Flötenspieler, 1600 M.; A. de Dreux, Rast, 1500 M. usw.

Hannover

Kunstversteigerung bei v. d. Porten & Sohn. Es war eine starke Kauflust festzustellen, das bewies schon der sehr starke Besuch, aber auf der anderen Seite war eine gewisse Zurückhaltung zu bemerken, die besonders bei sehr wertvollen und daher teuren Objekten zutage trat. Kunstgewerbliche Gegenstände gingen besser fort als Werke der Malerei und Plastik. Hier waren wirklich gute Gemälde, so von dem hannoverschen Maler Backhaus, von dem Berliner Bock usw., selbst ein alter Niederländer (Ausschnitt nach einem Gemälde von van Dyck) schon für 100—150 Mark zu haben; nur ein gutes Bild von einem unbekannten Nazarener, die Geschichte des Grafen von Habsburg darstellend, kam auf über 180 M., eine Landschaft von dem Holländer Ten Kate, im Stile der Barbizonschule, auf 380 M. Die interessante Bronze-Reiterfigur des Don Quichotte von dem hannoverschen Bildhauer Oskar Garvens erreichte die beachtliche Höhe von

300 M., eine etwas süßliche französische Mädchenbüste 180 M., ein kleines geschnitztes Reisealtärchen aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts 240 M. Recht gute Preise wurden für gutes Porzellan erzielt: Eine große Empirevase kam auf 240 M., eine kleine Dose mit Watteau-Szenen auf über 100 M., einfachere Tassen waren schon für 8—15 M. erhältlich. Auch Zinn ging zu angemessenen Preisen fort: Ein Leuchter in der Figur eines Bergmanns brachte ca. 30 M., einfache Teller das Stück 10 M. Unverändert scheint die Liebhaberei des Publikums für exotische Gegenstände zu sein. Vier feine indische Bronzegötzen wurden auf 330 M. gesteigert, eine chinesische Reiterfigur aus älterer Zeit auf 150 M., ein chinesischer Spazierstock aus einer Teewurzel auf 30 M., ein Paar chinesische Vasen auf 50 M., japanische Farbenholzschnitte 18—24 M. das Stück. Für Waffen schien nicht viel Interesse vorhanden zu sein, dagegen gingen die nicht sehr zahlreichen Möbel glatt fort. Für einen feinen Biedermeier-Sekretär und -Ausziehtisch aus hellem Holz zahlte man gern 170 M., Stühle aus derselben Zeit 7 M. das Stück. — Die nächste Kunstversteigerung bei v. d. Porten & Sohn soll Mitte März stattfinden.

Neue Kataloge

Maggs Bros., 34/35, Conduit Street, New Bond Street, London W, Katalog 446 (1924): English Literature (Manuscripts and Printed Books) 14th to 18th centuries. With 61 illustr. (592 p., 2436 numbers). — Es bereitet immer eine große Freude, diese reichen, auf sorgfältigste und gründlichste Weise bearbeiteten Kataloge anzuzeigen. Der vorliegende insbesondere ist an Reichhaltigkeit fast unübertroffen. Ich führe nur einige Rara daraus an: einen Druck von Wynkyn de Worde (Ran. Higden: Polycronycon, Westminster 1495), den ersten englischen Musiknotendruck, £ 75; einen anderen Druck von Wynkyn de Worde (Lindwood: Constitutiones Provinciales Ecclesie Anglicne, 1495), £ 225; Legenda Aurea des Voragine (London: Wynkyn de Worde 1527), £ 350; Thomas Dekker: The Whole Magnificent Entertainment (London 1604), £ 65; William Caxton: The Golden Legend (London: W. Caxton 1493), £ 575; Erstausgabe von Hume's Selbstbiographie (London 1777), 6 s; A. Munday and Henry Chettle: The Death of Robert, Earle of Huntington (London 1601), £ 300; einen Sallurt (in engl. Übersetzung von Alex. Barclay. London 1520), £ 140; Shakespeare, The Third Folio (London 1664), £ 875 usw.

Joseph Baer & Co., Frankfurt a. M., Hochstr. 6. Katalog 693: Auctores Latini II (Nr. 2716—5090).

Der Bücherkasten. Eine Auswahl aus dem Antiquariats-Lager Oskar Gerschels Buchhandlung und Antiquariat, Jahrg. X. Stuttgart, Januar 1924 (1061 Nrn.).

Frommannsche Buchhandlung (Walter Biedermann), Jena, Am Eichplatz. Nr. 13: Philosophie und Grenzgebiete. 2456 Nrn.

Paul Graupe, Berlin W 35, Lützowstr. 38. Katalog 106: Geschichte, Geographie, Reisen (905 Nrn.).

Hartmann & Hayek, Hamburg 36, Große Bleichen 49. Biblion, Antiquariats-Anzeiger, Heft 1, Jan. 1924: Deutsche Literatur und Übersetzungen. Dieser erste Katalog enthält eine gute Auswahl (556 Nrn.).

Karl W. Hiersemann, Leipzig, Königstr. 29. Katalog 531 (Januar 1924): Reisewerke, Städteansichten (1305 Nrn.).

Orient-Buchhandlung Heinz Lafaire K.-G., Hannover, Ebhardtstr. 8. Auswahlkatalog (Jan. 1924): Arabien, Persien, Zentralasien (725 Nrn.).

Dr. **Hellersberg,** Antiquariat und Verlag, G. m. b. H., Charlottenburg, Knesebeckstr. 20/21. Katalog 5: Moderne Erstausgaben. 688 Nrn.

v. Zahn & Jaensch, Dresden, Waisenhausstr. 10. (1924.) Katalog 306: Archäologie, Klass. Philologie, Altertumskunde (Bibliothek des verstorbenen Geh. R. Prof. G. Treu, Direktor der Dresdner Skulpturen-Sammlung). 1517 Nrn. Ro.

Thannhauser, München. Zu der Februar-März-Ausstellung von Pastellen, Zeichnungen und Graphik von Max Liebermann ist ein illustrierter Katalog erschienen. Er zählt 121 Pastelle und Zeichnungen und 294 graphische Blätter, meist Probe- und Zustandsdrucke, auf. Im Anhang eine Anzahl guter Wiedergaben von Bildern deutscher und französischer Impressionisten, die den Beständen der Galerie zur Zeit angehören. Den Schluß des sorgfältig ausgestatteten Bändchens bildet ein Verzeichnis der 1922 und 1923 von der Galerie Thannhauser veranstalteten Ausstellungen, aus dem die Bedeutung dieser Galerie für das Münchner Kunstleben wieder schlagend offenbart wird. -s-

Erscheinungstermin

Heft 5	6. März
„ 6	20. März
„ 7	3. April

Redaktionsschluß

Heft 5	28. Februar
„ 6	13. März
„ 7	27. März

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, zur Zeit auf Reisen.
Verantwortlich für den Inhalt i. V. Dr. E. WIESE, Leipzig, Liebigstr. 6.

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone“:

BERLIN: Dr. Willi Wolfradt, Berlin-Halensee, Kurfürstendamm 91, II / MÜNCHEN: Dr. F. Roh, München, Helmtrudenstraße 9, III / DRESDEN: Dr. Will Grohmann, Dresden-A., Wormser Straße 84 / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Savignystr. 5 / ÖSTERREICH: Prof. Dr. Heinr. Glück, Wien IX, Hörlgasse 6 / NIEDERLANDE und BELGIEN: Dr. F. M. Huebner, Den Haag, Louise de Colignyplein 11 / SCHWEIZ: Dr. Jacob Welti, Zürich, Vogelsangstr. 46 / FRANKREICH: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / ENGLAND: Dr. Fritz Bodmer, London WC 1, 34 Woburn Square / ITALIEN: Dr. Augusto Calabi, Mailand, Via Petrarca 16 / SPANIEN: Alfred Demiani, Madrid, Almagro 12 / DÄNEMARK: Dozent Charlotte Weigert, Kopenhagen, Hotel Belvedere, Raadhuspladsen / SCHWEDEN: Dr. Gunnar Mascoll Silfverstolpe, Stockholm, Königl. Schloß / TSCHECHOSLOWAKEI: Dr. Oskar Schürer, Prag, Vořechovka 334 / NORD-AMERIKA: Frank E. Washburn Freund, 50 West 90th Street, New York City / SÜD-AMERIKA: Dr. Ludwig Weber, Buenos Aires (Argentinien), Pietras 361 / RUSSLAND: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu. 92 / INDIEN: Frau Dr. Stella Kramrisch, Calcutta, Universität.

Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Kommandit-Gesellschaft a. A., Leipzig, Liebigstr. 6 II. Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Die Sammlung Plandiura in Barcelona

Mit sechs Abbildungen auf drei Tafeln — *Von AUGUST L. MAYER*

Es iſt keine Übertreibung, wenn man behauptet, daß niemand von früher ſpaniſcher Kunſt, Malerei wie Plaſtik und Kunſtgewerbe einen wirklich umfaſſenden Begriff beſitzt, der nicht die Sammlung Plandiura in Barcelona geſehen hat. D. Luis Plandiura, ein jüngerer Großkaufmann, beſitzt als echter Katalane eine ſehr ſtark ausgeprägte Liebe für alles, was mit ſeiner engeren Heimat zuſammenhängt. Auf künſtleriſchem Gebiet hat er alle hoffnungsvollen jüngeren Maler und Bildhauer und alle vorwärtsblickenden älteren Talente unterſtützt und läßt ihnen nach wie vor ſeinen Beiſtand angedeihen. Aber man ſucht ſein Haus nicht in erſter Linie auf, um die Bilder von Picaſſo, Caſas, Ruſiñol uſw. zu ſehen. Plandiura iſt ein begeiſterter Verehrer der romaniſchen Kunſt. Die gotiſche liebt er, ſoweit ſie ſtreng, von dekorativer Kraft und national-ſpaniſcher Färbung iſt. Seit etwa zehn Jahren ſammelt er und hat bereits mehrere Millionen Peſeten für die Objekte ausgegeben, die in ihrer Geſamtheit ein Muſeum von internationaler Bedeutung bilden. Mit dem Muſeo del Parque in Barcelona kann er wetteifern, was Zahl und Qualität von romaniſchen gemalten Altarvorſätzen (frontales) und Altardächern (cibori) anlangt. Wir finden hier ein romaniſches ſchmiedeeiſernes Kohlebecken, das eine große Seltenheit iſt, mauriſche Gewebe des 10. Jahrhunderts und romaniſche Marmorkapitelle mit figuralem Schmuck, um die jedes Muſeum den Sammler beneiden wird. Nicht minder hervorragend ſind die meiſten gotiſchen Altarbilder, vor allem der ſchon früher in dieſer Zeitſchriſt gewürdigte dreiteilige Vinzensaltar aus Eſtopiña. Zu romaniſchen Schmelzarbeiten geſellen ſich gotiſche, zu romaniſchen in ihrer alten Faſſung erhaltenen hölzernen Madonnen gotiſche aus Holz, Stein und Marmor. Einige dieſer Stücke gehören zum ſchönſten, was die ſpaniſche Gotik hervorgebracht hat, ſo die katalaniſche Marmormadonna, die ich an anderer Stelle veröffentlicht habe und der marmorne Santiago aus der alten Kathedrale von Amusco (Palencia)[1]. Natürlich ſtammen die Werke nicht nur aus dem Gebiet von Großaragon (Katalonien, Aragon und Valencia), ondern aus ganz Spanien. So gelangte als eine der jüngſten Erwerbungen ein hl. Michael von Mercadante in die Sammlung, der Jahrhunderte die Kirche von Fregmal de la Sierra geſchmückt hatte.

Natürlich fehlt auch Greco in dieſem Haus nicht. Er iſt vertreten durch eine Darſtellung der Heiligen Peter und Paul, ein Bild, das dem der Petersburger Eremitage in der Geſamthaltung nahe verwandt iſt.

Neben Elfenbeinarbeiten, worunter auch franzöſiſche Stücke des 14. Jahrhunderts ſich befinden, beachtet man beſonders die gotiſchen und rein mudejaren Türklopfer aus Schmiedeeiſen, gotiſche Holztüren und eine Reihe ausgewählter Möbel, beſonders Truhen mit Wappendekor. So groß das Haus auch iſt, ſo fehlt doch der Platz, um die reiche Sammlung gotiſcher Samte, Brokate und Stickereien zur vollen Geltung zu bringen. Hier ergänzt die Caſa Plandiura aufs neue die an ſich ſo reichen Kollektionen der Muſeen von Barcelona und Vich.

Ganz beſonders wichtig und wertvoll iſt die große Keramikſammlung, neben der nun öffentliche Stiftung gewordenen des verſtorbenen D. Guillermo de Osma (jetzt: Inſtituto de Valencia de D. Juan in Madrid) zweifelsohne die umfaſſendſte ihrer Art. Neben zahlreichen und wertvollen hiſpano-moresken Stücken feſſelt vor allem die einzigartige Sammlung der Teruelkeramik mit dem charakteriſtiſchen leuchtenden Grün und den großen Formen[2]. Nicht minder intereſſant ſind die katalaniſchen und weſtkaſtiliſchen

---

[1] Vgl. Belvedere I, Taf. 8 u. 9 und Mittelalterl. Plaſtik in Spanien. München. Taf. 24.
[2] Cf. auch die Abb. in der 2. Auflage meines Bandes „Alt-Spanien".

Abwandlungen der sogen. Talaverakeramik. Selbstverständlich ist auch das Alcora-porzellan in vorzüglichen Beispielen vertreten. Bekanntlich weist Katalonien seit früher Zeit eine Glasindustrie auf, die in vielen Punkten der berühmten venezianischen Glaskunst verwandt ist. Auch diese Art des heimischen Kunstgewerbes kann man bei Plandiura an Hand zahlreicher, ausgewählter und einzigartiger Stücke studieren.

Bei der außerordentlichen Sammelfreudigkeit des Eigentümers ist zu erwarten, daß die Kollektion in den nächsten Jahren noch um manch wichtiges Objekt bereichert, daß alles, was jetzt noch an zweitklassigen Exemplaren vorhanden ist, durch erstklassige ersetzt wird.

Wilhelm Rudolph. Holzschnitt.

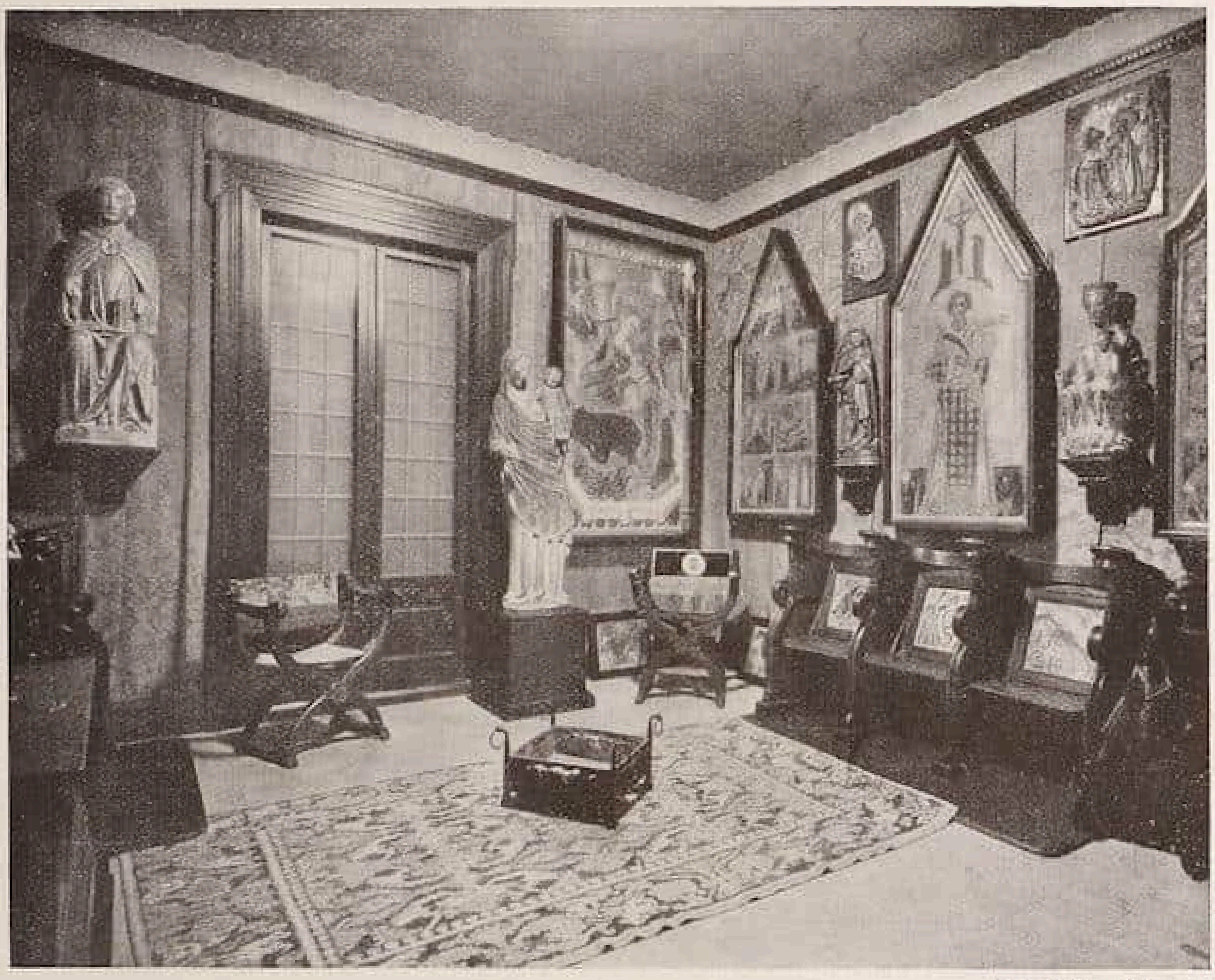


Abb. 1. Gotischer Raum.

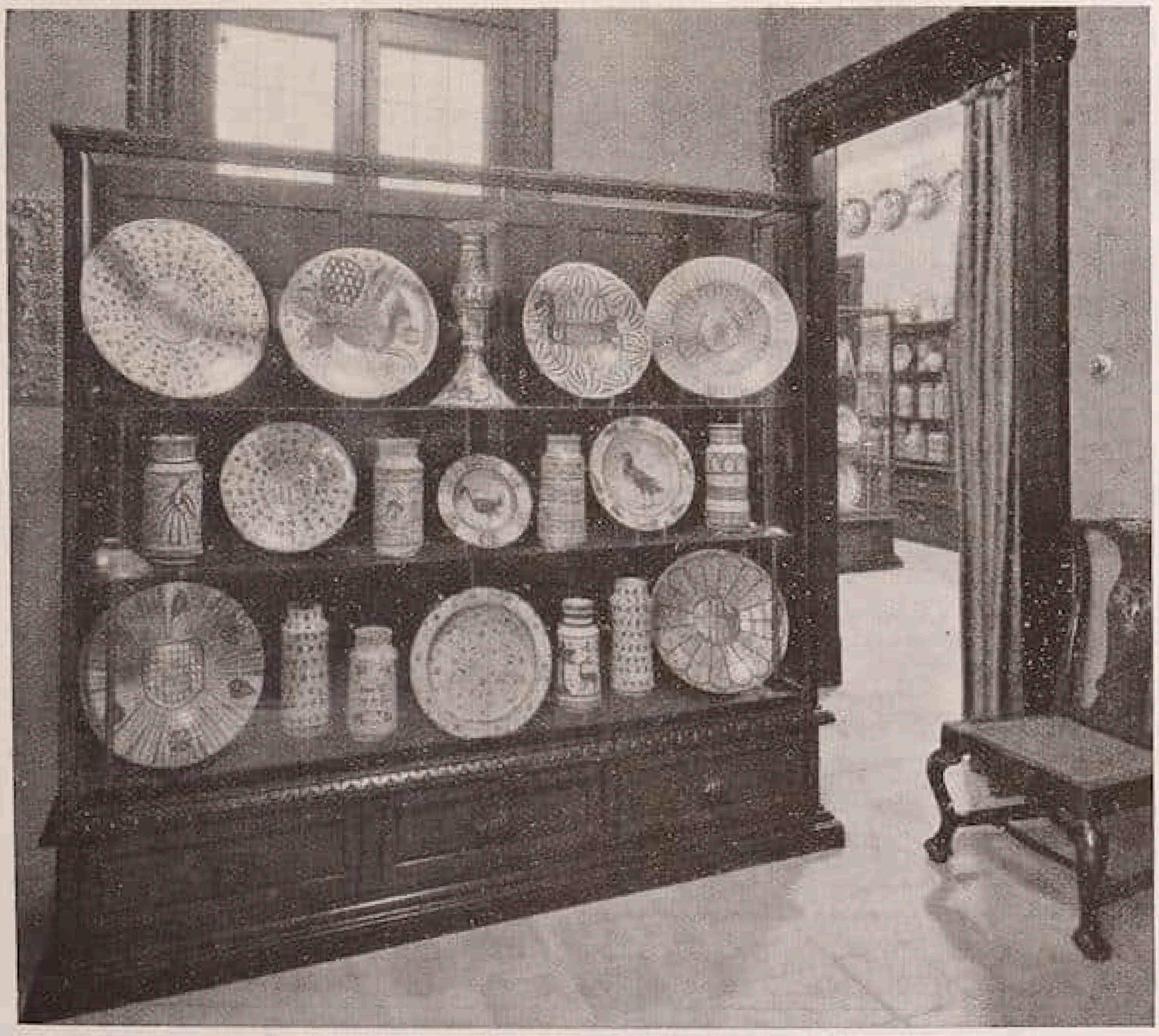


Abb. 2. Vitrine mit Hispano-Moresker Keramik.

Sammlung Plandiura, Barcelona.

Abb. 3. Vitrine mit Teruelkeramik.

Abb. 4. Vitrine mit Talaverakeramik.

Sammlung Plandiura, Barcelona.

Abb. 5. „Cibori“ mit dem hl. Paulus. 2. Hälfte 12. Jahrh.

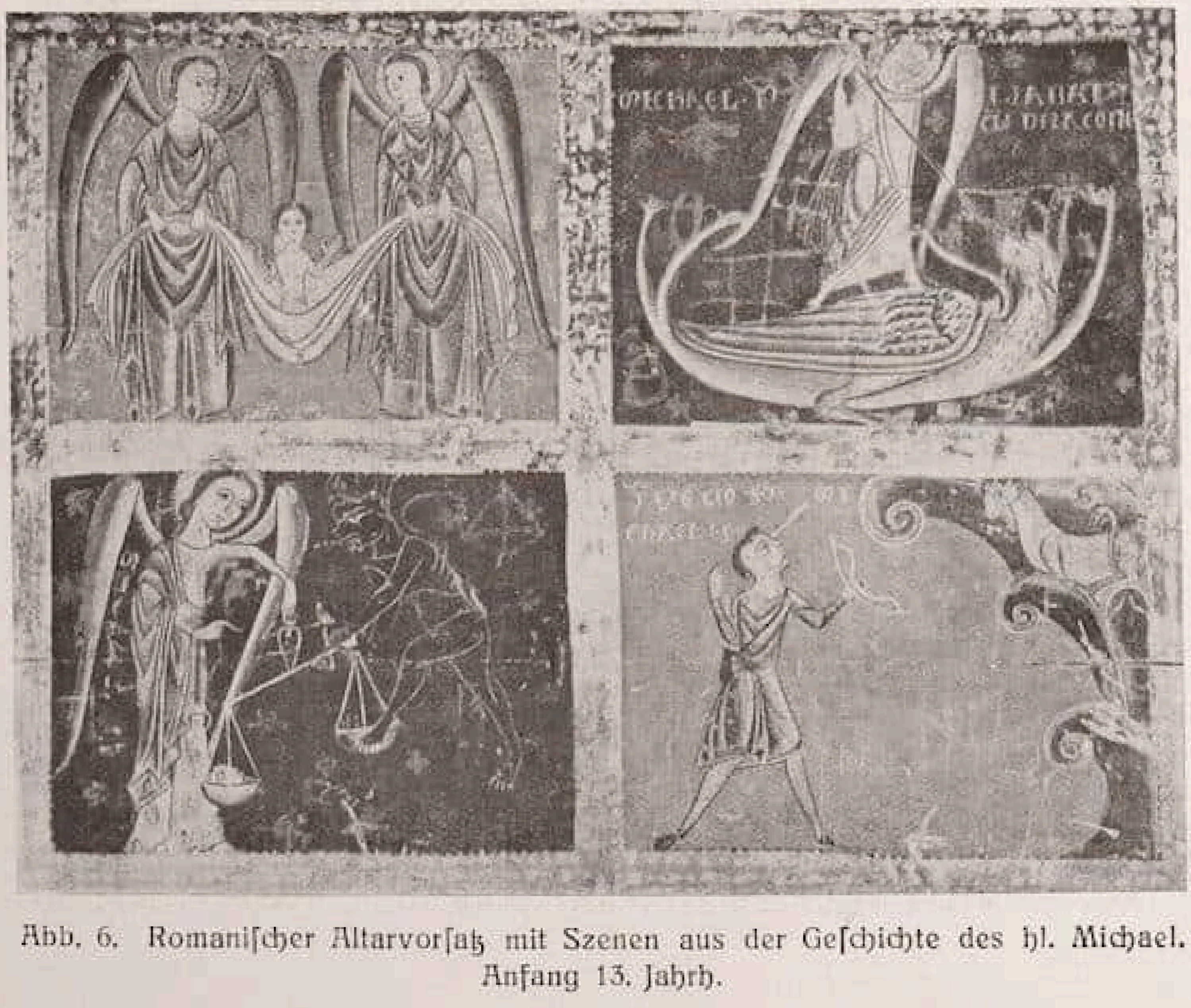


Abb. 6. Romaniſcher Altarvorſatz mit Szenen aus der Geſchichte des hl. Michael. Anfang 13. Jahrh.

Sammlung Plandiura, Barcelona.

Manolo. Männlicher Kopf. Bronze. 1913.

Manolo. Weinlese. Bronze. 1912.

Der Bildhauer Manolo

Von GEORG BIERMANN | Mit sechs Abbildungen auf drei Tafeln

Die guten Bildhauer sind in Europa selten geworden, seitdem der Begriff des Gesamtkunstwerkes nicht mehr besteht und die Anonymität der schöpferischen Arbeit verloren ging. Losgelöst von der Architektur, die einmal Gefäß und Auftrieb für das Werk des Plastikers war, sucht die Bildhauerkunst unserer Zeit vergebens nach großen Aufgaben. Auch der rückwärts gerichtete Blick zu den Hinterlassenschaften östlicher Welt, zu den Tempelbauten des indischen Kunstkreises, zu den buddhistischen Kultstätten Chinas weckt höchstens Erkenntnis von dem, was unserer westlichen Zivilisation verloren ging, die einmal — ganz im Geiste jenes Ostens — in den Bauten gotischer Kathedralen die Idee des Gesamtkunstwerkes besaß.

Der moderne Bildhauer lebt nicht mehr unter dem Zeichen eines alles umspannenden göttlichen Gedankens. Sein Wollen ist wie das ganze Gesicht unserer Menschheit dem alltäglichen Leben zugewendet. Die Stoffe sind profan geworden, weil der Welt das innere Schauen abhanden kam. Tempel und Kathedralen im Zeitalter der amerikanischen Wolkenkratzer, leider nur eine Vorstellung, die Lächeln auf die Lippen zwingt, und gar Parlamentsgebäude und Warenhäuser, etwa nicht entstanden aus der beliebten Reißbrettarchitektur dieser Tage, sondern gewachsen aus dem Stoff bildnerischen Gestaltens, im kleinen, mit der Hand gekneteten Modell schon große Form geworden durch die Kraft des einen schöpferischen Geistes, der ebensosehr Baumeister wie Bildhauer ist, wann hat je die moderne Kunst einem solchen Werk die Möglichkeit des Werdens gegeben? Zerfall der Künste also — und dennoch Kunst?

In der Tat ist es erstaunlich, festzustellen, daß trotz jener Trennung innerhalb des Gesamtbegriffs, daß trotz der Nüchternheit dieser Zeit, die hier und dort vielleicht einmal den dumpfen Aufschrei aus der Seele eines Schöpfers hören läßt, daß trotz dem Triumph des Verstandes, der sich in Zahlen und Erfindungen überstürzt, der Künstler dennoch lebt, daß es sogar Plastiker gibt, die jahrtausende alte Tradition im Blute tragen, auch wenn sie immerzu vergeblich nach den wirklich großen, befreienden Aufgaben Ausschau halten. Lehmbruck war einer von diesen, dessen Werk die Sehnsucht der Gotik widerspiegelt — ohne daß ihr je Erfüllung geworden wäre. Hoetger, schwer zerrissen durch die Wucht der Gesichte, die aus Vergangenem heraus in die Seele dieses Meisters drangen, ist vielleicht tragischstes Beispiel für eine Zeit, die einer wirklich genialen Begabung keine Ziele wußte. Maillol, der Weggefährte des anderen in Paris, ist bis heute nicht zu dem großen Werk gekommen, weil es für ihn und für die ihm verwandten Alle einfach an Aufgaben fehlte. Keiner der Begabten, ob sie selbst im Kubismus — wie Belling — untertauchten oder sich lediglich an die äußere Form menschlicher Erscheinung klammerten, indem sie neuzeitliches Griechentum schufen, ist jemals vorgestoßen bis zur Erfüllung letzter bildnerischer Sehnsucht. Auch Manolo, der Südländer, nicht, den wir seit Jahren von Paris her kennen und der zweifellos unter den europäischen Bildhauern unserer Zeit, die Bedeutung haben, sicher nicht an letzter Stelle steht.

Dieser auf Cuba geborene Sohn eines spanischen Offiziers, der früh nach Spanien zurückkam[1], ist sogar für uns in gewissem Sinne ein Phänomen, denkt man an all den lieben modernen Kitsch, mit dem sich heute gerade in südlichen Ländern die Bildhauerkunst breitmacht. Gewiß ist auch bei ihm die moderne Pariser Schulung unverkennbar. Stärkste Bindung seines südländischen Temperamentes erfuhr er vielleicht — wir wissen es nicht — durch Maillols prachtvoll eindringliche Formensprache. Denn er hat jahrelang als ein echter Bohemien von Paris auf der „Butte" gelebt, war Freund der Dichter vom Typ des Jean Moréas und des Musikers Déodat de Severac, dessen Denkmal eines seiner

[1] Manolo, heute wohl ein Fünfziger, hat sein Künstlerpseudonym aus dem Vornamen seines richtigen Namens Manuel Hugne gebildet.

letzten Werke ist. Dann kam nach rasch verzehrter Jugend eines Tages die große Besinnung. Flucht aus Paris nach Céret, einem kleinen Städtchen in den Pyrenäen, wo er (zwei Jahre des Krieges abgerechnet, die er in Barcelona verbrachte) nun seit 1908 lebt. Dorthin sind ihm viele seiner Pariser Freunde nachgefolgt. Braque, Gris, Picasso, Masson u. a., die aber meist nur den Sommer in Céret verbrachten, während der Spanier Manolo in dieser ländlichen Einsamkeit längst seine dauernde Heimat gefunden hat. Treuester Gefährte ist ihm hier der Dichter Pierre Camo, so lange diesen nicht sein Richteramt nach Madagaskar nötigt. Die Einwohner von Céret sollen Manolo lieben und schätzen, trotzdem sie ihr Kriegerdenkmal bei Maillol bestellten; dafür aber durfte Manolo für Céret das eben enthüllte Denkmal auf seinen toten Musikerfreund, den oben erwähnten Déodat de Severac, schaffen.

Kriegerdenkmale, heute der beliebte Auftrag an französische Bildhauer statt der Kathedralen und Tempel, die früher solch ein Schöpfer baute oder schmückte. Gottlob, daß uns Deutschen nach einem verlorenen Krieg diese Form von plastischem Heroenkult erspart geblieben ist. Vielleicht wird auch Manolo einmal in einer südfranzösischen Provinzstadt ein Kriegerdenkmal schaffen. Er wird nicht geschmacklose Denkmäler bauen, ähnlich denen, die bisher auf diesem Gebiet in den siegreichen Ländern erstanden sind. Wie er die Idee der „Corrida" in zwei prachtvollen Reliefs gebunden, die wie von ungefähr an indische Denkmäler erinnern, so könnte er — vor eine solche Aufgabe gestellt — die Idee des ewigen Kampfes von Mann gegen Mann und Volk gegen Volk symbolisch in Stein fassen. Weil er der Plastiker ist, der zu abstrahieren weiß, der das Gesetz der Fläche kennt und mit dem Schwung einer Linie mehr zu sagen hat als alle die kleinen Könner, die sich nur ans Leben klammern, wird er immer auch den nüchternen Aufgaben des Alltags gegenüber — und dazu gehören die Denkmäler dieser nüchternen Zeit — irgendwie eine Lösung finden, die symbolisch im Stein versöhnt. Denn Manolo ist Plastiker, mag ihm südliches Blut auch hier und da gefährlich werden, weil es ihn zu lieben und gefälligen Dingen verlockt, die hier nicht reproduziert werden. Auf der andern Seite aber ist doch die Größe des reinen bildnerischen Gefühls so evident, daß man diesen Künstler gern und willig als einen der Wenigen preisen möchte, die große Tradition ferner Jahrtausende wieder lebendig gemacht haben.

Zweifellos ist seine Stärke das Relief, das heißt architektonische Plastik. Wie prachtvoll groß da allein im rhythmischen Zusammenklang der rundgeführten Linien die Steinplastik eines weiblichen Torsos. Selbst ein wenig gewaltsam eingeengt in die viereckige Fläche des Reliefs und aller akademischen Lehre trotzend, ist dieses Stück Musik in Moll, müdes, dämmerndes Sein eines strotzenden Körpers, der höchste Lust besaß und nun im Traum versinkt. Oder das Torero-Relief: Steht einem nicht im ersten flüchtigen Hinschauen sofort die Erinnerung an den Borobudur vor Augen? So primitiv und göttlich gefesselt die Erscheinung! Und auch hier ein musikalischer Klang wie ein Trauermarsch aus „Aïda". Assyrien, Babylonien, irgendwie gibt es aus uralten Erinnerungen heraus zu diesen modernen Manifestationen eine Verbindung —.

Wuchtiger und unerhört aufsteilend dann das Relief mit dem Picador. Aufregend in dem kaum angedeuteten Umriß der Erscheinung von Mensch, Pferd und Stier, ein Fortissimo, wie man es plastisch ähnlich selten verdeutlicht sah.

Daneben bukolisch hingelagert die beiden im Relief zusammengebundenen Ochsen. Man möchte an Etrurien denken, wüßte man nicht, daß Manolo der Künstler wäre.

Endlich der Porträtplastiker: Das eine hier wiedergegebene Beispiel eines männlichen Bronzekopfes von 1913 ist noch überschattet von den Zeichen eines Rodin oder Medardo Rosso. Aber der Mensch lebt in diesem Kopf wie irgendein romanischer Kaiser oder Bischof in den alten Bronzeköpfen des 13. Jahrhunderts, die ihrerseits wiederum der Kunst Asiens so nahe verwandt sind, daß die Unterscheidung oft schwer fällt. Und aus der gleichen Zeit die Bronze einer Winzerin (1912), die trotzend allem exotischen Hang, als reine Plastik so schön und groß ist wie Beispiele, die sich aus der Turbulenz eines östlichen

Manolo. Halbakt. Stein. 1922.

Manolo. Die Ochsen. Stein. 1923.

Manolo. Der Picador. Terrakotta. 1917.

Manolo. Die Toreros. Terrakotta. 1922.

und westlichen Kunsterbes unbewußt gegenüber solchem Aspekt vors Auge stellen. Wenn irgendwo, dann bricht auf diesen verhältnismäßig frühen Arbeiten Manolos der Sinn des echten Plastikers durch, für den die Form von vornherein untrennbar vom Material ist.

Dieser Manolo aber ist einer von denen, die am Borobudur mitgearbeitet haben. Anders kann man sich in dieser erbärmlich nüchternen Zeit den Künstler gar nicht denken. Der müßte Tempel bauen, Dimensionen haben, Schöpfer werden können im Geiste des ganz Großen, das unter dem Schutte der Vergangenheit schlummert. Anstatt dessen sitzt Manolo in dem Pyrenäenstädtchen Céret, vergeblich ausspähend nach den großen Aufgaben, für die nicht einmal ein Nabob zu finden ist. Fluch über dieser Zeit, die soviel herrliche Kräfte hat und keine Möglichkeit besitzt für sinngemäße Aufgaben.

Die Stellung Wiens in der neueren Kunst

Mit vier Abbildungen auf drei Tafeln — *Von HEINRICH GLÜCK*

III. Teil

Wenn auch die Bedeutung der südostdeutschen und österreichischen mittelalterlichen Malerei allmählich erkannt zu werden beginnt, so ist die Stellung Wiens in dieser Zeit noch so viel wie unerforscht. Aber sollte hier, wo die Baukunst so Merkwürdiges zu verzeichnen hat und die Plastik in Hauptschöpfungen wie etwa dem Grabmal Friedrich III. im Stefansdom (1479) einen trotz des eingewanderten Meisters in seiner farbig-barocken Form ganz österreichischen Vorläufer der späteren deutschen Hochgräber schuf, sollte hier nicht auch die Malerei ihre besondere Stellung gehabt haben? Jedenfalls kommen schon hier, wie in den bereits erwähnten Bildern des Schottenklosters, jene Züge zur Geltung, die auch in der neueren Wiener Malerei besonders ausgebildet wurden: sinnliches Empfinden für heimatlichen Boden und Sitte und das Verarbeiten der europäischen Zeitströmungen zu farbig-rhythmischem Flusse. Wenn die von den internationalen italienischen Schulen genährte Großmalerei des süddeutschen Barock hier ihr Zentrum und ihre letzte sinnlich-transzendentale Steigerung fand, so ist dies nach dem gelegentlich der Barockplastik Gesagten nur verständlich, sie bleibt aber als Kunst nur dem musikalisch Empfindenden voll erlebbar.

Der eigentliche Keimboden der Wiener Kunst in der neuesten Zeit mußte der Wiener Kongreß zugleich mit dem Aufschwung des Bürgertums sein. Gab ersterer den Wienern Gelegenheit, seinen internationalen Bedürfnissen und seiner Freude am Prunkhaften genug zu tun, so war jener der neue Ausdruck des bodenständigen Ortsgeistes. So erwuchs im „Biedermeier“ jener wiederum so merkwürdige und so eigentlich wienerische Stil, der den kühlen Klassizismus und das strenge Empire Westeuropas zur freundlichen kleinkünstlerischen Innenausstattung, auch hier im Sinne eines Gesamtkunstwerkes umwandelte.

Aus solcher international geschwängerten, kleinbürgerlich lokalen Sphäre entstand jene Blüte der Wiener Malerei, auf deren gegenständliche Vielseitigkeit bereits eingangs hingewiesen wurde. Der vielseitigste unter diesen Wiener Malern war Ferdinand Georg Waldmüller. Läßt ihn diese Vielseitigkeit schon unter seinen Wiener Zeitgenossen als einen Besonderen erscheinen, so ist sie zugleich die Grundlage für seine besondere Stellung innerhalb der damaligen europäischen Malerei und für die Blüte, die die Wiener Malerei in ihm erlebte. Darin wiederholt sich wieder, was für die früheren Blütezeiten Wiens galt: da er international war und doch Wiener blieb, wurde seine Kunst zum Außergewöhnlichen. Als Naturalist folgte er zwar dem Zuge, der damals in Westeuropa bestimmend wurde. Aber dies allein war nicht entscheidend. Denn wie heute gab es in Wien auch damals viele, die in dem internationalen Strome aufgingen, und so, wie man die englischen und französischen Maler der Kongreßzeit noch nicht vergessen hatte (Danhauser und Waldmüller selbst vor den vierziger Jahren), so folgte

auch Ranftl der englischen Tiermalerei und Straßgschwandtner wurde zum „österreichischen Raffet". Nicht daß diesen das Wienerische ganz gefehlt hätte, doch sahen und empfanden sie es mehr durch die Brille der westlichen Bewegungen. Bei Waldmüller aber wurde das Urwüchsig-Bodenständige zur Grundlage, dem sich die Erfahrungen an der Technik der Niederländer, die er kopierte, an dem Farbenfeuerwerk eines Delacroix, an der Sonne Italiens eben nur als Erfahrungen unterordnen und in seinem künstlerischen Wesen verschmelzen (Abb. 1). Denn seine Sonne ist nicht die klare Sonne des Südens, sondern die luftverwebte des Wienerwalds, seine Farbe nicht der prunkende Kolorismus von Paris, sondern das gemilderte Hellblau und Rot und Weiß des slawischen Untertones im Wienerischen, wie denn auch sein Sentiment nicht die äußerliche Sentimentalität der westlichen Völker bedeutet, sondern das Urwüchsige des Heimatbodens, in dem sich deutsche Derbheit mit slawischer Empfindsamkeit und etwas von dem lebensfreudigen Schwung des Pusztavolkes mischt. Waldmüller kann füglich als erster Plein-air-Maler auf deutschem Boden gelten. Aber auch da war es nicht das die Körperlichkeit auflösende Plein-air eines Constable oder der verschwimmende Farbenduft eines Corot: Er malte wie diese Luft und Licht, der wienerische Sinn für das Stofflich-Greifbare ließ ihn aber nie die körperliche Realität zerpflücken. Darin liegt wieder das Eigenartige und noch in einem zweiten: Waldmüller malte nicht den als Ganzes gesehenen Naturausschnitt, sondern fügte mosaikartig, Teil um Teil des Bildes ausführend, Figur um Figur einzeln der Natur entnehmend, Gruppe um Gruppe auf sonst noch unbemalter Fläche aneinander. So war seine gemalte Natur doch wieder nie Gesamtimpression, nicht Wiedergabe eines aus dem Augenbild erfüllten Rhythmus oder gar akademische Komposition. Er dichtet die örtlich oft getrennten Einzelheiten zu einem neuen symphonischen Rhythmus zusammen, der in ihm selbst lag, und damit doch wieder nur der Ausdruck der verschmelzenden Rhythmen seines musikalischen Heimatbodens wurde.

Die internationalen Grundlagen seines Wienertums gaben dem Künstler nicht nur die Fähigkeit, sich an die Zeitströmungen des europäischen Westens anzupassen, und dabei doch ein Kind seines Bodens zu bleiben, sondern waren zugleich der Grund für seine Anerkennung im Auslande, aber auch für sein Wiener Märtyrertum. Wir Heutigen verstehen freilich kaum mehr, warum Waldmüller Märtyrer werden konnte. Aber da stehen wir vor dem typischen Moment, das hierzulande immer wiederkehrt: Weil er den Wienern ihr Wienertum nicht krähwinklerisch, sondern europäisch zeigte, weil er die Wienerwaldsonne malerisch entdeckte und blaue und rote Schatten malte, und statt der theatralischen Gebärden des Akademischen die natürliche Geste setzte, ward er zum Stein des Anstoßes; weil er die Aufhebung einer unnützen Akademie und die Ausmerzung der Talentlosen verlangte, wurde er selbst ausgestoßen und gnadenweise mit 400 Gulden pensioniert, bis sich auf Grund der Anerkennungen, die er in Philadelphia, London, Paris und zuletzt in Köln erntete, auch die Wiener seiner erinnerten, um ihm in dem Jahre, in dem er aus Geldnot sein ganzes übriges Werk verschleudern mußte, den Franz-Josefs-Orden zu verleihen und dem Darbenden — ein Jahr vor seinem Tode — die volle Pension als Gnadenbrot zu gewähren. Denn die Wiener Menge ist einmal so beschaffen: Sie liebt leicht das Fremde, ob es aus Frankreich, England, Deutschland oder Italien kommt, aber sie liebt es eben als Fremdes oder läßt es wenigstens als Sensation gelten, wehrt sich aber, wenn eine Persönlichkeit das Fremde zum Eigenen macht, wenn sie den Wiener zwingt, selbst und aus Eigenem in dem Tempo eines internationalen Weltgeschehens mitzuschwingen. Wenn dann die Anerkennung sich durchsetzt und eine langsame Anpassung stattgefunden hat, ist es bereits zu spät, denn die Welt draußen hat sich bereits einen anderen Standpunkt erworben. Die Nachkommen stehen dann führerlos, ihre Kunst ist ein Dahinvegetieren ohne treibende Intuition. Die Persönlichkeit bleibt ohne logisch fortführende Schule und wird erst dann wiederentdeckt, bis eine neue Sezession das Verständnis für ihre Tat bei den Wienern und vielleicht auch in Europa wachruft. So ließ der Makarttaumel der achtziger Jahre auch Waldmüller vergessen

werden, bis ihn die „Sezeſſion“ von 1898 als ihren Erſtling und die Berliner Jahrhundertausſtellung als den den deutſchen Zeitgenoſſen überlegenen Koloriſten wiederentdeckte.

Auch die folgende Wiener Kunſtblüte war kein Anſchluß an die vorhergegangene, in ihrem Weſen aber doch wieder dasſelbe. Unerwartet und vorübergehend wie ein Komet, der die gewohnten Bahnen kreuzt, erſcheint Makart, und 16 Jahre nach ſeinem Tode „iſt es als habe Makart nie gelebt“, iſt er ein „Überwundener“. Und ſonderbar: während die Wiener Waldmüller zum Märtyrer machten, weil ſeine Natur zu natürlich war, ſo bekrittelten ſie Makart, weil ſeine Natur überhaupt nicht Natur iſt. Und auch hier das Eigentümliche: eine ganze Periode, über Wien weit hinausgreifend, hat von ihm gezehrt, und doch iſt er ohne die Schule geblieben, die ſein Werk fortführte. Fragen wir auch bei ihm um ſeine künſtleriſche Herkunft, ſo genügt es nicht, die Venezianer, Rubens und das Rokoko namhaft zu machen, nicht, daß Delaroche über Piloty in ihm nachwirkt, daß er London, Paris, Italien, Spanien und Ägypten geſehen. Denn dies alles verwebt ſich untrennbar zu einem Einzigartigen, zu jenem farbigen Rauſch, zu der ſonnigen Feſtlichkeit und ſinnlichen Dekorationsluſt, in denen die materielle Sinnenfreude des Wieners in dem Schwelgen in nackter Körperlichkeit, ſein Sichhinwegſetzen über die Realitäten des Lebens in der fahrigen Malerei und dekorativen Buntheit vereinigt wird (Abb. 2).

Schließlich der dritte, der heute, kaum ſechs Jahre nach ſeinem Tode, auch faſt zu einem Vergeſſenen wurde: Guſtav Klimt. Auch er exzeptionell in der ganzen neueuropäiſchen Entwicklung, aufleuchtend und verſchwindend, ohne Schule und doch eine Periode beſtimmend. Auch er bis zum äußerſten Weſten anerkannt, wenn auch nicht überall geliebt, in Wien aber unverſtanden. Auch ſeine Kunſt hat nach Überwindung des Akademiſchen alles Kunſtgeſchehen des Weſtens vom Impreſſionismus bis zu dem kaum noch geborenen Expreſſionismus mitgemacht, und doch gehörte er keiner jener Gruppen und Schulen an, denen ein Programm den Namen gab, er hatte alle jene weſtlichen Zeitſtrömungen nur miterlebt und abſorbiert, um ſie in einer Form wiederzuſpiegeln, die weder Impreſſionismus noch Expreſſionismus war (Abb. 3). Und wieder lag jenes Außergewöhnliche darin begründet, daß der Weſten durch das Sieb des Oſtens gehen mußte, daß ſich die naive ornamentale Farbenfreudigkeit jugendlicher Oſtvölker mit der großſtädtiſchen Überfeinerung des Weſtens, muſikaliſch-lyriſche Weichheit und geſtaltloſe Symbolik mit der ſchneidenden Schärfe eines verſtandesmäßigen Realismus paarte. Und weil der Wiener zwei getrennte Seelen hat, weil er zugleich Krähwinkler und Kosmopolit iſt, zugleich im geſtaltlos Muſikaliſchen und in der Realität des Lebens aufgehen kann, dieſe extreme Zweiheit ihm aber gewöhnlich nur getrennt zum Bewußtſein kommt, deshalb wehrt ſich die Maſſe gegen den, der beides zu vereinigen vermag, der ihr gleichzeitig ihre beiden Geſichter zeigt. Deshalb wehrte ſich der Wiener einmal gegen das „zuviel Natur“ bei Waldmüller, dann wieder gegen das „nur“ Dekorativ-Symphoniſche bei Makart, und deshalb bekrittelten die einen an Klimt die kraſſe und häßliche Wahrheit und die andern das „Unverſtändliche“ ſeines Linien- und Farbenrhythmus. Aber das Urteil der Wiener Maſſe könnte unter dieſen Umſtänden belanglos erſcheinen. Weſentlicher, aber auch bezeichnend iſt, daß auch die Deutſchen Klimt nicht begriffen haben, die ſich zwar hoch über den Bürgern dünkten, die Klimts Bilder abgewieſen haben, dieſe Bilder aber als „ſubtiliſierende kunſtgewerbliche Hyſterie“ einſchätzten. Bloß weil damals noch das Schlagwort der „maleriſchen Kultur“ herrſchte und das Kunſtgewerbliche und „Dekorative“ gerade ein Schimpfwort war? Es iſt dies aber im weſentlichen dasſelbe, wie wenn die Engländer das Barock nicht begreifen können. Mag die Stärke der Weſtländer in der ſyſtematiſierenden Einſeitigkeit liegen, die des Wieners liegt in allſeitiger Einfühlung ohne Aufgabe des Eigenen. Hätten die Berliner einen Klimt gehabt, ſo wäre wohl juſt das „Dekorative“ modern geweſen, als Wiener war ihnen Klimt eben „unleidlicher“ Außenſeiter.

Aber auch Klimt iſt hingegangen, nachdem er, wie Otto Wagner, ſeine Zeit erfüllt

hatte, die Zeit, in der eine internationale Großstadtzivilisation mit kleinbürgerlichen Verhältnissen rang; in diesem Kampfe ist er groß, aber auch der Märtyrer eines Wienertums geworden, das nicht erkannte, daß es eine Tat war, das Internationale ins Wienerische umzusetzen, westlichen Materialismus und verstandesmäßige Wahrheit in ein heiteres Spiel musikalischer Rhythmen zu kleiden. Aber kaum hat man langsam begonnen, seine Tat zu begreifen, hatte die Welt draußen sich bereits zur Umkehr gerüstet, zur Abkehr von sinnlicher Natürlichkeit, zum Ringen nach dem Ausdruck. Ohne Schule mußte er vergessen werden. Dann kamen Oskar Kokoschka und Egon Schiele. Ihr Erlebnis war der Zerfall der materialistischen Weltanschauung, den sie wohl als erste ganz auszusprechen wagten, ihre Anfänge waren deshalb Verwesung und Geburt gewidmet. Daß Schiele die kommende geistige Qual Europas mit dem Farbig-Musikalischen seiner mütterlichen Heimat verband, machte ihn zum Wiener; als er im Begriffe war, einen beruhigenden Ausgleich zu erreichen, starb er. Auch Kokoschkas Anfänge wurzelten im Wienertum: Der Stil der „träumenden Knaben" war der Ausdruck hochgespannten großstädtischen Erlebens im Banne eines naiv dekorativen östlichen Sentiments, die einleitenden Verse dazu stellen grausamste Sinnlichkeit und kindlichstes Fühlen hart nebeneinander. Wo anders war dies möglich, als auf dem Wiener Grenzboden! Dieses Gegeneinander hat in seinen Werken um 1910 (Abb. 4) einen Ausgleich gefunden, der ihnen jene duftige, unerklärbare Rhythmik verleiht, die in allen künstlerischen Blüteerscheinungen Wiens bestimmend ist, die in Gotik und Barock, im Gewande des Naturalismus bei Waldmüller (vgl. Abb. 1), in materieller Sinnlichkeit bei Makart und in großstädtischer Dekadenz bei Klimt das Exzeptionelle bedeutet. Doch war bei Kokoschka das Tempo des Welterlebens stärker als der Bann einer Stadt, die ihn eben deshalb nicht verstehen konnte. Er mußte Wien verlassen, um nicht Märtyrer zu werden, und zog es vor, lieber ganz im Strome zu stehen, als einsam und exzeptionell zu sein. Sein von europäischem Standpunkte aus Merkwürdigstes aber hat er in Wien geschaffen.

Und heute? — Wieder schwankt die Kunst dieser Stadt zwischen kleinbürgerlich-konservativer Überlieferung und unverwurzelter internationaler Gebärde. Führer lassen sich freilich nicht erzwingen. Das Große, Eigene ersteht unmittelbar, zumal auf diesem Boden. Es muß aber auch nicht gerade die Großarchitektur, die Plastik oder die Malerei sein, in der eine Kunst gipfelt. Wenn wir gesehen haben, daß für die Blüten dieser Kunstgattungen in Wien immer noch ein Anderes, das Dekorative, umbibildend und entscheidend war, so frägt es sich, ob nicht gerade in diesem, soweit es selbständig als Kunstgewerbe verwertet wird, das positiv Wienerische liegt, das auch dann noch Geltung behält, wenn die anderen Kunstgattungen zurücktreten. Das Kunstgewerbe kann auch heute der Wiener Jugend den Weg zeigen. Der ist: Den Zusammenhang mit der großen Welt nicht zu verlieren, ohne diese nachzuäffen, um einmal, wenn die Zeit gekommen ist, das neue Wienerische auch in der Großkunst erstehen lassen zu können. Der Vorwurf, daß Wien den gerade heute oder morgen aktuellen westlichen Strömungen nicht folgen kann, mag die Wiener kalt lassen. Denn es zeigt nur von ihrer besonderen Eigenart, daß diese Stadt nicht alles annimmt, was draußen eben als Richtung gepriesen wird. Aber — ohne den Westländern auch ihre Eigenart strittig machen zu wollen — mache man nur die Probe und frage sich, was bei den neueren internationalen Ausstellungen als das Eigenartigste erschien. Impressionismus, Expressionismus und andere -Ismen sind bei aller nationalen Differenzierung internationales Gemeingut geworden, fast jeder Künstler läßt sich in seine „Richtung" einstellen, ja, es gelten geradezu nur diejenigen, bei denen eine solche Einstellung irgendwie möglich ist. Die Wiener haben keine Richtung, wenn sie groß sind; wo sie Epigonen sind, sind sie entweder nur Lokalberühmtheiten oder sie müssen im Ausland Anschluß suchen. Der Große kann sich in Wien seinen Namen nur durch ein Märtyrertum erkaufen. Im Ausland wird man ihn vielleicht nennen, allenfalls dort lieben, wo man Musik und Geschmack schätzt, im allgemeinen aber wird man ihn als einen Außenseiter im westeuropäischen Blockempfinden, den man nicht einschachteln kann.

Abb. 1.
Waldmüller. Die ersten Frühlingszeichen.

Abb. 2.
Makart. Dame am Klavier.

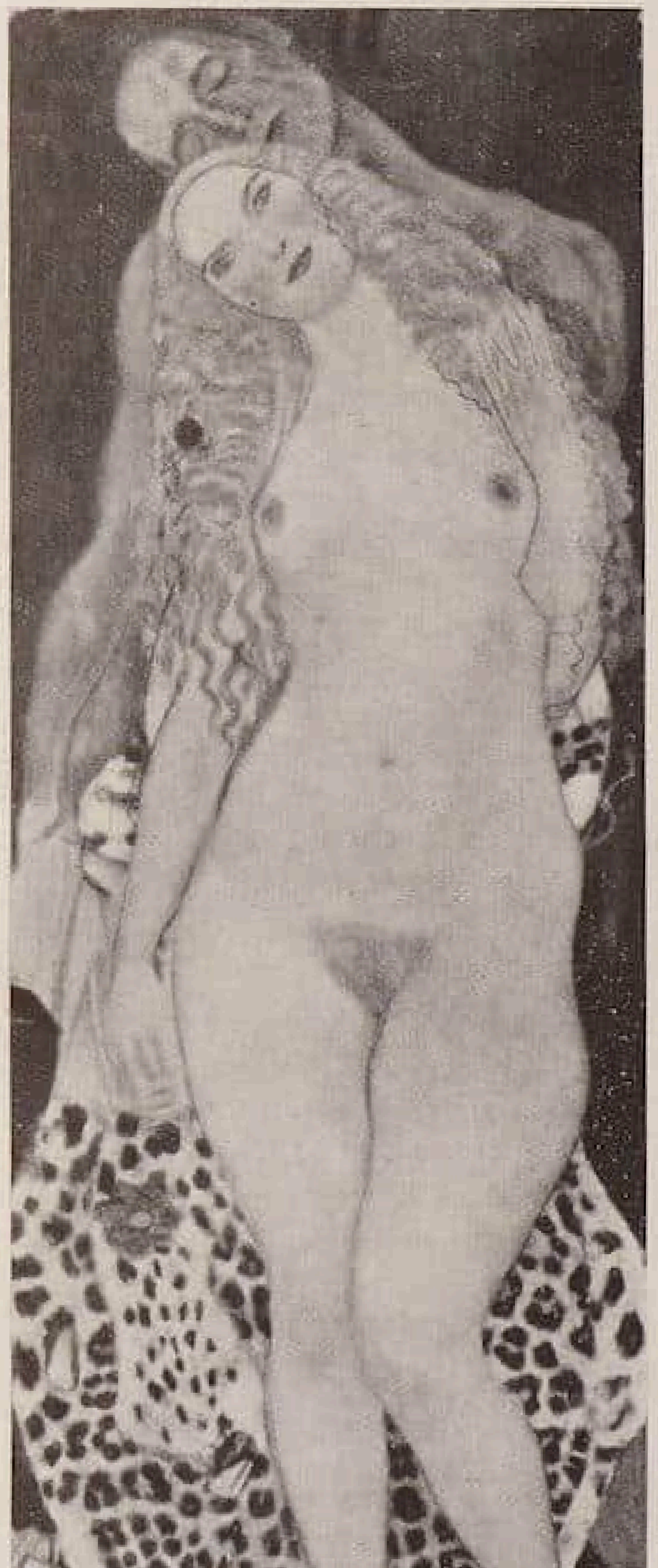


Abb. 3.
Klimt. Adam und Eva.

Abb. 4.
Kokoschka. Flucht nach Ägypten.

Abb. 1. Der Monat Juni.

Abb. 2. Der Monat August.

Abb. 3. Der Monat November.

Die Monatsbilder Joachim von Sandrarts in der Galerie Schleißheim.

Die Monatsbilder Joachim von Sandrarts

im Schleißheimer Schloß und ihr Verhältnis zu der Teppichfolge gleichen Inhalts von Hans van der Biest im National- und Residenzmuseum in München

Mit sechs Abbildungen auf vier Tafeln *Von A. v. SCHNEIDER*

Im Erdgeschoß des Schleißheimer Schlosses — an entlegener Stelle — hängen die seiner Zeit berühmten, von den holländischen Dichtern van Baerle und Vondel gefeierten zwölf Monatsbilder, die Joachim von Sandrart im Auftrage des Kurfürsten Maximilian I. von Bayern in den Jahren 1637/44 geschaffen hat. Sie waren dazu bestimmt, den großen Saal des alten Schleißheimer Schlosses zu schmücken[1].

Betrachtet man die einzelnen Stücke dieser dekorativen Bilderfolge untereinander, so drängt sich einem auf den ersten Blick eine Reihe von gemeinsamen Einzelzügen auf. Zunächst stimmen sie alle in den Maßen überein. Sodann sind die Hauptgestalten, die die einzelnen Monate symbolisieren, in der Mehrzahl etwas überlebensgroß und werden entweder als Halbfiguren von einem Tische oder vom unteren Bildrand in Kniehöhe überschnitten. Dieser Nahsicht entspricht ferner eine fast durchgehend erhöhte Tiefenräumlichkeit: ein Durchblick auf eine Landschaft, einen Garten oder einen Nebenraum, in dem kleine Figuren bei einer dem jeweiligen Monat angepaßten Beschäftigung vereinigt sind. Endlich ist das Kolorit durchaus einheitlich. Ein trüber braungrüner oder grauer Gesamtton bindet die Bilderfolge untereinander, als isolierende Farbflächen kommen nur vereinzelte ultramarinblaue, zinnoberrote oder olivgrüne Gewandteile in Betracht.

So homogen also der äußere Bildaufbau der Folge erscheint, so verschieden wirken ihre einzelnen Stücke, wenn man den Einflüssen nachgeht, die sich in ihnen aussprechen. Danach läßt sich nämlich die Serie in drei Gruppen aufteilen. Die eine verrät stark vlämischen Zeitcharakter, eine zweite ist im Bloemaert- und Honthorststil gehalten, eine dritte geht offenbar auf Anregungen zurück, die nicht unmittelbar der zeitgenössischen Tafelmalerei angehören. So erinnert die Aufstapelung üppiger Eßvorräte vor dem Beschauer in den Monaten Februar, März und September an das vlämische Küchenstück, etwa eines Adrian van Utrecht oder Jan Fyt, die Präsentation vornehmer Standespersonen in den Monaten April und Mai an vlämische Porträts im Stile van Dycks und Rubens'. Der Monat Juli wird durch eine junge Frau mit einem Rechen nach Art der Schäferinnen Abraham Bloemaerts symbolisiert, die Nachtstückmalerei Honthorsts mit verdeckter künstlicher Lichtquelle erweist die Gestalt einer alten Frau im Monat Dezember. Ebenso hat Sandrart die Komposition des Oktober, den zechenden Bacchus mit seinem Begleiter, wahrscheinlich von seinem Lehrer Honthorst übernommen[2]. Aus dem Utrechter Kreis stammt jedenfalls auch der seine Hände wärmende Alte im Monat Januar[3].

Die dritte Reihe, die uns hier besonders interessiert, zeigt als Vordergrundsfiguren im Monat Juni einen alten Mann bei der Schafschur (Abb. 1), im August einen mähenden Bauern (Abb. 2) und im November einen jungen Jäger mit zwei Windhunden an der Hand (Abb. 3). In welchen Kunstkreis sind nun diese ländlichen Motive einzureihen? Monatsdarstellungen mit rustikalen Beschäftigungen und lebensgroßen Halbfiguren sind in der gleichzeitigen niederländischen Tafelmalerei schwerlich nachzuweisen. Der künstlerisch wenig selbständige Sandrart muß sich also bei der Konzeption

---

[1] „Lebenslauf" Sandrarts. Anhang zur Teutschen Akademie 1675. 13b—17a.

[2] Vgl. die bezeichnete und 1622 datierte Zeichnung Honthorsts einer „Satyrfamilie" im Berliner Kupferstichkabinett.

[3] Vgl. die „Allegorie des Winters" von Hendrick Bloemaert im Rijksmuseum zu Amsterdam.

dieser Stücke an eine ältere Tradition angeschlossen haben, wie sie im 16. und noch am Anfang des 17. Jahrhunderts lebendig war. Aber auch hier nimmt er sich nicht kleine Tafelbilder mit biblischer Staffage, wie sie uns etwa in den Monatsdarstellungen des Martin van Valckenburgh im Wiener Hofmuseum erhalten sind, zum Vorbild, sondern einzelne Stücke einer Wandteppichfolge mit überlebensgroßen Figuren, die derselbe Auftraggeber Sandrarts, der Kurfürst Maximilian, nach Entwürfen seines Hofmalers, Peter Candid, in seiner neugegründeten Teppichmanufaktur in den Jahren 1604/15 von dem Brüsseler Johann van der Biest hatte wirken lassen[1].

Getreu übernommen hat Sandrart aus der van der Biestschen Teppichfolge die Hauptfigur des Monats Juni, den alten Schäfer (Abb. 4). Die Armbewegungen sind zwar etwas verändert, aber das Grundmotiv, das Scheren der Wolle an dem über seine Knie gelegten Schaf, Wendung und Haltung des alten Mannes, sind hier und dort übereinstimmend. Dieselbe ländliche Arbeit, das Mähen des reifen Korns mit der Sichel, charakterisiert ferner auf beiden Folgen den Monat August. Am nächsten verwandt mit den robusten Bauern Sandrarts erscheint der alte Mäher in der rechten Teppichhälfte (Abb. 5). Allerdings beugt sich dieser infolge seiner knienden Haltung stärker über den Boden, während der Bauer Sandrarts fast aufrecht steht und von seiner Arbeit aufschaut. Sehr ähnlich findet sich die Vordergrundsfigur Sandrarts im November, der junge Jäger mit seiner Jagdbeute, im Hintergrunde der linken Teppichhälfte des September van der Biests wieder (Abb. 6). Wohl schreitet hier der junge Bursche im Gegensinn bildeinwärts, die motivische Übereinstimmung zwischen Bild und Teppich, das Tragen des erlegten Hasen an einer Stange über der Schulter und das Führen der beiden Windspiele an der über den Unterarm geschlagenen Leine, setzt aber doch mit großer Wahrscheinlichkeit eine Abhängigkeit Sandrarts von der Komposition des älteren Künstlers voraus.

Besonders aufschlußreich für das Verhältnis der Bilder Sandrarts zu den van der Biestschen Teppichen erscheint uns auch die eingangs erwähnte Nahsicht ihrer monumentalen Hauptfiguren in Verbindung mit der Tiefenräumlichkeit des Hintergrundes und der über sie verteilten kleinen Staffage. Sie beschränkt sich nicht auf die zuletzt betrachteten Bilder, sondern bildet ein integrierendes stilistisches Merkmal der ganzen Folge überhaupt in vollkommener Analogie mit der Raumdarstellung der Teppiche, die die flächenhaft dekorative Wirkung bewußt zugunsten einer erhöhten Greifbarkeit der Formen und einer illusionistischen Vortäuschung einer Tiefenerstreckung zu durchbrechen suchen. Sicher geht die Raumauffassung Sandrarts in unserer Folge nicht auf die seines Lehrers Honthorst und der übrigen Utrechter Caravaggionachfolger zurück. Sie hat mit ihr nur die Ausbreitung der Hauptfiguren in der vordersten Bildebene gemein, während der Durchblick in die Tiefe in diametralem Gegensatz zu dem bühnenmäßigen Abschluß der Vordergrundszene durch eine neutrale Folie steht, wie sie z. B. in Sandrarts „sterbendem Seneca" des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums (Depot) gegeben ist.

Nach dem äußeren Lebenslauf Sandrarts kann die tatsächliche Möglichkeit einer Anregung des Künstlers durch Einsichtnahme der in der Münchener Residenz aufbewahrten Teppichserie nicht von der Hand gewiesen werden. Den Auftrag zu der Monatsfolge erhielt Sandrart vom Kurfürsten im Jahre 1637, als er bereits in Amsterdam ansässig war. Es spricht aber manches dafür, daß er nur einen Teil der Bilder in Holland ausführte und den Rest in Bayern auf dem ihm durch Erbschaft angefallenen Gute Stockau vollendete. So ist im Hintergrunde des 1643 datierten November das Schloß Stockau, das wir durch den Stich auf dem Titelblatt der Biographie Sandrarts kennen, deutlich zu erkennen[2]. Aus dem Jahre 1644 existiert ferner eine Bleistiftstudie zu dem Februar der Schleißheimer Galerie in der Albertina in Wien. In demselben Jahre

[1] Vgl. Manfred Mayer, Geschichte der Wandteppichfabriken des Wittelsbachischen Fürstenhauses in Bayern. München und Leipzig 1892, S. 47 ff.

[2] Vgl. Paul Kutter, Joachim von Sandrart als Künstler. Straßburg 1907, S. 94.

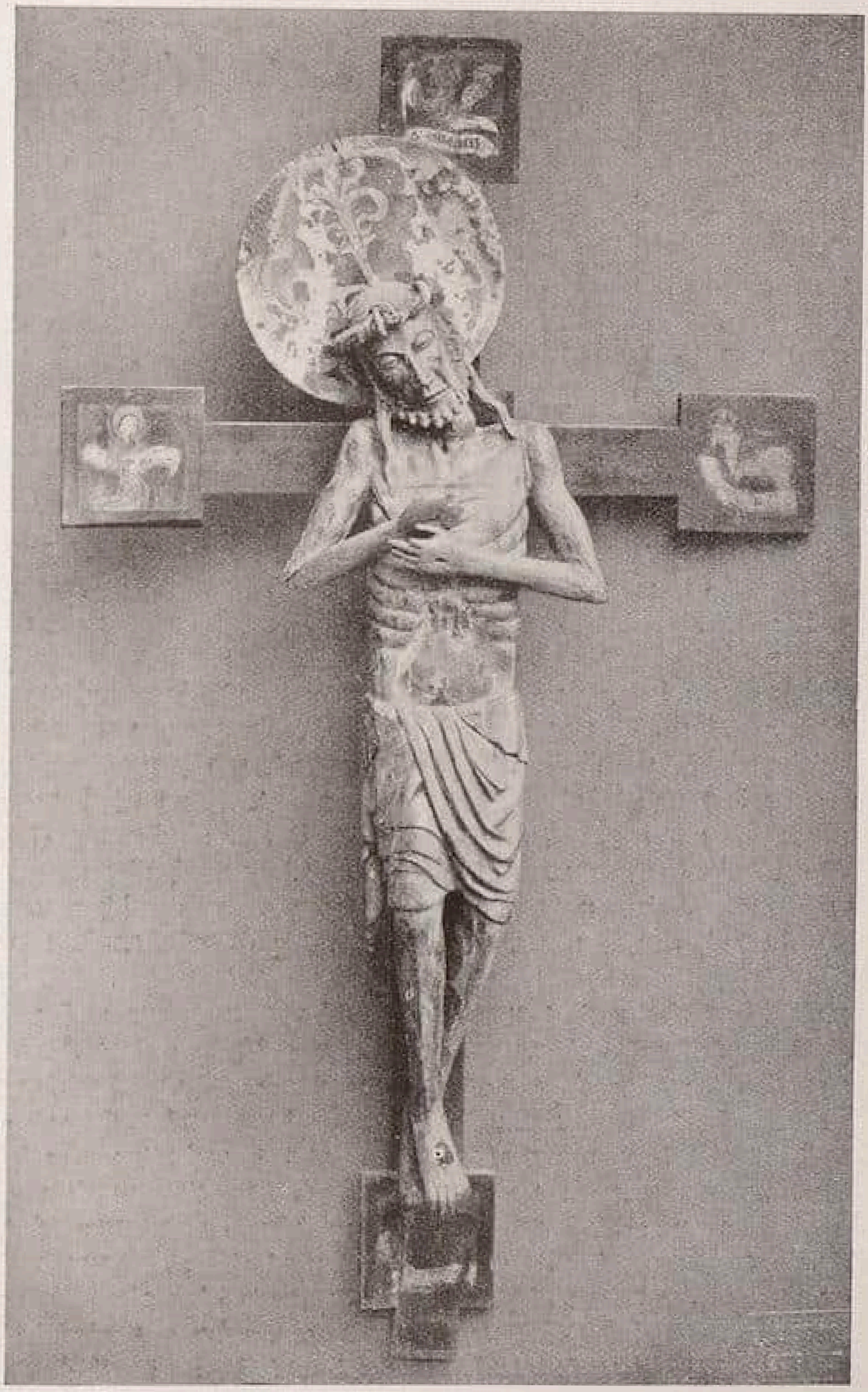
Abb. 4.
Hans van der Bieſt. Der Monat Juni.
München, Nationalmuſeum.

Abb. 5.

Hans van der Bieſt. Der Monat Auguſt.

München, Reſidenzmuſeum.

Abb. 6.
Hans van der Bieſt. Der Monat September.
München, Reſidenzmuſeum.



Kruzifixus aus Heinrichs. Um 1340.

Erfurt, Städtisches Museum.

(Phot. Bissinger, Erfurt.)

porträtierte aber Sandrart nach eigener Angabe den Kurfürsten[1]. Wurzbach nimmt sogar an, daß Sandrart nur bis 1641 in Holland verblieb, so daß dann auch die 1642 datierten Monate (Januar, März, Juni und Juli) in Bayern entstanden wären[2]. In diesem Falle ist es aber sehr wahrscheinlich, daß der Künstler seinem fürstlichen Auftraggeber von Stockau aus seine Aufwartung machte und bei Gelegenheit der Besichtigung seiner Kunstkammer, von der er erzählt, auch unsere Teppichfolge studieren konnte[3]. Für ihre Kenntnis spricht auch die Stelle in der „Teutschen Akademie", an der er die „Invension Peter Candids zu den Tapezereien in Bayern" lobt, worunter entweder die Kartons oder die Zeichnungsentwürfe des Künstlers gemeint sind[4]. Eine stilistische Abhängigkeit der Bilderfolge Sandrarts von den Teppichen van der Biests würde aber den außergewöhnlichen Fall einer Beeinflussung der Tafelmalerei durch die Teppichwirkerei einer älteren Generation illustrieren, während umgekehrt letztere in der Regel Anregung und Entwurf aus der Hand des zeitgenössischen Malers empfängt.

Der Kruzifixus aus Heinrichs

Mit zwei Abbildungen auf zwei Tafeln — *Von WALTER PASSARGE*

In der Kirche des Dorfes Heinrichs bei Suhl in Thüringen befand sich bis vor kurzem ein gotischer Kruzifixus, der im Oktober 1923 dem städtischen Museum in Erfurt in Pflege gegeben worden ist. Das Werk ist in künstlerischer wie in stilgeschichtlicher und ikonographischer Beziehung gleich bemerkenswert; qualitativ darf es ohne Bedenken zum besten gezählt werden, was die deutsche Plastik des 14. Jahrhunderts hervorgebracht hat.

Da das Stück in Heinrichs fast unbeachtet gestanden hatte und zum Teil recht schwere Beschädigungen aufwies, mußte es zunächst einer gründlichen Reinigung und Ausbesserung unterzogen werden. Vor allem galt es, den Kopf wieder zu befestigen; dabei mußte am Hals ein Stück eingefügt werden. Trotzdem ist es nicht zweifelhaft, daß die jetzige Haltung des Kopfes der ursprünglichen im großen und ganzen entspricht.

Die Arbeit setzt sich aus drei Teilen zusammen: Körper, Kreuz und Nimbus. Die Gestalt des Toten und das Kreuz sind aus Erlenholz, der Nimbus aus Kiefernholz gearbeitet. Die Gesamthöhe beträgt 189 cm, die Gesamtbreite 106 cm und die Gesamttiefe etwa 20 cm. Der Nimbus sowie Teile des Corpus sind mit einem Leinwandüberzug versehen. Reste der alten Fassung haben sich erhalten. Der Körper zeigt rötliche Fleischtöne und rote Blutstropfen. Die Haare sind schwarzbraun, die Dornenkrone grün, das Lendentuch außen golden, innen blau. Beim Nimbus sind Ornament und Rahmung golden, der Grund blau gehalten. An zahlreichen Stellen wird der Kreidegrund sichtbar. Das Kreuz ist rot gerahmt, die Querbalken zeigen auf olivfarbenem Grunde schwarze Rosettenmuster (sog. rosa mystica). Die Enden tragen Malerei in Weiß, Schwarz, Braun, Gelb, Graugrün, Rosa und Rot auf blauem Grund.

Wie gesagt, ist die Erhaltung des Werkes leider nicht die beste. Die rechte hintere Locke ist abgebrochen, der rechte Ellenbogen zersplittert und der linke Oberarm gespalten. Sämtliche Finger sowie zwei Zehen des rechten Fußes sind verstümmelt. Auch der Nimbus ist stärker verletzt.

Eine genaue Untersuchung ergab zunächst, daß das Holz des Kreuzes aus jüngerer Zeit stammt als das der Figur des Gekreuzigten und des Nimbus. Dieser Befund deckt sich insofern mit dem stilistischen, als die Malerei auf den Endplatten des Kreuzes dem

[1] Teutsche Akademie II. S. 249a. — [2] A. v. Wurzbach, Niederländisches Künstlerlexikon II. S. 555.
[3] Teutsche Akademie II. S. 224b. — [4] Ebenda II. S. 236a.

späteren 15. Jahrhundert angehört, während die Figur des Christus aus dem früheren 14. Jahrhundert stammt. Von den Resten der Fassung sind zum mindesten die auf den Beinen und dem Lendentuch als ursprünglich anzusehen, wohingegen die Farbspuren auf den Leinwandresten an Oberkörper, Kopf und Nimbus jüngeren Datums zu sein scheinen. Man könnte demnach auf den Gedanken kommen, daß die Figur des Christus aus einem ursprünglich anderen Zusammenhange am Ende des 15. Jahrhunderts herausgelöst und an das Kreuz geheftet worden sei. Ein Vergleich mit dem verwandten Kruzifixus der Neumünsterkirche in Würzburg[1] lehrt jedoch, daß wir hier nur in teilweise erneuter Form die Urgestalt im ganzen vor uns haben. Die Argumente, die Pinder für die Ursprünglichkeit des Typus beim Würzburger Kruzifixus geltend macht, sind auch für den Heinrichser zwingend.

Die hohe Qualität des Werkes sowie die endgültige Wiederherstellung rechtfertigen eine genauere Analyse.

Christus hängt nicht am Kreuz — vielmehr schwebt er, eine überirdische Erscheinung, vor dem Kreuz. Das Haupt ist schmerzlich nach rechts geneigt und die Hände sind über der linken Brusthälfte gekreuzt. Unsagbar ergreifend wirkt der Kopf, ein harter, kantiger Bauernschädel, der aus wenigen stillen Flächen zusammengefügt ist, die scharf aneinander stoßen. So sehr die abgezehrten Wangen, überhaupt die mageren Formen des Gesichtes von unerhörtem Leiden am Kreuze künden, so lagert doch über dem Antlitz ein Abglanz himmlischer Ruhe und seliger Verklärung. Die Haare sind in gewölbte Streifen gelegt, links fallen zwei, rechts eine zapfenartig gedrehte und wellig bewegte Haarsträhne auf die mageren Schultern herab. Um das Haar ist eine breitwulstige Dornenkrone gewunden, die aus wirklichem Strick besteht. Das Gesicht ist schmal und langgezogen, die Augen wölben sich sanft aus scharfgeschnittenen Höhlen hervor und sind leise geöffnet, die langgestreckte Nase schiebt sich als wuchtiger Keil in das flache Hügelgelände des Gesichtes. Scharf springen die Backenknochen heraus; von den Nasenwinkeln führen zwei Faltenfurchen zum Munde herab. Der ist leise geöffnet, von einem friedlichen, ergebungsvollen Zuge umspielt. Das Kinn umfängt ein Bartkranz aus kleinen, zierlich gedrehten Locken. Die Ohren sind klein und auffallend ornamental gebildet.

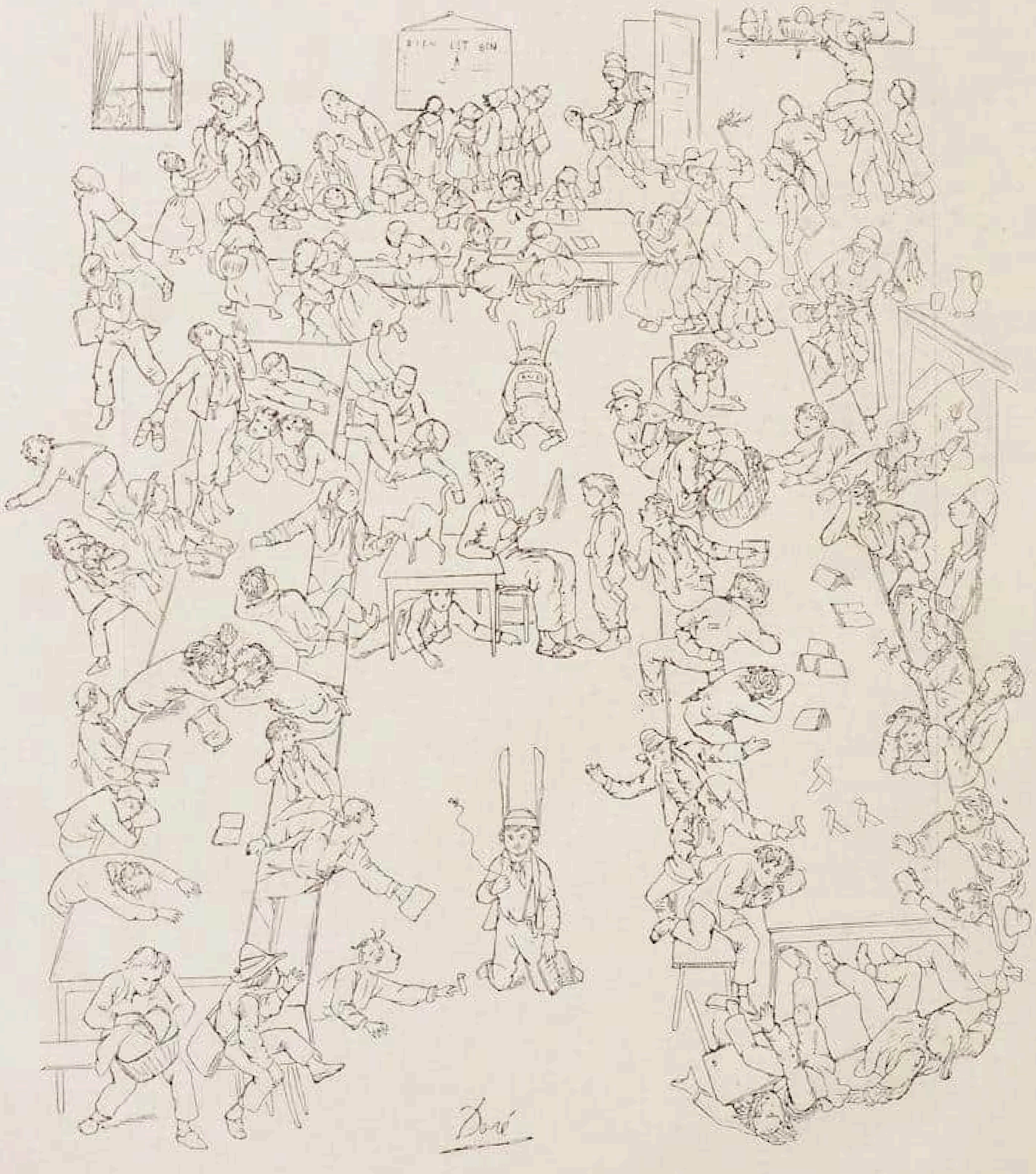
Tief sitzt der Hals zwischen den hochgezogenen, spitzen Schultern. Der ganze Körper ist merkwürdig schlank und flach gepreßt, ohne größere kubische Entfaltung. Die Behandlung der Oberfläche ist eine ausgesprochen zeichnerische. Nahezu parallel laufen die Konturen des Oberkörpers. Leise ist der Brustkorb erhöht, als sanfte Wölbung steigt die Bauchpartie aus flacher Mulde empor. Brustbein und Rippen sind mit wenigen Strichen in die Form gekerbt. Aus diesem stillen Formenkomplex brechen die Arme heraus, in leicht bewegtem Umriß, in hartwinkliger Knickung, mit spitzen Ellenbögen in den Raum stechend. Die Hände mit den tiefen Wundmalen sind oberhalb der Brustwunde so übereinandergeschoben, daß die Linke dabei nach vorn zu liegen kommt. Es ist eine Gebärde von erhabener Traurigkeit.

Ganz geschlossen ist die Behandlung des Unterkörpers. Hüften, Oberschenkel und linkes Knie sind von einem eng anliegenden Schamtuch bedeckt. Drückt sich der rechte Oberschenkel fest durch, so daß nur wenige, die Rundung betonende Spannfalten entstehen, so erscheint das Tuch über dem linken Oberschenkel ein wenig gelockert. Hier sind lange gebogene Faltenfurchen eingegraben, die in genau parallelen Windungen herabgleiten. Rechts hängt ein längerer, links ein kurzer, tütenartig gedrehter Zipfel herab, der bei der reinen Frontalansicht nicht zu sehen ist. Die Beine, mit glatter Oberfläche und harter Schienbeinkante, sind leicht nach vorn gewinkelt. Der rechte Fuß ist mit einem mächtigen Eisennagel über den linken genagelt. Die Zehen sind heftig gekrampft — hier lebt noch ein leiser Nachhall des Martertodes.

[1] Pinder, Mittelalterliche Plastik Würzburgs. S. 67, Taf. 21.

Kopf von vorstehender Abbildung.

(Phot. Bissinger, Erfurt.)



Kinderzeichnung Dorés.

Eine strenge Ordnung beherrscht den Aufbau des Ganzen. Die seitliche Neigung des Kopfes und des rechten Unterarmes wird beantwortet durch die Diagonalfalten der linken Schamtuchseite. Der vertikale Zipfel rechts stellt das Gleichgewicht wieder her. Ähnlich ist auch die räumliche Korrespondenz: ist die linke Hand vor die rechte geschoben, so tritt andererseits der rechte Fuß vor den linken. Durch die leichte Neigung des Kopfes oben, die schwache Drehung des rechten Beines unten, kommt ein leichter Fluß organischen Lebens in die Totenstarre des Körpers. Die strenge Vertikale der Mittelachse wird umspielt von der zarten, kaum hörbaren Melodie der gotischen S-Linie. Die Diagonalbewegungen des Kopfes, des Lendentuchs und des rechten Fußes kämpfen gegen die Vertikalachse an. Beim Kopf wird diese Spannung zwischen Vertikale und Diagonale in den beiden Haarlocken deutlich. Leitet die linke zur Schräge des linken Oberarms über, so vermittelt die rechte den Anschluß an die Vertikale des Rumpfes. Noch einleuchtender wird diese Gegensätzlichkeit im Antlitz des Toten, das in sich wiederum genau symmetrisch durchgearbeitet ist bis auf die beiden Falten der Oberlippe, die nicht mehr genau der Diagonalrichtung der Nase folgen, sondern bereits leise die Vertikale des Körpers intonieren. Diese wird begleitet von den Horizontalbewegungen des Brustbeines, der Rippen und des oberen Schamtuchrandes, die sich in leichter Biegung dem flachen Rund des Körpers anschmiegen. Besonders fein ist die Art, wie die nach oben aufgebrochene Horizontale der beiden Unterarme in der Raffung des unteren Lendentuchrandes zwischen den Knieen noch einmal aufklingt.

Das Geheimnis der über alles Natürliche hinausgehenden überirdischen Wirkung des Werkes liegt nicht zuletzt in der mathematischen Strenge der Formenstruktur. Eine geheime Geometrie durchwaltet die Figur in allen ihren Teilen. Das Dreieck, und zwar vorwiegend das gleichschenklige Dreieck, ist das Grundelement dieses „primitiven" Stiles im 14. Jahrhundert[1]. Bereits der Kopf ist in lauter kantige Dreieckzonen aufgeteilt. Die Arme bilden je ein Dreieck mit schräg nach unten gerichteter Spitze; verbindet man die Ellbogen mit dem höchsten Punkt der Dornenkrone, so entsteht ebenfalls ein gleichschenkliges Dreieck. Ebenso lassen sich Bauchhöhle, Lendentuch und Beine zu den gleichen geometrischen Formen zusammenfassen oder in sie zerlegen. Selbst die Raumteile, die von der plastischen Form eingefangen und zum Erklingen gebracht werden, formen sich zu kleinen schattigen Dreiecksgebilden: so zwischen Hals, Schulter und rechter Haarlocke, zwischen den beiden Armen und endlich zwischen den Knieen.

Hinter dem Toten ragt das Kreuz, dessen Kreuzung und Arme zu quadratischen Tafeln verbreitert sind. Die Endplatten der Arme tragen die in Tempera aufgemalten Evangelistensymbole mit Schriftbändern. Oben Johannes, seitlich Matthäus und Lukas, unten Markus. Das Haupt steht vor dem schräggeneigten Nimbus mit aufgemaltem, spätgotischem Beschlagornament.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß der Kruzifixus aus Heinrichs unter dem Eindruck des bereits genannten Kruzifixus in der Neumünsterkirche zu Würzburg, der um 1340 entstanden sein muß, geschaffen worden ist. (Der Ort Heinrichs gehört bereits zum fränkischen Sprachgebiet.) Trotzdem unterscheidet sich das Werk auch wieder in wesentlichen Zügen von dem Würzburger Stück, so daß es als sehr selbständige Arbeit erscheint. Material, Größe, Proportionierung, Faltenbehandlung und Haltung der Arme gehen weit auseinander. Abweichend in manchem — trotz der sehr verwandten „keilförmigen" Nase — ist auch der Kopf. Er ist breiter, eckiger; Bart und Haare sind völlig anders gebildet. Hier scheint in Heinrichs ein norddeutscher Typus hindurchzuklingen, wie ihn etwa die Tragfigur des Feuers vom Taufbecken in der Rostocker Marienkirche (1290) drastisch verkörpert, die den Kopf eines alten Fischers trägt[2].

Stilistisch gehört das Werk in jene Phase der gotischen Skulptur, in der vor dem Einsetzen des geschwungenen Stils primitive Elemente noch einmal stärker hervortreten.

[1] Vgl. die Vesperbilder auf der Veste Koburg und im Ursulinenkloster zu Erfurt.
[2] Hamann, Deutsche Köpfe. Magdeburg 1922. Taf. 58.

Pinder hat in seiner mittelalterlichen Plastik Würzburgs diese Stufe der Entwicklung eingehend beschrieben und auch auf das „Romanische" der Formensprache hingewiesen. In der Tat ist es erstaunlich, wie nahe gerade die Formenwelt des Heinrichser Kruzifixus der romanischen wieder kommt. Die archaische Strenge des Aufbaues, die geringe Entfaltung alles Organisch-Körperlichen, die strenge Achsialität und Symmetrie, die graphische Gestaltung der Oberfläche, die mathematische Kubik des Kopfes, die Geradlinigkeit und Geschlossenheit der Konturen usw. sind nichts anderes als ein kraftvolles Wiederaufleben des nie ganz erloschenen romanischen Formengeistes. Vor einem Werke wie dem Kruzifixus aus Heinrichs erscheint es, als ob alle Errungenschaften des 13. Jahrhunderts: das neue aktive Körpergefühl, die jugendliche Frische und Lebensfülle der frühgotischen Skulptur umsonst gewesen seien.

Ist dieser Stil wirklich nur ein Rückfall, ein Ermatten vor dem neuen Aufstieg der Plastik im geschwungenen Stil des 14. Jahrhunderts? Schon die Qualität spricht dagegen. So nahe der Heinrichser Kruzifixus in formaler Beziehung der Romanik auch wieder kommt, soweit ist die Gesinnung, die sich in ihm ausprägt, von dem Ethos der Romanik entfernt. Nicht mehr ist Christus nur gleichsam verlebendigtes Kreuz, dem Menschlichen angenähertes Symbol, — sondern er neigt sich jetzt zum Menschen herab, löst sich vom Kreuze los und seine auf die Brust gepreßten Hände tun, als ob sie das Mitleid des Betrachters anriefen. Eine ganz neue Innerlichkeit im religiösen Empfinden ist hier lebendig geworden.

Mitten inne steht dieser seltene Typus des Gekreuzigten zwischen frühem und spätem Mittelalter. Der Heiland steht nicht mehr als „Christus triumphans" vor dem Kreuz wie in der Romanik, er hängt auch nicht, wie in der Spätgotik als leidender Mensch am Kreuz, sondern er schwebt davor als eine mystische Vision. Ja, es scheint als ob er herabschwebe, sich herabließe zu den Menschen. Damit berühren wir die ikonographische Stellung des Werkes. Allem Anschein nach stellt diese Form des Gekreuzigten ein Mittelding dar zwischen dem eigentlichen Kruzifixus und dem um diese Zeit in der Plastik neu auftretenden Schmerzensmann. Wir haben ein annäherndes Gegenbeispiel: eine der frühesten und interessantesten Darstellungen des Schmerzensmannes aus wenig späterer Zeit, eine Ritzzeichnung an der Außenmauer des Chores der Peterskirche zu Erfurt, zeigt Christus mit den Symbolen des Leidens vor dem Kreuze stehend, während ihm zur Seite ein Stifter kniet[1]. Es handelt sich hier um einen verwandten Typus: man vergleiche nur die schräge Haltung von Haupt und Nimbus, die Behandlung des Oberkörpers und die scharfe Knickung der abgewinkelten Arme. Es spielen also um die Mitte des 14. Jahrhunderts die Darstellung des Gekreuzigten und des Schmerzensmannes häufig ineinander, ehe sie als getrennte Ströme ihren gesonderten Lauf nehmen. Es tritt — allgemeiner gesprochen — eine Erweichung und Differenzierung bestimmter traditioneller Darstellungsformen ein, die ohne eine neue, auf gefühls- und erlebnismäßige Durchdringung der religiösen Überlieferung gerichtete Geistigkeit nicht gedeutet werden kann. Und es ist sicherlich alles andere als bloßer Zufall, daß in der gleichen Zeit, in der die deutsche Mystik im Zenith ihrer Wirkung steht und neue Andachtsbilder: das Vesperbild, der Schmerzensmann und die Christus-Johannesgruppe in ihrem milden Lichte aufblühen, daß im zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts vielleicht nur für wenige Jahre ein diesen Andachtsbildern sehr nahekommender Typus des Gekreuzigten meteorgleich am Himmel der deutschen Plastik erstrahlt, um kurz darauf im Dunkel wieder zu verlöschen.

[1] Overmann, Kunstdenkmäler der Stadt Erfurt. Nr. 31.

DIE ZEIT UND DER MARKT

Sammlungen

Neuerwerbungen moderner Kunst von deutschen Galerien

Anläßlich der Ausstellung von Zeichnungen und Aquarellen von **Felixmüller** im Kronprinzenpalais hat die Nationalgalerie eine Anzahl der Blätter erworben.

Das **Albertinum in Dresden** erwarb von **Ernesto de Fiori** „Hockende Frau“, Stucco, und von **Hermann Haller** „Büste Alfred Flechtheim“, die auch von den Galerien in Frankfurt, Köln und Wien angekauft wurde.

Von **Renée Sintenis** erwarb die **Kunsthalle in Hamburg** ihr „Selbstbildnis“, Bronze, das **Städelsche Institut in Frankfurt** ein „Ausschlagendes Fohlen“.

Brügge

Die fast über die ganze Stadt verbreiteten Gemälde flämischer Primitiven sollen in einem Museum zusammengefaßt werden, an dessen Bau demnächst gegangen werden soll. Von den drei großen Sälen dieses Museums sollen zwei mit mehr moderner Kunst gefüllt werden. H.

Brüssel

Das Schloß **Gaasbeek** bei Brüssel, welches durch die Markise Arconati Visconti dem belgischen Staat zugeteilt wurde, ist jetzt amtlich dem Besuche des Publikums freigegeben. Die Kunstsammlungen des Schlosses enthalten bekanntlich Werke von van Dyck, Gobelins aus dem 16. Jahrhundert, Handschriften von Rubens usw. H.

London

An die **Tate-Galerie** wird ein Saal für moderne Kunst angebaut, in dem vor allem die aus dem Legat Samuel Courtauld erworbenen Stücke untergebracht werden sollen. Diesem Legat in Höhe von £ 50000 ist die Bestimmung zugefügt, daß es in erster Linie zum Ankauf französischer Meister aus dem Ende des letzten Jahrhunderts verwendet werden soll. Bisher wurden mit Hilfe des Legats erworben: **Edgar Degas**, „Jugendliche Spartaner bei ihren Leibesübungen“; **Renoir**, „Erster Ausgang“; **Manet**, „Die Bockbierverkäuferin“; **van Gogh**, „Sonnenblumen“, „Der Stuhl“, „Landschaft mit Zypressen“. H.

Ausstellungen

Berliner Ausstellungen

Curt Herrmann / Fritz Huf / George Grosz / Paul Urban / Arbeitsgemeinschaft deutscher Handwerkskultur

Eine Jubiläumsschau im **Kronprinzenpalais** stellte vor die höchst überraschende Tatsache, daß der persönlich und durch die farbenfrohe Lichtheit und sprühende Unschwere seiner Kunst so jugendlich anmutende, in den Krisen und Kämpfen der Sezession stets als Patron und Anwalt der jungen und künstlerisch revolutionären Kräfte entscheidend hervorgetretene **Curt Herrmann** wahrhaftig am 1. Februar siebzig Jahre alt geworden ist. Die Ausstellung war vor allem interessant, weil sie sich nicht begnügte, den ja genügend bekannten führenden deutschen Neoimpressionisten so zu repräsentieren, wie er es bei solchem Anlaß und ob seiner Einzigartigkeit hierzulande zweifellos verdient hat, sondern zurückgriff auf seine frühe, ganz und gar traditionell gebundene Produktion, und das Schauspiel langsam-stetigen Sichausbildens des bunten Punktierstils aus der ihm konträren gedämpften und braunen Gewichtigkeit der Anfänge gewährte. Diese Entwicklung erscheint bruchlos, so langsam sie sich zunächst anließ, um erst den fast Fünfzigjährigen gegen 1900 zum Bekenner neuer Methodik und zum kühnen Außenseiter werden zu lassen. Wir Heutigen halten uns naturgemäß gern zu den fest und ernst gehaltenen Männerbildnissen der neunziger Jahre, sind wohl besonders empfänglich für das große Familienbild von 1892 in seiner etwas verschossenen Freundlichkeit des Kolorits wie der Attitüden oder für jene malerisch und darstellerisch pikanten Bildchen (ein Halbakt heißt „Caviar“), deren raschelnde Pointierung mitunter an A. v. Keller denken lassen könnte. Seit 1895 der sichere Übergang ins Helle, in die farbige Analyse, in die Eigenlebendigkeit der Werte. Die Flächen erhalten eine Art vertikaler Maserung, die Moleküle kribbeln verhalten. Besonders kennzeichnend für diese Stufe ein opalisierender Schein, ein delikates Durchglommensein, ein gewisser Pastellcharakter der Malerei. Herrmann, der später mehr die Richtung Signacs einhielt, kommt nun vorübergehend Seurat nahe. 1905 ist die Zersetzung in bunte Partikel bis zum konsequenten Mosaik gediehen, aber die „Bauerndahlien“ dieses Jahres sind noch recht greifbar in ihrer Form, klar komponiert, aus kräftigen runden Punkten zusammengefügt. Dann werden die Punkte strichiger, sie springen silbrig wie kleine Fische, zugleich verliert das Kolorit jede Dämpfung. Und schließlich verwandelt sich das Bild immer mehr in ein Gestrudel und Gestöber komplementärer Farben und Linienschnüre, papageienhaft und regenbogenbunt ausgestrichelt, wie mit Stiften schraffiert und mit funkelnden Fäden gestickt. Alle Dunkelheit ist in tanzende, bisweilen etwas klimpernde Töne zerteilt, der Leinwandgrund blickt immer häufiger durch und trägt zur eleganten Immaterialität des Ganzen bei. Was einen heute besonders kritisch machen muß, das ist das Fehlen jeder anderen Kontinuität als der des Kurvenspiels, jeder substanziellen Verbundenheit. Dies prickelnde Paillettenwerk bleibt häufig

recht ornamental, ein überwitziges Geglitzer, bestechend und doch nur Luxustapete. Ein rarer Geschmack ist solange außer Frage, wie man nicht an Degas denkt. Die federleichte, traumzarte Schneelandschaft von 1913 oder die schimmernd blühenden Obstbäume noch aus dem vorigen Jahre aber geben dann wiederum mehr als bloße Apartheiten. Zumal in seinen Aquarellen gelangt Herrmann zu entzückenden, erfrischenden Impromptus, und bei allen Einwänden muß man die völlige Unkorpulenz dieses bis dato so regen Schaffens immer wieder bewundern. —

Fritz Huf, den man nach längerer Zeit wieder bei Cassirer fand, gehört zu den ehrlichsten, sichersten und sachlichsten Plastikern der Gegenwart, der vorauszueilen sein Ehrgeiz so wenig ist wie etwa die Ausbildung eines forcierten Stilausdrucks. Diesen schlichten, ausgeglichenen Bildner beschränkt keinerlei vorgefaßte Formel; nichts wirkt gesucht, nichts kopiert. Besonders in Porträtköpfen von kleinem Format und in der Konzentration noch verfeinerter Durchprägung erweist sich ein freier Reichtum der Formensprache, der hier einem geistig gespannten Jünglingsantlitz eine fast an Schadow gemahnende beschwingte Straffung durchgezeichneter Züge, dort dem entzückenden Gesichtchen eines Renoirtyps eine feine Trägheit, dort wider dem Kopf einer Japanerin die faltenlose Glätte ihrer Rasse und zugleich ein persönlichstes Etwas gewährt, — bald gebundener, bald lockerer sich äußernd, ohne je den Eindruck billigen Alleskönnens zu machen. Prachtvoll, wie Huf etwa einen Mund fast zierlich hart, vielsagend verschlossen, aristokratisch konzis einläßt. Mitunter, zumal bei schlanken Jünglingsakten mit aufgepflügter Oberfläche und lichtatmendem Hinantrieb, möchte man Haller dem Künstler nahe vermuten. Doch liegt ihm im Grunde die harmonische Abrundung, die bei großen Figuren sogar eine gewisse statuarische Faulgliedrigkeit werden kann. Rötelskizzen zeigen diese in ihrem Falle liebenswürdige Eigenheit besonders reizvoll; das streift die Art Bouchers. Huf ist vielleicht keine sehr markante Individualität, aber ein Künstler von unbeirrter und nicht so rasch sich verbrauchender Meisterschaft. —

George Grosz, der bekanntlich in Berlin eine besondere, ständige Ausstellung im Malik-Verlag hat, wurde außerdem bei Flechtheim gezeigt, allerdings mit wichtigen, selten gesehenen Gemälden, meist aus frühen Jahren und aus dem Privatbesitz stammend, sowie mit besonders starken Blättern. Auch in den Tagen eines schmählichen Prozesses gegen den genialen und nichts weniger als laszіven Künstler kann einem das Bedenken kommen, daß wir ihm etwas gar zu oft in Ausstellungen begegnen, die ja keineswegs das seiner Aktivität entsprechende Organ sind. (Freilich: Die anderen Organe redigiert der Säbel!) Aber wenn auch der sonst geschätzte Kollege Behne mich dafür abermals öffentlich zu den Snobs werfen sollte, weil ich „dieser verdammten, dieser elenden, dieser schmutzigen Bürgerpackpresse“ Dithyramben über George Grosz liefere, — ich kann mich nur wieder aufs Tiefste betroffen und erschüttert bekennen von der visionären Kraft, der fiebernden Inbrunst eines tragischen Auflachens und der Ausdrucksenergie dieses einzigartigen Schaffens, dessen künstlerische Potenz auch den politischen Gegner bezwingt. —

Im Corvinus-Antiquariat einige Blätter des Ehmckeschülers Paul Urban, spanische Motive und andere etwas lässig, aber mit melodischem Vermögen festhaltend: das Gleiten der Gelände, das spröde Stehen der Bäumchen, die müßige, phlegmatische Art der Leute. Illustrative Holzschnitte fielen besonders günstig auf durch die feine Faktur und eine witzig-gespenstige Darstellungsweise. Das gesellt sich sehr selbständig zu Masereel und Rössing, steht etwa dazwischen. — Ergänzend recht possierliche Holztiere von Maria Klucznik und Handarbeiten von Carla Böttcher, dabei eine entzückende, feinstichige, geistreich behandelte Stickerei. —

Die Arbeitsgemeinschaft deutscher Handwerkskultur hat unter Führung des auf diesem Gebiet besonders bemühten und verdienten Reichskunstwarts gezeigt, daß heimische Töpferei, Handweberei und Zeugdruck keineswegs ausgestorben sind, vielmehr noch manches Schöne und Brauchbare erzeugen. Teilweise spukt da zwar ein anachronistischer Begriff von bäuerlicher Freundlichkeit des Dekors herum, man sah auch fatale indobarocke Madonnen und neues Delftchina. Aber das sehr eigene, strengformige, stumpfglasierte Geschirr der Thüringer Werkstatt Reh, das einfache grüne Service der Werkstatt Kraut, das gediegen gebildete, schwarzbraun lüstrierte, keineswegs puritanische Steinzeug der Werkstatt Hudler beispielsweise darf sich schon ernstlich sehen lassen. Und da diese Erzeugnisse nicht eben teuer sind, sollten sie sich gewiß einbürgern können und mit dem üblichen Fabrikschund erfolgreich zu konkurrieren wohl imstande sein.

Willi Wolfradt.

Dresden

Bisher unbekannte Begabungen waren in den Ausstellungen der letzten zwei Monate nicht zu entdecken; dafür hatte man Gelegenheit, längst Gekanntes neu zu erkennen. In der Fides hingen Aquarelle, Zeichnungen und Graphiken von Franz Marc, die die Witwe des Malers selbst zusammengestellt hatte. Es ist heute kein Geheimnis mehr, daß in diesen kleinen Formaten überzeugendere Anfänge des neuen Bildes stecken als etwa im „Turm der blauen Pferde“. Die Weisheit und Innigkeit, die wir aus den Briefen des Frühverstorbenen kennen, ist hier in der ihm gemäßen Gestaltung um ein Vielfaches potenziert. Die letzten chiffrierten Blätter enthalten bereits das Geheimnis der künstlerischen Form, so wie

Wilhelm Rudolph. Holzschnitt.

er sie sich im Felde selbst einmal erklärt: Sehen zwingender Spannungsverhältnisse. In diesen Hieroglyphen (Scherzo, Tiere mit Sonne) ist Marc den letzten Möglichkeiten künstlerischer Entäußerung ganz nahe. Seine gesamte Entwicklung war in Beispielen da: naive Tierzeichnungen, wie sie Gaul machte, aufgeregte Szenen voll Romantik und endlich die immer einfacher werdenden Holzschnitte. Und genau an der Stelle, wo das vegetative Gefühls- und Formenleben einer bewußteren Konzentration weicht, setzt eine musikalische kontrapunktische Durcharbeitung ein, die auf einer höheren Ebene allen Reichtum an Gefühl und Gestalt bewahrt. Die Erinnerung vergrößert die Arbeiten ins Zehnfache und wird mit dem grünen Fabeltier und den roten Kühen auf Goldpapier auch nachträglich nicht fertig. — Im Februar folgten Aquarelle von E. A. Böckstiegel. Es sei zugegeben, daß sie den Eindruck seiner Sonderkollektion im letzten Sommer glücklich verwischen. Die „Lesende" ist nicht ohne persönliche Kultur, die Landschaften aus Arrode haben eine Erdnähe, die bedrücken könnte, wenn sie nicht unmittelbar in Farbengestaltung aufginge. Aber rein ist die Freude nicht. Ein Zwiespalt bleibt, der tragisch zu werden anfängt. Böckstiegel hat die Malfaust der vorangegangenen Generation, das Wollen der gegenwärtigen. Das Malen liegt ihm im Blut, was er damit macht, in der Zeit. Der letzten Probe hält nur weniges stand. Darunter eine „Katze", deren Genialität entzückt, bis man ihr Urbild bei Kirchner entdeckt hat.

Ein paar frühe Blätter von E. L. Kirchner sieht man bei Erfurth. Buntstiftzeichnungen, die, als Gelegenheitsarbeiten entstanden, trotzdem die Eigenwilligkeit seines Farbenempfindens haben; Zeichnungen, die bereits alles suggerieren, was er meist auf Grund solcher spontaner Niederschriften ausgestaltend schafft, ein paar seltene Holzschnitte. Daneben hängen ausgesuchte Stücke von Heckel (ein Halbakt 1907), Pechstein, Kokoschka. Hans Ralfs (Kiel), der Lehrer von Fr. K. Gotsch, zeigt mit ein paar Holzschnitten, wie sehr er auf dem Wege nach einem neuen Ziel war, das er als Wegbereiter nicht mehr erreichen konnte.

Vorher füllten Aquarelle und Zeichnungen von Karl Kröner die Räume, der Ertrag einer Italienreise. Der Maler sieht die Natur so, wie sie das Auge des an Cézanne geschulten Laien zu sehen sich gewöhnt hat; also Anwendung, nicht Schöpfung. Immerhin hat Kröner Erfolg, und man kann nach diesem Stand der Cézanneerkenntnis mit Bestimmtheit vorausberechnen, daß es Cézanne im besten Falle wie seinem Landsmann Stendhal gehen wird. Ein paar Handzeichnungen („Oliven" III—VI) waren der eigentliche künstlerische Ertrag der Ausstellung.

Bei E. Richter zeigt Wilhelm Rudolph eine größere Anzahl Holzschnitte. Seit einigen Jahren arbeitet er in Dresden und hat einen Kreis von Freunden, die seine Schlichtheit lieben. In den Holzschnitten der letzten Zeit (Eisenbahn, Dorfstraße, Pappeln) erreicht er eine Formensprache, der gar nichts Provinzielles mehr anhaftet, und die in den bedeutsameren Grenzfällen einmal der lodernden Arabeske sich nähert, zum andern einer kühlen und sachlichen Prägung. Und immer laufen seine Tierbilder nebenher, die ihn als einen erheblichen Vertreter dieser Sonderbegabung zeigen. Er sieht das Tier in seiner ganzen grotesken Unterschiedlichkeit, und die Folge dieser Blätter ist das reine Raritätenkabinett (— wie man solche für menschliche Exemplare im 18. Jahrhundert gehabt hat).

Im Kunstverein ist eine Gedächtnisausstellung für Waldemar Rößler. Seine Landschaften bleiben mehr als eine Verheißung. Bezeichnend ist, daß alles Wartende (Morgen, Vorfrühling)

am vollkommensten gestaltet wird, als ob die Formung dieses Erlebnisses seine kurze Mission gewesen wäre. Der „Dorfbrunnen" aber mit seinem gewaltigen Farbenaufbau weist über ihn selbst hinaus in ein Lager, von dem ein neues Kapitel der deutschen Malerei ausging.

Ein Stück davon sieht man im Kunstsalon Arnold, Gemälde, Aquarelle und Graphiken von Pechstein. Von frühen Arbeiten ist nur wenig da, ein Kopf von 1908, der bekannte Leuchtturm von 1913, aus den Jahren 1917—22 ca. 35 Gemälde. Manches leuchtet nicht mehr ein, die Südseebilder sind recht illustrativ geworden; einige pathetische Arbeiten (Schrei am Meer) scheinen sich zu überschlagen. Aber in den letzten Landschaften findet sich Pechstein entschieden zu seinen historisch gewordenen Anfängen zurück und ist bei größerer Klarheit und Eindringlichkeit nicht weniger spontan und treffsicher (Felder 1922, Morgen, Grauer Tag). In „Schwingende Stille" und „Sommer" (1921) erreicht Pechstein sogar eine Vornehmheit des malerischen Vortrags, die er bisher noch nicht hatte. Unter den Aquarellen sind vier in ihrer Abkürzung geistreiche Akte; von den Graphiken interessieren vorwiegend die frühen zwischen 1908 und 1912. Will Grohmann.

Erfurt

Im Gegensatz zur letzten Ausstellung des Kunstvereins, die neue Werke von repräsentativen Künstlern der Gegenwart enthielt, werden in der neuen Februar-März-Ausstellung Werke älterer Kunst gezeigt. Im Lesesaal zunächst Gemälde, Skulpturen und kunstgewerbliche Arbeiten des Mittelalters, die teils aus den Magazinen des Museums, teils aus Privatbesitz stammen oder — wie die hübsche, leider schauderhaft modern bemalte Sandsteinmadonna aus der Martinikirche (um 1440) — dem Museum für die Dauer der Ausstellung geliehen wurden. In diesem Raume fallen besonders auf: ein schöner Sandsteintorso einer Maria mit Kind aus dem Kreise des Meisters des Severisarkophages, die noch Nachwirkungen der Maria des Johann Gehart in der Severikirche aufweist, ein Bronzekruzifixus aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts sowie ein Schnitzaltar aus der Querfurter Gegend vom Ende des 15. Jahrhunderts. Stilgeschichtlich und künstlerisch gleich interessant sind mehrere Tafeln vom ehemaligen Hochaltar der Predigerkirche (Anfang 15. Jahrhundert), von denen zwei Reste einer Verkündigungsdarstellung zeigen, die eng mit der Verkündigung des Färber-Altars in der Predigerkirche zusammengeht. Leider sind die sehr schönen Malereien teilweise bis zur Unkenntlichkeit verletzt. Eine wertvolle Neuerwerbung des Museums stellt eine Anzahl spätantiker Keramiken dar, die in Köln gefunden und dem Museum von privater Seite als Geschenk überwiesen wurden. Schließlich muß noch eine kleine Schau Erfurter Münzen erwähnt werden, die einen guten Überblick über die Entwicklung der Münze im Mittelalter vom Denar über den Brakteaten zum Groschen gewährt, der in Erfurt 1468 zum ersten Male auftritt, darunter schöne Brakteaten aus dem 12. Jahrhundert. Dazu tritt noch eine Reihe prachtvoller Siegel aus verschiedenen Jahrhunderten.

Die übrigen Räume füllt eine Ausstellung von Aquarellen, Handzeichnungen und Radierungen des Thüringer Landschaftsmalers Carl Wagner (1797—1867), der vor allem in Meiningen als Hofmaler tätig war. Wagner war kein großer, aber sehr sympathischer Künstler; gerade seine Aquarelle und Radierungen offenbaren ein frisches Naturgefühl, wie es in dieser Unmittelbarkeit in der gleichzeitigen deutschen Malerei nicht eben allzuhäufig zu finden ist. Seine wesentlichsten Anregungen empfing er auf der Dresdener Kunstakademie, die damals im Zeichen Friedrichs und Dahls stand. In Italien, wohin er 1822 kam, wirkten Koch und Reinhardt besonders auf ihn. Die sehr reichhaltige Ausstellung gibt einen guten Überblick über seinen Werdegang, der von einer ausgesprochen zeichnerisch kleinteiligen Manier der Formbehandlung zu einer immer breiteren malerischen Auffassung des Natureindrucks führt. In seinen Spätwerken kommt er zu einer sehr hellen, etwas bunten Farbigkeit. Am glücklichsten ist er vielleicht in seinen Thüringer Landschaften, während seine Alpenbilder bei aller Frische doch der Größe des Gegenstandes nicht gerecht werden. Vorzügliches hat er auf dem Gebiet der Radierung geleistet, wo er sich von Jugend an zu Hause fühlte. Auf alle Fälle vermittelt die Ausstellung die Bekanntschaft eines Meisters, der als Landschafter über die lokalen Grenzen, innerhalb derer er bisher nur bekannt war, beträchtlich hinausragt. P.

Köln

E. Heckel hängt bei Nierendorf. Aquarelle zeigen die billige Zufallsauswertung des Expressionismus neben erlebten und gestalteten Landschaften. Unter Zeichnungen und Graphik ist keine Niete. Die Meister der schon lange nicht mehr neuen Richtung sollten imstande sein, selbst auszuwählen und wenn nötig zu vernichten. Bei Flechtheim wird ein Raum mit früher Graphik Picassos gefüllt. Die köstlichen Blätter mit dem haarfeinen sensiblen Strich gehören nicht an die Wand und unter Glas und Rahmen. Vor allem nicht die Seiltänzer und die Mädchenköpfe. Allenfalls die Absinthtrinker. Abels eröffnet einen Wettbewerb: Hat Fritz v. Wille die Eifel oder K. v. Perfall das Bergische Land schlimmer mißbraucht? Ich entscheide mich für, d. h. gegen Perfall. Wo ein Wille ist, da ist natürlich auch ein Nikutowski. Geplant wird eine Porträtausstellung der Käufer solcher Schinken. Alfred Salmony.

Wiesbaden

Im Nassauischen Kunstverein sind diesmal bedeutende Kollektionen vereinigt. Da ist zunächst der Dresdner Gotsch, in seinen wuchtigen Holzschnitten interessierend, in seinen Zeichnungen, in denen er zuweilen sehr ausführlich ins einzelne geht, durch strenge Sachlichkeit überzeugend, am stärksten aber und anziehendsten in seinen Aquarellen, wo er mit großen Farbflächen und ausgesparten Stellen des Malgrundes operiert und hiermit eine erstaunliche Steigerung der Aquarelltechnik zu monumentalen Wirkungen erreicht. Als Gegenpol hierzu — innerhalb dieser einst so begrenzten Technik! — erscheinen die zartduftigen, auf das Feintonige und Intime eingestellten Aquarelle von Platte. Die Graphiker Marcks und Driesch vom staatlichen Bauhaus in Weimar knüpfen mit gutem Erfolg an altmeisterliche Art an; insbesondere Marcks an die Phase, in die der Holzschnitt um 1510 trat. In romantische Gefilde entführt Schubert, von Meid und Slevogt herkommend, in seinen bacchantischen Motiven von einer berauschenden Schönheit des Stiles. Ein bestrickender Phantast andrer Richtung ist Heise, der irgendwie mit der romantischen Linie Runge-Brentano zusammenhängt. Eberz zeigt sich in einer Reihe seiner italischen Landschaften auf der Höhe. Keine Spur von jenem süßlichen Ermatten, das manchmal bei ihm stört. Alles elastische Kraft, zuckende Leidenschaft, flammend gedrängt in unerhörte Farbigkeit, und gespannt in präzisen Ausdruck. Hemmungslos brausender Rhythmus. Ein Ereignis besonderer Art ist die Ausstellung Robert Michel und Ella Bergmann-Michel. Robert Michel, kürzlich im Cicerone, Heft 21, 1923, ausführlich gewürdigt, sieht die Welt als Maschine. Kosmos ist Räderwerk. Alle Räder greifen ineinander. Dadurch erhält die „tote" Maschine ihre Gleichstellung mit dem lebenden Organismus. Alles ist Maschine. Der Motorradfahrer und sein Rad wirken ineinandergreifend wie ein einziges Räderwerk. Uhren, Lebewesen, Sonnen sind selbsttätige Konstruktionen. Solche Feststellungen sind philosophisch wertvoll wie die Zahlentheorie des Pythagoras; sie sind ein Punkt, der einmal durchgesprochen werden muß, aber die künstlerische Forderung erfüllen sie nicht. Es fehlt der logische Kommentar, der entweder in die Mystik weist, oder, gewissermaßen als Glosse, in den Humor. Diesen Schritt weiter geht Ella Bergmann-Michel, eine jener seltenen Frauen, die nicht bloß Künstlerin, sondern Genie ist. Die Ideen ihres Mannes sind für sie Ausgangspunkt, aber sie gestalten sich in ihr sofort anders. Mit einer anscheinend endelosen Phantasie erfaßt sie die Vorstellung des Konstruktiven, Maschinellen und wandelt sie in solche strömender, treibender Kräfte, im tiefsten Sinne Potenzen des Lebens und Lebenswillens um. Die Maschine hat Wille, Sinn, Ziel. Eine krause, verblüffende, dämonische Phantastik, durch deren üppiges Gerank aber sehr klare Linien gehen. Ein Name drängt sich vor diesen Schöpfungen auf: Pieter Bruegel. Tiefe innere Verwandtschaft besteht. Auch Bruegel hatte diese glossarische Verwegenheit des Hineindeutens in die organische Struktur, dieses spukhafte Hervorreißen des Inwendigen der Dinge, und gleichsam hinter der Szene, das wissende Lachen ...

* * *

In der Bücherstube am Museum — Graphische Kunst stellt Crodel, ein junger Jenenser, aus. Impulsive Jugend, die herzhaft auf die Dinge losstürmt. Noch nicht ausgegoren, aber durchaus ernst zu nehmen. Man fühlt noch den Kampf, das Herumwerfen und Geworfenwerden in der Fülle der Eindrücke, die sich aber sofort künstlerisch gestalten. Eine beglückende Leichtigkeit des Stils wird die Schwierigkeit bald überwinden helfen. Die ausgeglichensten Ergebnisse liegen im Holzschnitt vor. Nicht ohne Interesse, wenn auch problematisch, sind Versuche einer Verschmelzung von Holzschnitt und Lithographie, womit eine weiche gedämpfte Wirkung erzielt wird. M. E.

Von Künstlern und Gelehrten

Im Alter von 62 Jahren starb in Brüssel der Generalinspektor für die schönen Künste, Dr. Ernest Verlant. Er begann als Kritiker, wurde 1898 Direktor für die schönen Künste, später Generaldirektor. Unter dem Ministerium Destrée verließ er zeitweilig seinen Posten. Er veröffentlichte Studien über Spanische Kunst und die Flämische Malerei des 15. Jahrhunderts. — In der Brüsseler Vorstadt Ixelles verschied im Alter von 74 Jahren der Maler Alfred Verhaeren, Bruder des Dichters. Seine Besonderheit waren lyrische Stilleben und stimmungsvolle Kircheninterieurs. — Prof. Dr. Hugo Kehrer, München, wurde von der Real Academia de la Historia in Madrid zum korrespondierenden Mitglied ernannt. — Der Direktor des Städtischen Museums der bildenden Künste in Leipzig, Prof. Dr. Julius Vogel, ist nach Überschreitung der Altersgrenze in den Ruhestand versetzt worden. Das Amt wird zur Zeit nicht neu besetzt, sondern vom Direktor des Kunstgewerbemuseums, Prof. Graul, mitverwaltet. — Auf dem Grabe von Mathys Maris auf dem Kirchhofe vom Hampstead soll ein Gedenkstein errichtet werden. Mathys Maris verbrachte 45 Jahre seines Lebens in London und starb dort 1917.

Neue Bücher

Heinrich Weizsäcker, Die Kunstschätze des ehemaligen Dominikanerklosters in Frankfurt a. M. Textband Lex. 8° mit 69 Abb. Tafelb. Imp.-Fol. mit 45 Lichtdrucken. F. Bruckmann A.-G. München 1923.

Das Frankfurter Dominikanerkloster gehört zu den frühesten in Deutschland; es wurde 1233 gegründet; die Kirche dürfte 1245 im wesentlichen vollendet gewesen sein, wenn sich auch die Bauarbeiten noch bis zum Ende des 13. Jahrhunderts hinzogen. Sie zeigt den am Mittelrhein, unter der Einwirkung der Marburger S. Elisabetkirche, früh beliebten dreischiffigen Hallentyp, allerdings vereinfacht, ohne Querhaus, mit einschiffigem, 1470 in reicheren Formen umgebautem Chor. Wichtiger als ihr baulicher Wert ist ihre Bedeutung als Aufbewahrungsstätte hochberühmter deutscher Kunstwerke. Die Kirche war eine der reichsten Deutschlands, sowohl nach der Zahl, wie auch nach der Bedeutung der Schätze. Über ihre Entstehung, ihren Verbleib, ihr Aussehen und ihren heutigen Zustand genauesten Aufschluß gegeben zu haben, ist das große Verdienst eines Werkes von Heinrich Weizsäcker, das als eine Schöpfung gründlichster deutscher Gelehrtenarbeit über das Mittelmaß des heutigen Schrifttums über Kunst hoch emporragt.

Die Zeit vor der Reformation war, wie den meisten deutschen Kirchen, so auch dem Frankfurter Predigerkloster, besonders günstig. In den nahezu vierzig Jahren des Priorates des Johann v. Wilnau († 1516) wurde die Kirche nicht nur umgebaut, sondern auch auf das reichste neu geschmückt. Von dieser Ausstattung haben schon die Unruhen der Jahre 1525—1533 viel beseitigt, mehr noch die Umbauten der Barockzeit. Dennoch haben sich, abgesehen von einem noch aus dem Beginn des 15. Jahrhunderts stammenden, nach Weibersbrunn im Spessart verschleppten Kruzifix, wenigstens ein schönes steinernes Marienbild aus der Zeit um 1500, sowie der Grabstein des Schöffen Johann Rorbach († 1459) erhalten, außerdem eine erfreulich große Zahl von Resten der damaligen Altarausstattung, darunter Hauptwerke von Holbein d. Ä., Dürer, Grünewald und Baldung. Diese Altäre entstanden in den zwei Jahrzehnten zwischen 1490 und 1510; nur der Johannesaltar Baldungs ist um zehn Jahre jünger.

Der Hochaltar war eines der Hauptwerke des älteren Holbein. Der Schrein war bereits 1496 vollendet; er zeigte ein Standbild der Maria, umgeben von stehenden Heiligen. Zur Bemalung der Doppelflügel kam Holbein, mit seinem Bruder, Sigismund und seinem Gesellen Lienhard Beck von Ulm, wo er unmittelbar vorher tätig war, 1500 nach Frankfurt. 1501 war das Malwerk vollendet. Den Schrein faßten vier Marienbilder ein, von denen die Verkündigung verschollen ist; Von der Geburt Christi kam im Berliner Kunsthandel unlängst der Kopf Mariä zum Vorschein; die beiden anderen Bilder, Darstellung im Tempel und Tod der hl. Jungfrau haben sich in den Sammlungen von Hamburg und Basel erhalten. Bei halber Öffnung sah man acht Passionsszenen, und zwar Gefangennehmung, Verhör des Pilatus, Geißelung und Dornenkrönung in der oberen, Verspottung, Kreuzigung, Grablegung und Auferstehung in der unteren Reihe, im ganz geschlossenen Zustande die hochformatigen Stammbäume Mariä und der Dominikaner. Die Staffel zeigte fünf weitere Passionsbilder kleineren Formates, Christi Einzug, Tempelreinigung, Fußwaschung und Ölberg, in der Mitte das (heute in S. Leonhard aufbewahrte) Abendmahl. Bis auf die großen Passionsbilder dürfte der Altar im wesentlichen eigenhändig sein; zumal in den Bildnisköpfen des Dominikanerstammbaumes hat Holbein sein Bestes gegeben.

Berühmter noch als der Hochaltar war das Werk, das der Frankfurter Bürger Jakob Heller für den bisherigen Thomasaltar bei Dürer bestellte, und das 1507—1509 vollendet wurde. Es erscheint fast nicht glaubhaft, daß über ein so gut bekanntes Werk noch neues Material beigebracht werden könne. Dennoch hat Weizsäcker nicht nur die Zahl der nachweisbaren Studienblätter Dürers vermehrt, er hat auch den Anteil des Hans Dürer klar abgegrenzt und den von Grünewald gemalten festen Flügeln ihren endgültigen Platz angewiesen.

Ein drittes Hauptwerk der Kirche ist der in neuerer Zeit unterschätzte Johannesaltar Baldungs, entstanden zwischen 1520 und 1525. Studien dazu haben sich in Florenz und Stuttgart erhalten, das auch eine Kopie aus der Zeit um 1600 besitzt. Der Altar zeigte im Mittelfeld die Taufe Christi, auf den Flügeln einzelne Heilige.

Weiter vermag Weizsäcker den Altar der Moniskapelle, um 1491, mit Heiligen, in der Art des Hausbuchmeisters, sowie den von einem Frankfurter Maler um 1492 gemalten Altar der Sebastianskapelle mit Martyrien des hl. Sebastian und Vitus nachzuweisen, ferner zwei Gegenstücke, einen Marienaltar, dessen Vorsatz mit Rosenkranzdarstellungen in das Heidelberger Museum gelangt ist, und einen Heiligkreuzaltar mit einer geschnitzten Kreuzgruppe im Schrein und nach Schongauer kopierten Passionsbildern auf den Flügeln. Eines der wichtigsten Stücke der Kirche war weiterhin der wohl 1504 entstandene Annenaltar des Antwerpener Meisters von Frankfurt, abgesehen von den Staffelbildern in der Stuttgarter Galerie, heute noch im Frankfurter Historischen Museum, während ein kleineres Triptychon des gleichen Meisters, das sich wohl in einer anderen Frankfurter Kirche befand, in das Städelinstitut gelangt ist. Reste eines Altarflügels, um 1510, mit den Darstellungen Christi im Tempel und der Hinrichtung Jacobi, heute im Städel-

institut und im Münchner Nationalmuseum, zeigen den an Baldung geschulten Stil eines mittelrheinischen Meisters, dem man früher zu Unrecht das Dürer nahe stehende Kelterbild in S. Gumpertus zu Ansbach und die aus der Wiener Akademie neuerdings nach Venedig gebrachte Beweinung Christi zuschrieb. Ein letztes Altarbild endlich, eine Anna selbdritt mit Heiligen, zeigt den Schulstil des Hans v. Kulmbach. An diese Altargemälde reihen sich Weihbilder und Epitaphien, so der Kruzifixus des Georg von Breidenbach, ein Werk des Schongauerkreises, das Vierzehnnothelferbild des Karl von Hynsperg, rheinischen, und ein Lebensbaum, oberdeutschen Ursprungs.

Nach einem halben Jahrhundert des Stillstandes setzt gegen 1600 eine neue Blüte ein. 1599 erhält die Predigerkirche einen dreiteiligen Flügelaltar des Philipp Uffenbach, eine Himmelfahrt Christi, in bewußter Anlehnung an Dürers Werk geschaffen, zur gleichen Zeit einen kleinen Passionsaltar, das Epitaph des Buchdruckers Sigmund Feyerabend, von Hans v. Aachen, sowie gemalte Scheiben. In der Folgezeit setzt die Barockisierung der Kirche ein; die Zahl der Altäre wird verringert, die Dekoration vereinfacht. 1683 wird ein neuer Choraltar für die Priester, 1735 ein anderer Hochaltar für die Laien (jetzt in Neuenhain) aufgestellt; Seitenaltäre folgen. Kopien nach Dyck und Philippe de Champaigne ersetzen die alten deutschen Bilder. Indes werden diese keineswegs vernichtet, sondern als Dekorationsstücke an den Wänden der Kirche und der wichtigeren Klosterräume aufgehängt. Nach der Säkularisation nahm Dalberg sich der wertvollsten Stücke an; die Mehrzahl von ihnen ist heute im Städelinstitut und im Historischen Museum zu Frankfurt zu finden; einige gelangten, wie oben erwähnt, in auswärtige Sammlungen; manches Wertvolle ist verschollen.

Der einstige Reichtum der Kirche aber lebt nun in der geistigen Wiedererweckung Weizsäckers weiter. Aus den Studien über die einzelnen Gegenstände ist ein stolzer Beitrag zur Kulturgeschichte des Predigerordens und der Reichsstadt erwachsen, ein Werk mit weiten Ausblicken und von seltener Zuverlässigkeit. Über die Frankfurter Reformationsgeschichte, über den Charakter Hellers, den formalen Bau des von ihm gestifteten Altarwerkes, das Verhältnis Dürers zu seinen Mitarbeitern, über diese und alle anderen das Thema des Buches berührende Fragen findet man endgültige und neue Aufschlüsse. Die gleiche Sorgfalt wie die wissenschaftliche Bearbeitung erfuhr auch die Gestaltung des Buches selbst: in einem mächtigen Text- und einem großen Tafelbande mit herrlichen Lichtdrucken sind die Ergebnisse jahrelanger Arbeit niedergelegt. Eine solche Darstellung wäre jedem kunstreichen Baudenkmal zu wünschen. Vor allem aber möchte man das Buch in der Hand der kunsthistorischen Jugend wissen, die hier lernen kann, was unter Methodik zu verstehen ist.

Baum.

Giulio Mancini, Viaggio per Roma. Herausgegeben v. L. Schudt. IV. Band der Römischen Forschungen, herausgeg. von der Bibliotheca Hertziana. Verlag von Klinkhardt & Biermann. Leipzig 1923.

Durch die Herausgabe des von Giulio Mancini um 1625 verfaßten römischen Guiden hat L. Schudt eine fühlbare Lücke geschlossen. Mit den übrigen Traktaten des kunstverständigen Leibarztes Urbans VIII. teilt auch diese kleine, aber wichtige Schrift das Schicksal, obgleich längst bekannt und teilweise benützt, doch nie als Ganzes veröffentlicht worden zu sein. Die späte Herausgabe hat jedoch dem Werk nicht zum Schaden gereicht. L. Schudt, von speziellen Studien über die römische Guidenliteratur ausgehend, war gerade die geeignete Persönlichkeit, sowohl eine sorgfältige Textedition, als auch eine auf gründlicher Denkmäler- und Literaturkenntnis sich aufbauende Kommentierung zu geben.

In der langen Reihe der römischen Guiden nimmt Giulio Mancinis Werk einen bedeutungsvollen Platz ein. Nicht nur ist seine Einstellung eine rein kunsthistorische, durch die weitere Beschränkung auf Gemälde, im besonderen Altarbilder, Fresken, Mosaiken und Fassadenmalereien gelangt er zu einem klar umrissenen Programm, das er mit der kritischen Kennerschaft des passionierten Kunstfreundes beherrscht. Nur an wenigen Stellen ist seine Abhängigkeit von gedruckten Quellen nachzuweisen, im allgemeinen hat er seine Kenntnisse an Ort und Stelle durch eigenes Studium und Feststellung der mündlichen Tradition erworben. Ein besonderes Interesse brachte er charakteristischerweise den mittelalterlichen Denkmälern entgegen. Wenn er auch betont, daß er sie nur wegen ihres Alters anführe, so verweilt er doch nirgends so lange als vor ihnen, bemüht, aus dem Stil und den Inschriften den Namen der Künstler und die Entstehungszeit festzustellen. Doch für uns ist Mancini wichtiger als Quelle der zeitgenössischen Malerei des 16. und des ersten Viertels des 17. Jahrhunderts, wo seine Angaben mit wenigen Ausnahmen zuverlässig sind.

An der Arbeit L. Schudts ist besonders hervorzuheben, daß er sich auf das Wesentliche beschränkt, anderseits doch alles bietet, was zur kritischen Untersuchung der einzelnen Handschriften und zur genauen Fixierung der Bedeutung und Stellung von Mancinis Schrift innerhalb der Guidenliteratur gehört. Ferner wird man gerade unter den jetzigen Verhältnissen dankbar sein, über all die angeführten Denkmäler die wichtigste und neueste Literatur in den Anmerkungen verarbeitet zu finden. Als Beilage ist eine von 1541 bis 1674 laufende, 76 verschiedene Ausgaben umfassende allgemeine Biblio-

graphie der römischen Guiden angefügt, ebenfalls ein altes Desiderium der Wissenschaft. Im besonderen diejenigen, die sich der Erforschung der Kunst des 16. bis 18. Jahrhunderts zuwenden, haben allen Grund, die übliche Geringschätzung der Guiden als wissenschaftliche Quellen abzulegen. Es ist für die moderne Forschung beschämend genug, daß die richtigen Angaben dieser Führer häufig erst in neuerer Zeit durch angebliche Entdeckungen beiseite geschoben wurden, um letzten Endes dann doch wieder hervorgeholt zu werden. Durch Schudts Arbeit wird die Benutzung dieser Quellen der römischen Kunstgeschichte wesentlich erleichtert. In ihrer wohlüberlegten, praktischen Fassung hat sie allen Anspruch darauf, ein unentbehrliches Handbuch zu werden. E. Hempel.

Emil Waldmann, Tizian. Propyläen-Verlag, Berlin.

Dieser in der Serie „Die führenden Meister" erschienene Band erfüllt in glücklichster Weise die Aufgabe, einem größeren Leserkreis die Persönlichkeit und Kunst Tizians vertraut zu machen. Sorgfältig ausgestattet, von fesselnden Detailaufnahmen und von Wiedergaben nicht häufig reproduzierter Werke begleitet, entwickelt der Text in sehr eleganter Diktion ein lebendiges Bild von dem Wirken und Wesen des großen Venezianers. Als Anhang sind Briefe von, an und über Tizian wiedergegeben, und in den Anmerkungen zu den Abbildungen sucht der Autor mehr kritisch zu den abgebildeten Gemälden Stellung zu nehmen und beschreibt das Kolorit und den Erhaltungszustand der abgebildeten Werke. Dieser Teil ist bei weitem der schwächste des Buches. Einmal ist der Autor mit der Angabe der Erhaltung reichlich inkonsequent. Er verschweigt z. B. nicht nur bei der „Venus mit dem Orgelspieler" der Berliner Galerie, was alles renoviert ist (der Bedeutung dieses prachtvollen Werkes tut es keinerlei Abbruch, wenn man feststellt, daß vor allem in der Venusfigur größere Partien stark restauriert sind), sondern auch bei dem Damenbildnis in Rot in Münchner Privatbesitz. Gerade hier wären derartige Angaben sehr wichtig, weil das was auf mehr als einen kritischen Betrachter bei diesem Werk fremdartig gewirkt hat, aus der Restaurierung zu erklären ist. Bei anderen Bildern wie dem „Venusfest" im Prado ist die Angabe der retouchierten Stellen sehr lückenhaft. Bei der „Gloria" des Prado vermißt man genaue Angaben über Erhaltung vollständig, dagegen übertreibt Waldmann bei dem Karl V. der Münchner Pinakothek. Mindestens ebenso interessant wäre es gewesen, wenn der Autor bei den betreffenden Werken die verschiedenen Pentimenti genau angegeben hätte. Nicht unwidersprochen kann die Einführung der „Fede" der Sammlung Nemes als Tiziansches Original bleiben. Gern gebe ich zu, daß auch mich dieses virtuos gemalte Stück zeitweise geblendet hat. Aber alle Gründe, die Waldmann ins Feld führt, um aus diesem Bild eine eigenhändige Arbeit Tizians zu machen, werden bald hinfällig. Es ist in Technik wie in kompositioneller Hinsicht ein typisches Werk des 17. Jahrhunderts; besonders verräterisch sind gegenüber dem — schlecht erhaltenen — Venezianer Original die Änderungen im Panzer, aber auch die Sandalenschnüre der Fede selbst. Unter den vielen schnellen Bestimmungen Bodes war selten eine genialer als jene dieser freien Kopie auf den Namen des Luca Giordano. Dagegen stimmt der Rezensent mit dem Autor darin überein, daß die „Maitresse du Titien" der Sammlung Nemes ein eigenhändiges Werk des Malers und der berühmten Fassung im Louvre erheblich überlegen ist. Das Pariser Bild kann freilich nicht so kurz abgetan werden, wie das Waldmann versucht. Es ist leider so verschmutzt, daß über das Kolorit in dem jetzigen Zustand nichts Endgültiges ausgesagt werden kann. Zweifelsohne ist das Pariser Exemplar später entstanden, was schon allein die viel breitere Malweise verrät. Es bedarf einer besonderen Untersuchung, ob nicht etwa Savoldo als Maler des Pariser Bildes in Betracht kommt. Dann wäre das Verhältnis der beiden Arbeiten genau umgekehrt wie Gronau vor Jahren in seinen Erläuterungen zu dem Tizian-Band der „Klassiker der Kunst" angenommen hat. Es scheint übrigens noch ein drittes Exemplar existiert zu haben, das uns nur noch in einem Stich erhalten ist und aller Wahrscheinlichkeit nach Anspruch auf Eigenhändigkeit erheben durfte. August L. Mayer.

Vorträge der Bibliothek Warburg. Herausgeg. v. Fritz Saxl. Vorträge 1921—1922. Verlag v. B. G. Teubner. Leipzig-Berlin 1923.

Das stattliche, mit einer Reihe Tafeln und ausführlichem Register versehene Heft enthält folgende Vorträge: Fritz Saxl: Die Bibliothek Warburg und ihr Ziel; Ernst Cassirer: Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften; Adolph Goldschmidt: Das Nachleben der antiken Formen im Mittelalter; Gustav Pauli: Dürer, Italien und die Antike; Eduard Wechßler: Eros und Minne; Hellmut Ritter: Picatrix, ein arabisches Handbuch hellenistischer Magie; Heinrich Junker: Über iranische Quellen der hellenistischen Aion-Vorstellung. — Es ist ohne weiteres ersichtlich, daß sie sich alle innerhalb des Ideenkreises bewegen, aus dem heraus Warburg seine grandiose Bibliothek schuf, deren „Problem" Saxl als „die Frage nach Ausbreitung und Wesen des Einflusses der Antike auf die nachantiken Kulturen" prägnant definiert. An dieser Stelle zu den einzelnen Ausführungen Stellung zu nehmen, würde zu weit führen. In jedem Fall ist es zu begrüßen, daß mit der vorliegenden Veröffentlichung auch wei-

teren Kreisen der Zugang zu der Arbeit an einem der interessantesten geisteswissenschaftlichen Komplexe erschlossen wird. Es bleibt nur zu wünschen, daß weitere Bände dem ersten folgen.

—s.—

Leo Bruhns, Würzburger Bildhauer der Renaissance und des werdenden Barock (1540—1650). Benjamin Harz Verlag. Wien und Berlin 1923.

Die Denkmäler keiner deutschen Stadt sind kunsthistorisch so vorzüglich bearbeitet wie die Würzburgs. Den Büchern von Pinder, Bruhns, Pfister und Sedlmaier ist nun das neue Werk von Bruhns nachgefolgt, schon an Umfang — es enthält über 550 Seiten Text — eine der bemerkenswertesten Neuerscheinungen des vorigen Jahres. Es kann als durchaus vorbildlich für die Behandlung der noch immer viel zu wenig beachteten deutschen Plastik jener Zeit gelten. Mit dem langen Atem des eigentlichen Historikers entwickelt Bruhns die Fülle seines Materials. Selbstbeherrscht und bescheiden beschränkt er sich auf reine Künstlergeschichte und stellt begriffliche Fragen auf später zurück. Dafür gelingt es ihm, auf Grund eingehender Archivstudien lückenlos alle Meister des damaligen Würzburg ins Licht zu stellen und dabei zahlreiche Persönlichkeiten überhaupt erst in die Kunstgeschichte einzuführen. Mit Hilfe einer umfassenden Denkmälerkenntnis kann er stilkritisch das Oeuvre der von ihm identifizierten Meister zusammenstellen. Ein erster Teil beschäftigt sich mit den beiden Dell und ihren Zeitgenossen, ein zweiter mit der Periode der niederländischen Beeinflussung. Neben Würzburg ist es da besonders Mainz, dessen Kunstwerke Bruhns neu ordnet. Künstler wie Peter Osten und die beiden Robyn gewinnen erst dabei wirkliches Leben. Es folgt die Besprechung der großen Bildhauer des beginnenden Barock, der Juncker und der Kern, denen umfangreiche Kapitel gewidmet sind und deren Oeuvre gesichtet und bereichert wird. Die Zuschreibungen sind sehr zurückhaltend und fast stets einleuchtend. U. a. wird das Reibeltepitaph, das Brinckmann im Handbuch L. Kern zugeschrieben hatte, mit Recht Zach. Juncker gegeben. Auf diesen dritten Teil, der bis zur Mitte des Jahrhunderts geführt ist, folgt ein Anhang über die nordfränkische Lokalschule. — Seine Bedeutung verdankt das Buch aber nicht zum wenigsten dem feinen künstlerischen Gefühl und der dichterischen Prägnanz jeder Charakterisierung, wie sie allem eignet, was Bruhns bisher geschrieben hat. Besonders tritt diese Seite in den Kapiteln allgemeiner Art zutage, doch fehlt sie auch im Biographischen nirgends. Überall spürt man die Liebe für die behandelte Epoche, ohne daß sie zur Überschätzung einzelner Erscheinungen führte. Davor schützt Bruhns der klare Überblick über die gleichzeitige Kunst außerhalb seines Gebietes, die besonders in den Anmerkungen in reichem Maße herangezogen wird. Man findet dort Zusammenstellungen, die bisher auch in Handbüchern völlig fehlten. Die Literaturübersicht am Schluß gibt alles wesentliche über die deutsche Plastik des 16. und 17. Jahrhunderts. Eingehende Register erhöhen die Benutzbarkeit des Buches. Ausstattung und Druck sind befriedigend, wenn auch einige Tafeln in den Details schärfer sein könnten. Den Ziffern der Anmerkungen und Abbildungen mangelt nicht ganz selten die Übereinstimmung mit den Hinweisen im Text. Pevsner.

Die Meisterwerke der Eremitage

Die eben erschienene dritte, neubearbeitete Auflage des VIII. Bandes in der bekannten Hanfstaenglschen Folge über die Galerien Europas (Verlag Franz Hanfstaengl, München) zeigt gegenüber der früheren Fassung ein wesentlich verändertes Gesicht. Für wenige ausgeschiedene Abbildungen sind rund 60 Neuaufnahmen in den Band hineingenommen worden, und nach dem Tode des früheren Bearbeiters, des Baron Wrangel, hat ein jüngerer Gelehrter, P. v. Weiner, die Redaktion besorgt und den einleitenden Text beigesteuert, der erstmalig eine sehr willkommene Geschichte dieser kostbaren Galerie entwickelt, zu der die große Katharina in 34jähriger Regierungszeit den Grundstein gelegt hat. Auch das am Schluß angefügte Künstlerregister ist sehr wertvoll für die rasche Orientierung des Laien. Die Bildunterschriften sind dreisprachig und fehlerfrei. Die „historischen" Landschaften Poussins sollten trotzdem lieber „heroisch" genannt werden, was dem Sinn dieser Kunst mehr gerecht werden würde. B.

Hermann Schmitz, Deutsche Möbel des Barock und Rokoko. Deutsche Möbel des Klassizismus. Julius Hoffmann. Stuttgart 1923.

Von dem Werke des Verlages Julius Hoffmann über das deutsche Möbel, dessen mittelalterlichen Band O. v. Falke herausgeben wird, liegen die beiden von Hermann Schmitz bearbeiteten Bände über Barock und Rokoko und über den Klassizismus vor, der erste mit 600, der zweite mit 460 klaren Abbildungen. Der vielseitige Herausgeber hat dem Abbildungsteil Einleitungen vorausgeschickt, die seine gründliche Fachkenntnis auf diesem Gebiete ausweisen. Die Kennzeichnung der zwischen dem Dreißigjährigen Krieg und dem Beginn des 19. Jahrhunderts fünfmal völlig und dazwischen noch mehrmals teilweise sich wandelnden Möbelstile ist eindringlich; auch der Gegensatz zwischen fürstlicher und bürgerlicher Möbelkunst ist klar herausgearbeitet. Weniger Wert ist auf die Kennzeichnung des Stiles der einzelnen Werkstätten gelegt, von denen ausführlicher nur jene des David Roentgen in Neuwied behandelt wird, während die Meister des früheren 18. Jahrhunderts sich mit kursorischer

Erwähnung begnügen müssen. Um so mehr hätte man, angesichts der Fülle des Abbildungsmaterials, zuverlässige Künstler- und Ortsregister erwarten dürfen. Die Abbildungen geben zwar keine gleichmäßige Übersicht über die vorhandenen Denkmäler — aus Kirchen und Klöstern ist verschwindend wenig beigebracht, außer Schussenried, Ottobeuren, S. Florian ist kaum ein Kloster zu finden, auch von den Schlössern ist kaum mehr als ein Dutzend berücksichtigt —, aber jeder Möbeltypus ist aus jeder Epoche durch zahlreiche gute Beispiele vertreten. Baum.

Luthmer-Schmidt, Empire- und Biedermeiermöbel aus Schlössern und Bürgerhäusern. Mit 120 Lichtdrucktafeln. Frankfurter Verlagsanstalt A.-G. Frankfurt a. M. o. J.

Dieses Buch beruht auf dem 1904 und 1908 von Ferdinand Luthmer herausgegebenen zweibändigen Tafelwerk „Bürgerliche Möbel aus dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts usw.". Es ist aber innerlich wie äußerlich in jeder Beziehung neu durchgearbeitet und dürfte, als bestes seiner Art, dem Kunst- und Kulturhistoriker nicht minder wertvoll sein als dem Kunsthandwerker. Einige weniger wichtige Tafeln der ersten Auflage fielen fort, eine ganze Anzahl neuer sind hinzugekommen. Durch beiderseitigen Druck der Tafeln ist das Buch handlicher geworden, zugleich wurde Raum frei für eine Einleitung, die Robert Schmidt hinzugefügt hat. Sie ist geradezu zur Seele des Ganzen geworden: sehr knapp, aber ebenso prägnant. Die Entwicklungslinien kommen völlig klar heraus, ohne daß mehr behauptet würde, als was die Tatsachen zulassen. Entsprechend vorsichtig wird in den Erläuterungen zu den Tafeln mit den Datierungen verfahren. Mit diesem Buch liegt der Mustertyp einer Vereinigung von Lehr- und Anschauungswerk auf wissenschaftlicher Grundlage vor. -s-

C. F. Foerster, Das Neue Palais bei Potsdam. Deutscher Kunstverlag. Berlin 1923.

Die Abfassung dieses kleinen amtlichen Führers konnte in keinen geeigneteren Händen liegen als in denen des um die Erforschung der Berliner Kunst vom Ausgang des 18. Jahrhunderts hochverdienten Verfassers, der auch die kürzlich vorgenommene Neuaufstellung der beweglichen Ausstattung des Neuen Palais geleitet hat, durch die die ursprüngliche dekorative Wirkung der Räume wiederhergestellt ist. Der bis zur Revolution als Sommerwohnsitz Wilhelms II. dem großen Publikum schwer zugängliche Bau verlangte nach seiner Erschließung für die Öffentlichkeit unbedingt eines zuverlässigen Cicerone, den das Büchlein Foersters in mustergültiger Form darstellt (das Format hätte man sich vielleicht etwas handlicher und bequemer für die Rocktasche gewünscht). Eine interessante Feststellung bringt das Eingangskapitel „Baugeschichte" durch den Hinweis auf Vanbrughs Gartenfront von Castle Howard bei York als Vorbild für die Parkfassade, deren Abhängigkeit von der englischen Backsteinarchitektur des ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts unter besonderem Hinweis auf Namen wie Wren und Vanbrugh übrigens schon Gurlitt betont hatte. Einer eingehenden Baubeschreibung des Schloßäußeren und -inneren mit seinem reichen Gemäldeschatz folgt ein „Gang durch die Räume"; sehr zweckmäßig ist dabei die Numerierung der einzelnen Säle aus Nicolais Grundrissen übernommen, die in dem Tafelanhang reproduziert sind, und deren Nummernfolge der Beschreibung zugrunde gelegt ist, so daß der Benutzer des Führers sich jeden Augenblick orientieren kann, wo er sich befindet — ein Vorzug, den, so selbstverständlich diese Forderung klingen mag, doch nur wenige Schloß- und Museumsführer aufweisen. Die Beschreibungen selbst zeichnen sich durch Knappheit und strenge Sachlichkeit aus; auf Veränderungen durch Renovierung usw. wird in jedem Falle besonders hingewiesen. Die in ihren Angaben höchst gewissenhaften und exakten Erklärungen sind für den Wissenschaftler dadurch besonders wertvoll, daß ihnen die Nummern der älteren Beschreibung des Palais durch Oesterreich (1773), des Verzeichnisses der Bildergalerie des Berliner Schlosses durch Puhlmann (1790) und bei den französischen Gemälden die Nummern des Seidelschen Kataloges (1900) beigefügt sind. Der schmale Tafelanhang mit seinen nach Aufnahmen der Staatlichen Bildstelle in Berlin hergestellten Klischees ist geeignet, die Eindrücke eines Besuches in der Erinnerung aufzufrischen. H. V.

Gustav E. Pazaurek, Gläser der Empire- und Biedermeierzeit. (Monographien des Kunstgewerbes XIII/XV.) Mit 6 Farbtafeln und 332 Textabbildungen. 412 Seiten. Verlag Klinkhardt & Biermann. Leipzig 1923.

Man hat mit Recht von ausländischer Seite den Vorwurf erhoben, die deutsche Kunstliteratur der letzten Jahre produziere mehr Sauce als Fleisch. Bei dem vorliegenden Buche könnte man eher den Vorwurf zu hören bekommen, daß die deutsche Gelehrsamkeit in dem Beibringen auch der kleinsten Tatsachen zu ersticken drohe. Denn dies neue Werk Pazaureks ist, wie alle seine bisherigen zusammenfassenden Arbeiten, bis zum Springen erfüllt von einer unbegrenzten Fülle von Tatsachen, die auf weiteste Strecken wichtiges, bisher ganz unbekanntes Material zu einem bisher sehr vernachlässigtem Gebiete des deutschen Kunstgewerbes herbeibringen. Sammler haben zwar bisher schon dies Gebiet gepflegt, bis vor zehn Jahren unter allgemeiner Verachtung musealer Einseitigkeit, seit dieser Zeit auch unter einer gönnerhaften Duldung einiger weniger Spitzenleistungen. Was man aber bisher wissenschaftlich über das Gebiet wußte, schlage

man einmal in dem doch gewissenhaftest zusammenstellenden Buche „Das Glas" von Robert Schmidt nach. Man wird dann erst erstaunt sehen, was eigentlich Pazaurek in dieser Spezialgeschichte, die allerdings aus der geradezu unheimlichen Zettelkasten- und Forschersammlung eines Lebensalters hervorgewachsen ist, leistet.

Das für die Geschichte des ganzen Kunstgewerbes erzielte Resultat darf dahin formuliert werden, daß in einer gerade auf kunstgewerblichem Gebiet sonst als Verfall geltenden Zeit das deutschböhmische Glas in einem ganz beträchtlichen Hochstand, ja in einzelnen Abschnitten in einer selbständigen Vollkommenheit vor uns steht, dem nichts anderes seiner Zeit an die Seite treten kann. Nationalökonomisch tritt die merkwürdige Erscheinung klar zutage, wie in einer Zeit wirtschaftlicher Armut ein besonderer Zweig des Kunstgewerbes, mitverursacht durch die erzwungene Sparsamkeit, sich eine internationale Bedeutung durch das geschickte Ineinandergreifen von inneren und äußeren Ursachen erringt.

Im Speziellen dürfen dann die weitestgehenden technischen Detailkenntnisse hervorgehoben werden, die einer solchen Spezialuntersuchung erst ihren sicheren Grund geben. Daraus erwächst dann der klare Aufbau des Werkes in Glasschliff, geblasene und gepreßte Gläser, Tiefschnitt, Hochschnitt, Kuglergraveurarbeiten, Malerei, Farbengläser, Hyalith und Lithyalin, venetianische Nachahmungen, eingeglaste Pasten, Doppelwandgläser usw. In allen Gebieten wird nicht nur das Allgemeine herausgearbeitet, sondern im persönlich Künstlerischen kommt gerade der Künstler mit seinem teilweise intimsten Werdegang zur Geltung, so daß mehr wie ein psychologisch interessantes Charakterbild entworfen wird; denn eigenartigerweise waren gerade die bedeutendsten Glaskünstler knorrige und schrullige Menschen, so richtige verbohrte Deutsche und Spitzwegmenschen, die über ihrer „Sache" die übrige Menschheit vergaßen und so, arm und verkannt, ein zurückgezogenes Leben führten. Nicht nur aus fast ganz unbekannter Lokalliteratur der Zeitschriften, Zeitungen, alter Verlagskataloge und Ausstellungsberichte werden diese vergessenen Künstler herausgeholt, sondern auch aus fast schon der Vernichtung verfallenen Manuskripten und Tagebüchern. Den bedeutendsten wissenschaftlichen Zuwachs erfährt die Abteilung des Biedermeierglasschnittes, wo nun neben dem auch erst durch Pazaurek bekannten Dominik Bimann, einem wirklich hervorragenden Porträtglasschneider, eine ganze Fülle von Namen aus Steinschönau, Heida, dem Iser- und Riesengebirge, Karlsbad, Österreich-Ungarn, Süd-, Mittel- und Norddeutschland stehen, die mit vorhandenen Werken in Zusammenhang gebracht werden können und damit künstlerisch greifbar sind. Damit ist aber nicht nur eine Alexandrinerarbeit zur Rehabilitierung besser vergessener Menschen geleistet, sondern wir bekommen Qualitätsarbeiten, die bisher vielfach in fürstlichem oder privatem Besitz, nicht selten in Rußland waren, vorgeführt, wodurch uns eine ganz neue Bewertung der Gesamtleistung möglich wird. Aber auch bei schon bekannteren Gruppen wie bei Mohn, Kothgasser, Mildner und ihren Schulen, bei der Tätigkeit Friedrich Egermanns wird über die überall sorgfältig verarbeitete Literatur weit hinausgegangen, mit unzähligen, von Mund zu Buch fortgetragenen Irrtümern aufgeräumt und ein möglichst vollständiges Bild zu geben versucht, das sich bei Mildner zu einer völligen Monographie mit einem umfassenden Katalog seiner sämtlichen Gläser, nach Jahren geordnet, ausweitet. Ein ausgezeichnetes Namens-, Orts- und Provenienzregister macht das Buch für den praktischen Gebrauch unmittelbar verwendbar, auch wenn einer das ganze, wenn auch gut lesbar geschriebene, umfangreiche Buch nicht konsumieren kann oder will.

Auf alle Fälle ist dies neue Werk von Pazaurek ein Standwerk der internationalen Glasliteratur, das überaus befruchtend auf Sammler, Museen und Wissenschaftler wirken wird. An den Ausführungen selbst besserwissend zu kritisieren wird auch dem engsten Spezialforscher „in Glas" unmöglich sein; dagegen werden auf diesen grundlegenden Forschungen erst weitere Untersuchungen aufgebaut werden können; denn Pazaurek hat nirgends die Lücken verhüllt, wo sie sich in seinem Material zeigten, sondern gerade auf ihre notwendige künftige Ergänzung hingewiesen.

Mit besonderem Lob dürfen auch bei den Schwierigkeiten guter Glasaufnahmen die schönen Photographien und die ausgezeichneten Klischees hervorgehoben werden, wie überhaupt das Buch von gediegenster Ausstattung ist. Georg Lill.

Rudolf Oldenbourg, Die Münchner Malerei im 19. Jahrhundert. F. Bruckmann, A.-G. München 1922.

Erst jetzt vermag die Münchner Kunst des 19. Jahrhunderts Gegenstand geschichtlicher Untersuchung zu werden. Dem Miterlebenden nimmt der Mangel an Entfernung, dem unmittelbar Folgenden der natürliche Gegensatz des Erben die sachliche Objektivität. Zur Übersicht über Wirkungen und Entwicklungen bedarf es des Abstandes mehrerer Geschlechter. Deshalb konnte Pecht noch keine Geschichte der Münchner Malerei des 19. Jahrhunderts schreiben. Es ist kaum glaublich, wie oft und in welchem Grade zu starke Nähe dem kenntnisreichen Verfasser den Blick trübt. Leibl etwa erhält (1888!) ein bescheidenes Plätzlein zwischen Mathias Schmid und Grützner, und es wird ihm als der Begabtere Hugo Kauffmann gegenübergestellt. Dazu kommen falsche grundsätzliche Einstellungen, wie z. B. die Meinung, politischer und künstlerischer Aufschwung gingen

Hand in Hand, der Klassizismus sei daher undeutsch und schlecht, die Kunst nach 1870 national und gut. Keinem über das bloß Statistische hinausgehenden Historiker bleiben solche Irrtümer erspart; doch vermindert sich ihre Gefährlichkeit mit der Weite des Blickfeldes.

Will man heute die verworrene Münchner Kunst des 19. Jahrhunderts in die großen Zusammenhänge einordnen, so darf man nicht unterlassen, die Hauptpersönlichkeiten herauszustellen. Hier ist noch viel Vorarbeit zu leisten. Weit ausholende Monographien in der Art von Kuhns Cornelius, Weigmanns Schwind, Uhdes Spitzweg, Waldmanns Leibl sind nicht eben zahlreich. Wilhelm Kobell hat unlängst durch Waldemar Lessing die gewünschte Würdigung erfahren (das Buch erschien gleichzeitig mit Oldenbourgs Werk bei Bruckmann). Zusammenfassend stellt Feulner in seiner „Münchner Malerei um 1800" (Heinemannkatalog 1920) für jene Jahrhundertwende die entscheidenden Kriterien auf. Aus der Folgezeit ist die Landschaftsmalerei mehrmals mit Liebe behandelt worden, von Höhn, Paul Ferdinand Schmidt und Uhde-Bernays; eine wertvolle Ergänzung zu diesen mehr kritischen Untersuchungen bietet die hübsche Quellenzusammenstellung von G. J. Wolf: „Die Entdeckung der Münchner Landschaft" (Hanfstaengl, 1921). Hingegen fehlte bisher die Fortsetzung zu der verdienstvollen Studie Feulners, ein Werk, das vom heutigen Standpunkte aus rückschauend die Akzente so setzt, wie Pecht sie noch nicht verteilen konnte. Den Auftrag, das Buch zu schreiben, erhielt Rudolf Oldenbourg. Er hat den ersten Band, die Zeit bis 1850 umfassend, noch selbst vollenden können. Man durfte von dem Verfasser, dem durch Heimat- und Familienüberlieferung sein Stoff von der Jugend an vertraut war, mehr erwarten als eine bloß sachlich richtige und erschöpfende Darstellung; in der Tat ist ein Werk mit weiten Ausblicken und klug abwägendem Urteil entstanden. Der feinsinnige Rubenskenner weiß auch einem Cornelius und Kaulbach die Gerechtigkeit zuteil werden zu lassen, die ihnen gebührt. Einleitend gibt Oldenbourg einen Überblick über die Münchner Malerei am Ende des 18. Jahrhunderts, aus der die Werke Dorners des Älteren und Edlingers hervorragen. Diese heimische Schule erhält durch den Zuzug der pfälzischen Künstler Klotz, Kellerhoven, Mannlich, Franz und Ferdinand Kobell Auffrischung. Die Erneuerung kommt zunächst der Landschaft zugute. Dillis, der jüngere Dorner, Wagenbauer, Wilhelm Kobell, Dominik Quaglio sind die Führer dieser an niederländischen Vorbildern sich schulenden Richtung, aus der später noch Albrecht Adam, Peter Heß und Bürkel hervorgehen. Der bodenwüchsigen und volkstümlichen Landschafts- und Fachmalerei wirkt die 1800 gegründete Akademie entgegen, die unter Peter Langer den Boden für Cornelius vorbereitet. Die mächtige Gestaltungskraft und den ethischen Ernst der Glyptothek- und Ludwigskirchfresken erreicht keiner der Nachfolger des Cornelius, am wenigsten der zu seinen Lebzeiten stark überschätzte Kaulbach. Unter der Einwirkung der großen klassizistischen Komposition erwächst auch eine idealistische Landschaftsmalerei; ihr Begründer ist Koch, ihr wichtigster Vertreter Rottmann. Die strenge Form des Klassizismus bricht die Romantik. Wohl kennt München nicht die Pariser Kämpfe; Cornelius steht nicht, wie Ingres, ein Delacroix gegenüber; sondern die ersten Münchner Romantiker, wie Neureuther und Genelli, sind noch halbe Klassizisten. Erst in Schwind gelangt die Münchner Romantik zum Durchbruch. Mit ihm schließt die dargelegte Entwicklung.

Es ist die Münchner Kunst Ludwigs I., die Oldenbourg zu schildern unternahm. Eine Würdigung der Persönlichkeit des Monarchen, der, seiner Zeit vorauseilend, angefeindet und mißverstanden, das heutige München geschaffen hat, durfte dem vortrefflichen, mit gut gewählten Bildern versehenen Buche nicht fehlen. Mit diesem Werke, dessen Drucklegung er nicht mehr erlebte, hat Oldenbourg nicht nur der Kunst seiner Vaterstadt ein schönes Denkmal errichtet, sondern einen bleibenden Grundstein für die Geschichtsschreibung der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts gelegt. Baum.

Julius Meier-Graefe, Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Zweite Aufl. Mit 643 Abb. Dritt. Bd. R. Piper & Co. München.

Ein wundervolles Buch auch in der zweiten Auflage, die nun mit dem dritten Bande endlich (!) vollendet vorliegt. Eine höchst anregende und anziehende Lektüre, auch da, wo das Geschriebene zu unbegrenztem Widerspruch reizt, mit dem Siegel des echten Schriftstellers überall versehen, des Schriftstellers, dessen Reiz sein Mangel an Objektivität und die Grazie seines persönlichen Urteils ist. Und endlich ein technisch vorzüglich gelungenes Werk, mit jener Sorgfalt entworfen und durchgeführt, die alle wesentlichen Bücher des Piperschen Verlages kennzeichnet, voll gediegener Monumentalität in der Trias dieser schlichten Halbleinenbände, ohne schwerfällig und unhandlich zu sein; mit seinen insgesamt 700 Seiten Text und 643 Abbildungen ein wahres Standardwerk moderner Kunstliteratur.

Unmöglich, ohne größte Weitschweifigkeit, auf die Unterschiede der zweiten von der ersten Auflage einzugehen. Es ist beinahe ein gänzlich verwandeltes Buch geworden: so grundlegend hat Meier-Graefe seine Dispositionen geändert und seine Meinungen, dem Wandel von zwei Jahrzehnten entsprechend, revidiert. Wie die erste, ist die zweite Auflage der Bibliothek jedes Kunstfreundes unentbehrlich geworden, ja

die zweite in erhöhtem Maße. Wie weit ist doch der Weg von den Pecht und Rosenberg über Muthers kaum mehr erträglichen Wälzer bis zu diesem Meier-Graefe!

Allein man zögert, dieses Lob so ganz für sich dastehen zu lassen. Wir haben in Deutschland sicherlich keinen amüsanteren, anregenderen, kurz interessanteren Kunstplauderer als Meier-Graefe. Aber wir haben auch ein Gefühl für Kunstgeschichtsschreibung, und hier wenden wir den Blick von dem geistreichen Inhalt einmal zu dem Titel: „Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst"; überfliegen die Inhaltsverzeichnisse und die Namenregister, überschlagen im Geiste nochmals das große Ganze und fragen mit einer steigenden Unsicherheit: Was haben wir eigentlich gelesen?

Hier kann natürlich nicht der Maßstab der trockenen Ernsthaftigkeit in historischem Aufzählen und Komplettieren angelegt werden. Freuen wir uns der ewig bewegten Frische dieser Subjektivität! Sie fand ihr weites Feld in den beiden ersten Bänden, wo sich die Idee des Heldenepos der Kunst oder ihrer Tragödie, die Meier-Graefe kurz und schlicht in fünf Akte zu je 20 Jahren einteilt, ungestört von Nebengeräuschen abrollen ließ. Den Schluß nun, also das Ende dieser hundertjährigen Entwicklung, also (der kühne Sprung stammt von M. G.!) das Ende der europäischen Kunst — bringt der dritte Band. Und bei dieser Peripetie müssen wir nun doch etwas verweilen. Es geschehen da ganz erstaunliche Dinge.

Im Hauptabschnitt wird das Ende der Entwicklung in der „Französischen Komposition" farbenprächtig geschildert; von Ingres über Puvis zu Renoir (der also dem Impressionismus ganz entrückt wird) und über Maillol zu Cézanne. Dies hat einen bedeutenden Sinn und ist auch in seiner Abfolge gut herausgearbeitet. Aber schon hier stößt man auf sehr absurde Zwischenglieder, die sich zwischen Renoir und Maillol einschieben: Bonnard, diesem sympathischen und gefälligen Nichts-als-Epigonen, werden 13 Seiten gewährt, fast die Hälfte des für Renoir gegebenen Raumes; und dann gar ein eigner kleiner Abschnitt für (niemand kommt auf diesen Witz!): Klossowski. Mit gleichem Recht könnte man die Reihe mit E. R. Weiß, Walser und weiteren zehn angenehmen Dekorateuren fortführen. Was hieran so bis zur Bestürzung auffällt, ist nicht die Wahl der ephemeren Lieblinge, sondern die völlige Desorientierung des Urteils. Und dies ist wahrhaft unverzeihlich für einen Kritiker von dem Range Meier-Graefes: der Mangel an Unterscheidungsvermögen zwischen schöpferischen Menschen und tändelnden Mitläufern. Es geht einfach nicht an, für Bonnard ein Riesenkapitel auszuwalzen und Schöpfer von dem Range von Derain, Léger, Dix oder Schlemmer überhaupt nicht oder mit einem spöttischen Achselzucken (Tapete! Packungen!) einer halben Zeile zu erwähnen. Das schmeckt doch ein wenig nach den subalternen Gesinnungen von Geistern wie Hans W. Singer oder Daun.

Nach Cézanne kommt natürlich die Sintflut. Hier hätte es der Verfasser der ersten Auflage leichter gehabt; vorausgesetzt, daß er schon alles gewußt hätte, was ihm die zweite so beschwerlich gemacht hat: den Kubismus und die deutsche Ausdruckskunst. Es wäre vor 15 Jahren gut gewesen, mit Cézanne einen markigen Schlußstein zu setzen und zu sagen: bis hierher reicht die große Kunst; was nachher kommen mag, ist von vornherein, sozusagen vom Mutterleibe an, verurteilt zum Epigonismus oder besser noch formuliert (Spengler wäre so schön vorwegzunehmen gewesen): zum Untergang der Kunst des Abendlandes. Aber leider wußte Meier-Graefe bei der ersten Auflage das noch nicht, und bei der zweiten erhob sich nun die sehr unangenehme Aufgabe, die Entwicklung seit Cézanne mittelst Taschenspielerstückchen wegzuzaubern. Man braucht sich nicht zu wundern, daß der dritte Band so lange auf sich warten ließ. Auch größere Geister hätten sich lieber vor der fatalen Nuß gedrückt. Goethe war es 1817 noch erlaubt, frisch, fromm und unbeschwert von Tatsachenkenntnissen zu dekretieren: die „neudeutsch-religiös-patriotische Kunst" habe kein Recht auf Existenz, sie habe aufzuhören mit ihrem Dasein. Im Zeitalter der Eisenbahnen konnte sich niemand mehr — und ob er auch noch ein paar Etagen über Goethe stehen möge — auf Nichtexistenz unbequemer Sachen hinausspielen. Meier-Graefe hat sich gewunden wie ein Aal: und dieses Schauspiel ist nicht erquicklich; am unerquicklichsten für die, welche seine großen Verdienste gern durch Größe im Umlernen und Anerkennen vermehrt gesehen hätten. Er hat sich begnügt mit einer billigen Sottise über den Kubismus, ohne dessen tiefere (so echt französische) Notwendigkeit und seinen Sinn auch nur in Frage zu ziehen, und mit einem saloppen Herausgreifen weniger deutscher Maler von Marc bis Beckmann, um dafür an dem Wunder der ganzen jüngsten, so überaus logischen Entwicklung mit verbundenen Augen vorbeizugehen. Er sieht nicht die Wurzeln, aus denen der Kubismus emporsteigen mußte; er erkennt nichts von der strahlenden Auferstehung der deutschen Form im sogenannten Expressionismus und in der Farbenromantik; er weiß überhaupt nichts davon, daß alle drei Strömungen schon wieder von der europäischen Welle des Konstruktivismus und der deutschen Furie des Verismus überholt worden sind: für ihn existieren von alledem nur Matisse und Picasso, Kokoschka, Marc, Klee, Hofer und Beckmann. Nolde ist, beispielsweise, „die banale Lesart der Farbensymbolik" Kokoschkas. — Alle übrigen Künstler werden — im strengsten Sinne des

Wortes — allerhöchstens mit Erwähnung in einer Zeile abgetan; meist aber verschwiegen.

Hier steht die unerhörte Kehrseite seines glänzenden Subjektivismus auf. Es soll nichts dagegen gesagt werden, daß ihm die „Entwicklungsgeschichte" in eine Anzahl loser Essays über Einzelkünstler zerfällt; daß er die Abschnitte über Hofer und Beckmann aus anderen seiner Publikationen übernimmt. Man könnte eine Entwicklungshistorie auch so schreiben. Aber daß er die wirkliche Kunstgeschichte seit 1900 einfach unter den Tisch dekretiert und als „Moral" am Schluß uns die lahme These vom „Untergang" auftischt (die bei Spengler, was die Kunst betrifft, entschuldbar ist, da er schließlich von der Kunst nichts zu wissen brauchte): das muß ihn schlechterdings um jeden Kredit bringen. Wir hören Bodes keifende Stimme gegen die Kunst der Lebenden und die von Meier-Graefe selbst so malitiös bemitleidete Gesinnung der Wilhelminischen Ära: „Die janze Richtung paßt uns nich". Er hätte ja gar kein Schlußkapitel zu schreiben brauchen; denn es steht am Ende auch Meier-Graefe frei, die „janze Richtung" abzulehnen. Würdiger wäre es gewesen, einen Strich unter Cézanne zu ziehen und zu schweigen, oder aber einem Jüngeren das Schlußkapitel mit einer erhabenen Geste abzutreten. Der Kompromiß, den er vorzog, dieses unmögliche Konglomerat von vortrefflichen Anmerkungen über einige Künstler (denn ausgezeichnet sind z. B. Lehmbruck, Marc und Hofer gewürdigt) und Geistreichigkeiten über Kubismus, Berlin und russische „Mode" ist vernichtend; aber nicht für die betroffene Kunstepoche.

Paul F. Schmidt.

Schöpfung. Ein Buch für religiöse Ausdruckskunst. Herausgeg. von Oskar Beyer. Mit 64 Wiedergaben. Im Furche-Verlag. Berlin 1923.

Die „Schöpfung" ist der erste Band einer Bücherfolge, die den Zusammenhang von Kunst und Religion in seinen reichlich verzweigten und abgestuften Erscheinungsformen zum Inhalt hat. Verlagstechnisch ist das Werk eine reine Freude. Der von Rudolf Koch gezeichnete Einbandtitel würde den Rahmen für einen noch viel konsequenter aufgebauten Sammelband dieses Inhalts geben; der Bilddruck von Bruckmann ist besonders in der Wiedergabe der mittelalterlichen Plastiken und der farbigen Beilagen makellos. Der bekannte „Dorngekrönte" von Otto Lange ist in drei Farben so gedruckt, daß man den Originalabzug auf Japan vor sich zu haben glaubt. Nicht so restlos befriedigt die Auswahl der Beiträge. Acht längere Aufsätze (90 von 180 Seiten) sind Abdruck aus teilweise recht bekannten Werken, und der Zusammenklang verliert dadurch an innerer Notwendigkeit. Es ist selbstverständlich ein Vergnügen, Abschnitte aus Hartlaub, Kunst und Religion; Meier-Gräfe, Vincent; With, Japanisch-buddhistische Plastik; Fischer, Chinesische Landschaftsmalerei; aus Wackenroder, Tolstoi u. a. an dieser Stelle nochmals zu lesen. Die Einstellung aber wird gerade dadurch verschwommen und es genügt nicht, wenn es in der Vorbemerkung heißt, daß die Erkenntnis der Verbindung religiösen Lebens und künstlerischen Gestaltens sich heute noch auf mannigfachen Wegen auswirkt und jede Äußerung letzten Endes unter eigener Verantwortung der Mitarbeiter erfolgt. Grundthese des Herausgebers ist, „daß eine neue, wahrhaft große und geistige Kunst nur aus mächtigen religiösen Impulsen erwachsen kann", daß eine „Kunstkultur" als restlos einheitliche stilistische Geschlossenheit aller künstlerischen Äußerungen eines Volkes nur auf der Basis einer Gemeinschaftsreligion entsteht. Der Herausgeber beschränkt sich diesmal auf die Kunst, die „aus dem Schoß einer religiösen Gemeinschaft hervorgeht" und schließt die individualistische religiöse Kunst aus. So erklärt es sich wohl, daß wir Nowgorod, Mittelalter, Japan, Boro Budur vorfinden, aber nicht Nolde, Rottluff, Heckel. Nur daß es dann ein wenig rätselhaft bleibt, wieso C. Mense, der einsame van Gogh, oder ein so „monologischer" Gestalter wie Caspar David Friedrich hereinkommen. Dürfte es nicht heute angesichts einer so problematischen Situation von vornherein fruchtbarer sein, diesen Gegensatz nicht aufzurollen? Wo Gott ist, wissen immer zunächst die wenigen Einsamen, sie sind die Rufer in der Religion wie in der Kunst und schaffen allmählich den Bau. Sind heute nicht die stärksten Äußerungen seines neuen Gottesbewußtseins von Einzelkünstlern ausgegangen, ich denke an Hauptmanns Emanuel Quint, an Rilke und Mombert, ebenso wie an Noldes „Pfingsten", Rottluffs Holzschnitte, Beckmanns Radierungen? Und die soziologischen Voraussetzungen fehlten und werden fehlen, bis Werke sie schaffen. Ist nicht der Glaube an Dinge von absolutem Wert, ist nicht die höchste Intensität für uns ein wichtigeres Einfallstor in den Garten Gottes als die bereits verallgemeinerte Vorstellung von einem göttlichen Wesen? Japan und Mittelalter beweisen nichts dagegen. Was damals galt, gilt deshalb nicht für heute, und Tolstoi hat in der „Christlichen Kunst der Zukunft" Bekenntnisse eines rückwärtsgewandten Christenmenschen gegeben, keine seherische Prophetie. Diese skeptischen Anmerkungen sollen niemanden abhalten, den reichen Band zu lesen und anzusehen. Besonders hinweisen möchte ich auf den sehr übersichtlichen und eine gewaltige Materie klar gliedernden Aufsatz von Lübbecke über „die mittelalterliche deutsche Plastik" (selten gut aufgenommen: Pieta aus Unna, Andernacher Ungarnkreuz, Steiermärkische Steinfigur einer Maria von 1440); auf Hauschilds Ausführungen über „Schriftsprache" mit sechs Wiedergaben R. Kochscher Schrift (es

iſt als ob ſie nicht nur vom Inhalt der bibliſchen Worte geformt wäre, ſondern ihrerſeits den Sinn neu formte); und auf Habliks und Fechters Bemerkungen und Bilder zum „Kultbaugedanken in der neuen Architektur“ (auf dieſe wegen ihrer dem Programm widerſprechenden ſtark ſubjektiven Färbung). Bücherbeſprechungen und eine Literaturüberſicht werden manchem ermöglichen, ſich von hier aus weiter in den Stoff einzuarbeiten. Es wäre zu wünſchen, daß die Reihe fortgeſetzt würde und der Herausgeber dabei von der Peripherie zur Mitte käme, dann trügen die Bände ihren Namen „Schöpfung“ zu Recht.

Will Grohmann.

Im Verlage von J. F. van de Ven, Baarn, erſchien eine zweite Auflage des bekannten Erinnerungsbuches der Schweſter Vincent van Goghs. Dieſes Buch, das von ſeiten der zünftigen Kunſtwiſſenſchaft etwas mitleidig betrachtet wird, iſt doch für alle Zeiten wertvoll als Dokumentenſammlung und um ſeines ſchlichten Tons willen erfreulich und wärmend wie die Geſchichte eines heiligen Lebens. Benno J. Stokvis hat für die Neuauflage, die einige Textberichtigungen enthält, eine Vorrede beigefügt, die das Dämoniſche herausarbeitet, unter deſſen übermächtiger Gewalt Vincent van Goghs Perſon ſtand.

H.

Junge Kunſt Band 33—40

Bd. 33. Biermann: Othon Coubine | Bd. 34. Uphoff: Christian Rohlfs | Bd. 35. With: Marc Chagall | Bd. 36. Wiese: Paul Gauguin | Bd. 37. Graf: Georg Schrimpf | Bd. 38. Huebner: Gustaaf de Smet | Bd. 39. Bauer: Wilhelm Schmid | Bd. 40. Wiese: Alexander Archipenko. Geb. je M. 2.—. Klinkhardt & Biermann. Leipzig 1923.

Die fünfte Serie der „Junge Kunſt“-Bücherei ſetzt die ſchon gefeſtigte Tradition im guten Sinne weiter fort. Das Äußere hat gegenüber allen bisherigen Abteilungen gewonnen; der leichte Leinwandrücken der vierten Serie iſt beibehalten, das Muſter des Papiers einfacher und großzügiger geworden, die mit jedem Bande wechſelnde Farbe rein und geſchmackvoll.

Paul Gauguin behandelt Erich Wieſe, etwas kurſoriſch, aber mit feinen Bemerkungen. Beſonders verdienſtvoll iſt die große Zahl der Abbildungen, die aus den wenig bekannten ehemaligen Moskauer Sammlungen Schtſchukin und Moroſoff gezogen ſind; ſie verleihen dem Büchlein auch der bisherigen Gauguin-Literatur gegenüber einen dauernden Wert.

O. Coubines, den franzöſierten Tſchechen, Kunſt wird von Georg Biermann ſelber liebevoll und feinfühlig eingeleitet.

Ausgezeichnet und in jedem Sinne gehaltvoll iſt der Eſſay, den Karl With den 32 (meiſt der Produktion der letzten Jahre entnommenen) Abbildungen Marc Chagalls vorausſchickt; eine der beſten Arbeiten dieſer Sammlung überhaupt, wo nicht das Beſte, das über Chagall geſchrieben worden iſt. Die Betonung ſeiner jüngſten Schaffensperiode in den Abbildungen iſt lobenswürdig, weil dadurch das Bild Chagalls, wie man es gewöhnlich vorgeſetzt bekommt, in dankenswerter Weiſe ergänzt wird. Erlaubt iſt aber wohl hinzuzufügen, daß die meiſten dieſer ſpäten Arbeiten dem bekannten Bilde des Ruſſen bis 1914 wenig und nicht eben Günſtiges hinzufügen. Die Radierungen ſind beinahe ſchwach.

Etwas ſuperlativiſch geht C. E. Uphoff mit Chriſtian Rohlfs um; aber dieſer Gegenſchlag in der Schätzung iſt dem ſo lange ſchmählich mißhandelten und verkannten „Neſtor der Jüngſten“ von Herzen zu gönnen. Die naive Anmut in ſeinen Grotesken beſticht immer wieder, wie die koſtbare Farbe ſeiner Blumenſtücke und Landſchaften.

Ungefähr ebenbürtig ſtehen ſich gegenüber die Malerei Georg Schrimpfs und ſeine Darſtellung durch Oskar Maria Graf. Das Dichteriſche in dieſem verleiht ſeinem Eſſay eine feine und wohltuende Eſſenz, und im Falle Schrimpfs kommt noch eine beſondere Wahlverwandtſchaft der Temperamente hinzu. Die etwas ſchwerflüſſige Weiſe Schrimpfs ſchien anfangs gar zu primitiv und ging uns nicht eben leicht ein; aber ſie hat ſich nach allen Seiten und zumal in die Tiefe verbreitet und gewinnt beſonders gegenüber verwandten Erſcheinungen wie Menſe und Davringhauſen fortgeſetzt an Bedeutung.

Von Bildhauern iſt in dieſer Serie Archipenko ein Band gewidmet. Auch hier gerät Wieſe der Text etwas zu flüchtig. Das Wichtigſte darin iſt ein eingeſchobenes Stück Selbſtbiographie des Künſtlers. Die Bewertung und vor allem die äußerſt intereſſante Entwicklung ſeines Stils — in dem ſich der Zeitſtil wunderbar ſpiegelt — kommt dabei zu kurz. In den Abbildungen iſt, wie bei Chagall, auf die letzte Zeit der Hauptnachdruck gelegt, wofür manches, wie z. B. ſeine Materialſkulptur, ganz unter den Tiſch gefallen iſt.

Die beiden letzten Bändchen: über Wilh. Schmid (von C. Bauer) und Guſtaaf de Smet (von Huebner) gehören zu denen, die irgendeiner Konzeſſion an Mitläufertum oder Unausgegorenes ihren Urſprung verdanken. Sie könnten ohne weiteren Schaden für die Kunſt vermißt werden.

Paul F. Schmidt.

L'art d'aujourd'hui

1. Paul Sentenac: Roland Chavenon.
2. Paul Dermée: Marguerite Crissay.
Verlag Action (Dépôt bei Stock Delamain, Boutelleau & Cie.). Paris o. J.

Dieſe Sammlung kleiner Monographien zur modernen Kunſt Frankreichs hat offenſichtlich den Gedanken der „Jungen Kunſt“ (Verlag Klinkhardt & Biermann) übernommen. Ein kurzer Text leitet die broſchierten Quarthefte ein. Eine farbige und 14 einfarbige Bildwiedergaben in Autotypie reihen ſich ihm an. Die Ausſtattung iſt einfach,

aber gut, die Abbildungen sind ausgezeichnet; gedruckt bei — Ernst Wasmuth A.-G., Berlin. Die vorliegenden Hefte gelten zwei soliden Künstlerpersönlichkeiten mit allen Vorzügen französischer Tradition. Man bewundert immer wieder den guten Durchschnitt. In jedem Fall ist diese neue Bücherreihe geeignet, die Kenntnis moderner französischer Malerei dem Auslande auf noch breiterer Basis zu vermitteln als bisher. -s-

Ludwig Kassàk und L. Moholy Nagy. Buch Neuer Künstler. Wien 1922.

Eine tiefergehende Besprechung dieses Buches schreiben hieße: sich in aller Gründlichkeit mit dem Problem des Konstruktivismus auseinandersetzen. Das ist aus Raummangel hier leider unmöglich. Immerhin ist mit dieser Feststellung bereits etwas Wesentliches über das Buch gesagt: daß hier an einer Reihe vorzüglich ausgewählter Abbildungen jene Seite der modernen Kunst besonders deutlich wird, die — vom Futurismus und der absoluten Malerei Kandinskys ausgehend — zum Kubismus führt und schließlich im sogenannten Konstruktivismus mündet. Es ist jene Richtung, die dem Grundzug unseres Zeitalters auf dem Gebiete der Kunst korrespondiert. Mit Entschiedenheit wird hier aller Expressionismus abgelehnt, dessen Schöpfungen das leider nicht sehr klare Vorwort Kassaks als „verschüttete Empfindungspfützen" bezeichnet. Der Expressionismus ist diesen Künstlern die „letzte Blüte der sentimental zugespitzten, in alle Ich-Krankheiten tödlich verliebten, kleinbürgerlichen Seele". Hier ist bei aller Einseitigkeit etwas Richtiges gesehen: das starke Überwiegen einer ausgesprochen subjektiven, gefühlshaltigen Komponente in der modernen Ausdruckskunst, aus der zwar wundervolle Einzelwerke, aber keine dauernde Form, kein Stil und vor allem kein Zeitstil erwachsen konnten. Unsere Zeit ist — das sehen die Leute um Moholy Nagy nur allzu richtig — alles andere als eine Epoche subjektiver Romantik. Sie ist hart, nüchtern, rücksichtslos in allen Dingen des Gefühls und der Seele — aber sie hat ihren eigenen Geist, sie hat die Schönheit der Technik und der Konstruktion und den Rausch der Dimensionen und des Dynamischen. Hier wurzeln die Möglichkeiten einer Kunst, die wirklich dem Geiste unseres Zeitalters entspricht. Schon der Kubismus enthält bei aller doch stark romantischen Haltung ausgesprochen konstruktive Elemente. Im Konstruktivismus sind alle noch irgendwie gefühlshaltigen Züge grundsätzlich ausgeschaltet; übrig bleibt die reine Konstruktion, die klare, mathematische, aller Gegenständlichkeit enthobene Komposition.

Diese Entwicklung kommt in dem Abbildungsteil des Bandes sehr schön zum Ausdruck. Dabei sind zwischen die Werke bildender Kunst Aufnahmen von Hochspannungsfernleitungen, Rennautos, Flugzeugen, industriellen Anlagen usw. eingestreut, in denen sich der Stil unserer Zeit bereits eindeutig realisiert hat. Gerade der Vergleich dieser technischen Dinge mit den Werken jüngster Kunst erweist, wie weit diese im Grunde noch zurück ist. Selbst der Konstruktivismus bietet erst Anfänge; er ist das grammatikalische Gerüst einer neuen, künstlerischen Sprache, die über kurz oder lang der künstlerische Ausdruck unserer Zeit sein wird. Hervorzuheben ist schließlich noch die rhythmische Anordnung der Abbildungen auf den einzelnen Seiten, die ähnlich wie die Methode der konstruktivistischen Bildhängung ihre eigenen Reize besitzt. So bietet das Werk einen wichtigen Beitrag zur Geschichte der jüngsten Kunst, der leider noch nicht in entsprechendem Maße gewürdigt worden ist.

Passarge.

Theodor Wilhelm Danzel, „Mexiko I". Folkwang-Verlag. 1922.

Diese vortreffliche Publikation altmexikanischer Bilderschriften gibt Proben aus den Schicksalsbüchern der alten Mexikaner. Am eindrücklichsten wirkt die Bilderreihe des Höllenfahrtmythus, eines Kernstückes mexikanischer Theologie. Der ästhetische Grundcharakter aller Darstellungen ist der disziplinierter Wildheit. Überall ist als Tangente und Mittelpunkt des gleichwohl geschlossenen Kunstkreises eine urtümliche Dämonie spürbar. Der Inhalt ist solcher Formensprache konform und kongenial. Er ist es denn auch, der dem Völkerkundler Danzel am nächsten liegt. Der Text ist den Grundzügen der altmexikanischen Geisteskultur gewidmet und beschäftigt sich mit der Ordnung der Götter, der zeitlich-räumlichen Gliederung des Kosmos, der magischen Anatomie, mit Kultus und Opfer, — all diese Tatsächlichkeiten von einem weitblickenden völkerpsychologischen Standpunkte aus interpretierend. Für die Kunstwissenschaft ist hiermit noch nicht viel gewonnen, doch wird auch sie angeregt, sich dem synthetischen Gesichtswinkel neuerer Wesensschau einzufügen: die Form wird erst durch ihre Einheit mit Gehalt und Inhalt erlebniskräftig. Eck. v. Sydow.

Zeitschriften

Amsterdam

Der Leiter der ehemaligen „Gesellschaft für bildende Künste", Nico van Harpen, läßt im Verlage von J. H. de Bussy, Amsterdam, ab Januar das „Maandblad voor Beeldende Kunsten" erscheinen. Dieses ist zwar noch immer nicht jene in Holland dringend nötige Kunstzeitschrift mit führendem Verantwortungsbewußtsein, aber sie füllt doch wenigstens insofern eine Lücke, als sie in zahlreichen Notizen die Bewegung der Preise und Liebhaberneigungen auch auf dem internationalen Markte aufzuzeigen sucht. Außer dieser orientierenden Aufgabe für die Fachleute

stellt sie sich die andere, das holländische Publikum durch Sonderaufsätze für die moderne holländische Kunst im weitesten Sinne (Malerei, Architektur, Kunstgewerbe) warm zu machen. Hier huldigt sie einer eklektizistischen Stellungnahme, und so ist eigentlich auch diese Zeitschrift verurteilt nachzuhinken; durch sie wird nicht an der Durchsetzung werdender Künstler und Strömungen mitgearbeitet, sondern am Ziel angelangte Kunst wird volksverständlich gemacht. Das Wiedergabeverfahren für die reichlichen Bilderbeilagen ist von großer Güte. H.

Archives Alsaciennes d'histoire de l'art. Herausgegeben von Adolphe Riff und Hans Haug. 2. Jahrg. 1923. Librairie Istra. Straßburg u. Paris 1923.

Der zweite Band hat an Umfang dem ersten gegenüber wesentlich zugenommen (231 S.). Er enthält eine ganze Reihe illustrierter Aufsätze, von denen folgende allgemeiner interessierende genannt seien: A. Grabar, La tradition des masques du Christ en Orient chrétien. Ch. Schnéegans, L'Eglise romane de la Commanderie de St.-Jean près Dorlisheim. Joseph Walter, L'Iconographie de la façade de la Cathédrale de Straßbourg. P. Perdrizet, Le retable de Weitersviller au Musée des Beaux-Arts de Straßbourg. K. T. Parker, Quelques dessins de l'école alsacienne du XV^e et du XVI^e siècle. Ad. Riff, Un vitrail de 1523 aux armes de la ville de Straßbourg (Beziehungen zu Hans Baldung). Weitere Arbeiten befassen sich mit folgenden Künstlern: David Kandel (16. Jahrhundert), François Rodolphe Mollinger, Martin Le Prince, Johann Gotthard Müller, Benjamin Zix (sämtlich 18. Jahrhundert) und Jean Mieg (19. Jahrhundert). — Am Schluß des Bandes wird eine Übersicht über das Kunstleben im Elsaß im Berichtsjahre 1923 gegeben (Ausstellungen, Museumseröffnungen) sowie ein Verzeichnis der 1923 im Elsaß erschienenen Kunstliteratur. Aus dieser sei hier genannt: Charles Kuntz, L'Église romane St.-Pierre et St.-Paul de Rosheim. Verlag Fuchs, Saverne 1923. -s-

Sélection, Chronique de la vie artistique et littéraire. Antwerpen.

Das Januarheft dieser temperamentvoll geleiteten Zeitschrift für moderne Kunst ist sehr reichhaltig. Neben den mannigfachsten Berichten über Literatur, Ausstellungen, Theater, Kino usw. enthält es u. a. einen illustrierten Aufsatz über „Chagall in Paris" (anläßlich der neuen Übersiedlung des Künstlers in diese Stadt), einen Linoleumschnitt von Fritz van den Berghe, einen Holzschnitt von Eekman und photographische Porträts von Tristan Tzara, Chagall, Max Jacob und Picasso. —s.—

Verschiedenes

Fortführung des Karl-Ernst-Osthaus-Bildarchivs gesichert

Das bekannte Bildarchiv des verstorbenen westfälischen Sammlers und Mäzens Karl Ernst Osthaus, das Tausende wertvoller photographischer Platten nach europäischer und ostasiatischer Architektur und Kunst enthält, ist jetzt von den Erben Osthaus zu weiterem Ausbau dem Verlag Georg Müller in München übertragen worden und wird unter der Mitarbeit namhafter Gelehrter weitergeführt. Im Zusammenhang damit ist auch der dem Archiv angegliederte, von Osthaus gegründete Folkwang-Verlag an den Verlag Georg Müller übergegangen. Der Verlag kündigt das Erscheinen großer Publikationsserien an, die im Programm von Karl Ernst Osthaus lagen. Es sollen zunächst innerhalb der Serie „Der indische Kulturkreis" zwei Bände „Indien" von Prof. Dr. Helmuth v. Glasenapp erscheinen, ferner die von Osthaus geplante große Publikationsserie über die deutschen Barockmeister.

Haarlem

Zur Förderung der Zusammenarbeit von Produzent und künstlerischem Entwerfer wurde in Haarlem eine Interessentenvereinigung gegründet, die ähnlich wie der Werkbund in Deutschland zugleich das Ziel verfolgt, die Veredelung von Fabrikserzeugnissen zu steigern. An der Spitze der Vereinigung steht der um das holländische Kunstgewerbe verdiente Leiter der Leerdamschen Glasfabrik, P. M. Cochius. H.

Der Kunstmarkt

Bevorstehende Versteigerungen

Amsterdam

Bei Frederic Muller wird im Frühjahr das Atelier Breitner zur Versteigerung kommen; hierzu gehören u. a. skizzenhafte Aquarelle, Skizzenbücher und eine Reihe ausgeführter Zeichnungen. H.

Leipzig

Nachdem die Kupferstich-Auktionsreihe der Firma C. G. Boerner im Herbst durch die Ungunst der Zeit unterbrochen worden war, wird jetzt von ihr wiederum eine große Versteigerung für die dritte Woche des Mai vorbereitet, für die sich ein überreiches kostbares Material angesammelt hat, so daß die Versteigerung eine ganze Woche in Anspruch nehmen wird. Der Katalog wird als hauptsächlichste Beiträge enthalten: Die Sammlung früher italienischer Kupferstiche aus dem Besitz des Herrn Geheimrat Prof. Dr. Ernst Ehlers, Göttingen, deren hauptsächlichste Bestandteile nicht

von diesem, sondern von seinem Schwiegervater Ernst Hasse, der um 1900 92jährig starb, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gesammelt worden sind. Außer einem reichen Werk der Kupferstiche Raimondis in erstklassigen Drucken sind besonders die gesuchten seltenen Italiener des 15. Jahrhunderts, wie Mantegna, Campagnola, Francia, Mocetto, Montagna, Modena vertreten. Die deutschen Meister wie Dürer, Mecken, Graf, Schongauer, Zasinger und die Kleinmeister des Katalogs entstammen meist den Dubletten mehrerer deutscher und außerdeutscher öffentlicher Kupferstichsammlungen, besonders aus Nürnberg, wo die Kupferstichsammlung des Germanischen Museums mit der der Stadt Nürnberg zusammengelegt worden ist. Die Serien französischer und englischer Porträtstecher lieferte die Sammlung M. von Römer, Leipzig, die seit dem Tode des Sammlers im Jahre 1870 dort unberührt verwahrt wurde, während aus einem deutschen fürstlichen Besitz noch besonders schöne Proben englischer graphischer Kunst des 18. Jahrhunderts beigetragen wurden. Der große Auktionskatalog umfaßt mehr als 2000 Nummern und erscheint Mitte April. — Im Anschluß daran wird eine Sammlung von 150 entzückenden Aquarellen österreichischer Künstler der vierziger und fünfziger Jahre des 19. Jahrhunderts versteigert, die aus dem gleichen Besitz stammt wie die Alt-Sammlung vom Herbst 1922. Wiederum handelt es sich um feinste Qualitäten eines Rudolf von Alt, Fendi, Hoeger, Schindler u. a. Über diese Sammlung wird ein reich ausgestatteter Separatkatalog verschickt.

Aus der Sammlerwelt und vom Kunsthandel

Frankfurter Kunstmesse

Die zehnte Kunstmesse, beginnend am 30. März und endigend am 15. April, wird wieder im „Römer" abgehalten werden. Auch diesmal wird der deutsche Kunsthandel wieder alte und moderne Kunstwerke zur Ausstellung bringen. Anmeldungen zur Beteiligung werden umgehend bei der Geschäftsstelle, Frankfurt a. M., Wedelgasse Nr. 3, Römerhöfchen, erbeten, woselbst auch die Ausstellungsbedingungen zu erfahren sind. Außer dieser Ständeschau des Kunsthandels wird diesmal eine umfangreiche Ausstellung „Der Main und seine Kunststätten" im Kaisersaal und Kurfürstenzimmer stattfinden.

Brügge

Die rührige Kunstgruppe „Lumiere" richtet hier eine Zweigstelle ein. Sie eröffnet im März in der Kunsthandlung „San Salvador" regelmäßige Ausstellungen, auf denen u. a. Felix Timmermans Vorlesungen halten wird. H.

München

Die Galerie Caspari hat Feuerbachs Gemälde „Dante und Virgil in der Unterwelt", aus Privatbesitz erworben. Das Bild wurde 1857 in Venedig gemalt.

Neue Kataloge

Herbert Lang & Co., Bern, Amthausgasse. Katalog 1: Bibliographie, Kunstgeschichte, Kunstgewerbe, Musik- und Literaturgeschichte, Kulturgeschichte, Philosophie, Länder- und Völkerkunde. Gut ausgestatteter Katalog mit guter Auswahl (1350 Nrn.).

Erscheinungstermin

Heft 6	20. März
„ 7	3. April
„ 8	17. April

Redaktionsschluß

Heft 6	13. März
„ 7	27. März
„ 8	10. April

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, zur Zeit auf Reisen.
Verantwortlich für den Inhalt i. V. Dr. E. WIESE, Leipzig, Liebigstr. 6.

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone":

BERLIN: Dr. Willi Wolfradt, Berlin-Halensee, Kurfürstendamm 91, II / MÜNCHEN: Dr. F. Roh, München, Helmtrudenstraße 9, III / DRESDEN: Dr. Will Grohmann, Dresden-A., Wormser Straße 84 / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Savignystr. 5 / ÖSTERREICH: Prof. Dr. Heinr. Glück, Wien IX, Hörlgasse 6 / NIEDERLANDE und BELGIEN: Dr. F. M. Huebner, Den Haag, Louise de Colignyplein 11 / SCHWEIZ: Dr. Jacob Welti, Zürich, Vogelsangstr. 46 / FRANKREICH: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / ENGLAND: Dr. Fritz Bodmer, London WC1, 34 Woburn Square / ITALIEN: Dr. Augusto Calabi, Mailand, Via Petrarca 16 / SPANIEN: Alfred Demiani, Madrid, Almagro 12 / DÄNEMARK: Dozent Charlotte Weigert, Kopenhagen, Hotel Belvedere, Raadhuspladsen / SCHWEDEN: Dr. Gunnar Mascoll Silfverstolpe, Stockholm, Königl. Schloß / TSCHECHOSLOWAKEI: Dr. Oskar Schürer, Prag, Vořechovka 334 / NORD-AMERIKA: Frank E. Washburn Freund, 50 West 90th Street, New York City / SÜD-AMERIKA: Dr. Ludwig Weber, Buenos Aires (Argentinien), Pietras 361 / RUSSLAND: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu. 92 / INDIEN: Frau Dr. Stella Kramrisch, Calcutta, Universität.

Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Kommandit-Gesellschaft a. A., Leipzig, Liebigstr. 6 II. Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Moderne japanische Malerei

Von MARTIN HÜRLIMANN
Mit 10 Abbildungen auf 5 Tafeln

Jetzt noch kann man lesen und hören, daß die braven Holzschnitte Hiroshiges mit ihrem beträchtlichen Einfluß europäischer Sehweise den Gipfel und zugleich das jähe Ende japanischer Kunst bedeuteten. Aber so, wie auf dem Gebiet der Holzschnitte sich ein Hokusei und Utamaro steigenden Ansehens erfreuten, entdeckte man auch, daß die Holzschnittkunst doch nur einen bescheidenen Teil ostasiatischer Bildgestaltung ausmache und daß die stärksten Leistungen wie bei uns in der Malerei vollbracht wurden. Nachdem das europäische Auge erst einmal so weit war, hinter die scheinbare Primitivität und Bescheidenheit dieser Hängebilder und Rollbilder (Kakemonos und Makemonos) zu sehen, mußte sich ihm mit einemmal eine neue Welt der Kunst auftun. Eine ganze Reihe zum Teil wertvoller einführender Erscheinungen auf dem neuesten Kunstmarkt sind die vorläufige Folge.

Wie aber verhält es sich mit der These der unrettbaren Degeneration japanischer Kunst, resp. deren bedingungsloser Kapitulation vor der „überlegenen" europäischen Malart? In Okakuras „Idealen des Ostens" sind einige Künstler der Gegenwart vermerkt und es wird ihnen höchste Meisterschaft zugesprochen. Wer jene, in unserem modernen Kunstbetrieb nicht eben seltene Enttäuschung schon erlebt hat, die sich bei Besichtigung irgend eines durch großwortige, sich philosophisch gebende Einfühlung empfohlenen Werkes einstellt, hat Grund zu einer gewissen, wenn auch nicht unbedingten Skepsis gegen solche Versicherungen. Da man aber die Dinge im vorliegenden Falle nur in Japan, allenfalls auch in Amerika, nachprüfen kann, muß sich freilich der Leser wieder mit Versicherungen begnügen, denen nur einige unzureichende Klischees beigefügt werden können.

In Japan selber darf man, um erstklassige Dinge zu sehen, nicht in die Kunstausstellungen gehen. Deren durchschritt ich eine ganze Reihe (die Kataloge der offiziellen Akademieausstellungen vermitteln etwa die entsprechenden Eindrücke), um darin alle Übergangsstadien von japanischer Aquarellmalerei bis zum schweren Ölbild zu konstatieren und jenen unbehaglichen Eindruck davonzutragen, warum nun eigentlich diese gewiß recht tüchtigen Bilder alle gemalt worden seien. Und man muß die Produkte unserer Verwissenschaftlichung der Kunst doppelt schmerzlich empfinden in einem Lande, das die schönsten Stücke der erdentbundensten, in göttlicher Improvisation aufgelösten Malerei besitzt (wenn auch gerade die bedeutendsten darunter meist aus China stammen). Schon rein materiell haben diese europäisierenden Maler auf die falsche Karte gesetzt, da niemand in Japan ihre Bilder kaufen will; denn der Geschmackssinn läßt den Japaner keinen Moment darüber im Zweifel, daß sich diese schwergerahmten Ölgemälde wie provozierende Fremdkörper in seinen zierlichen Räumen mit den feingeflochtenen Matten und den federleichten Schiebewänden ausnehmen würden. Aber auch die Museumskunst „fürs Volk" wird dafür kaum Ersatz bieten, obwohl in Kyoto, Nara und Tokyo bereits einige wunderliche Tempel dieser Gattung — bezeichnenderweise ausgerechnet im griechisch-amerikanischen Marmorstil — erstanden sind, wo sich hinter Glasschränken mit jonischen Pilastern die zarten Gebilde einer Hauskunst in des Wortes vornehmster Bedeutung aufgestapelt finden. Selbst Okakura scheint mir hier den von Grund aus aristokratischen Charakter ostasiatischer Kunst zu verkennen, wo das Mäzenatentum keineswegs eine Einengung, sondern im Gegenteil recht eigentlich eine Entbindung bedeutet. Selbst die von Okakura besonders erwähnten Meisterwerke, die Besitz der kaiserlichen Akademie zu Tokio sind, muß man sich von den Herren daselbst auf besonderes Ersuchen, dem mit all der Liebenswürdigkeit eines japanischen Gastgebers nachgekommen wird, herbeischleppen und aufhängen lassen, um sie so durchaus als Privatmann genießen zu können. Auch zu Boston und Washington tut man

gut, sich aus den starren Hallen in den Raum des Konservators zu flüchten, der einem mit Liebe einen nach dem andern der vielen nicht ausgestellten Kakemonos entrollen wird und wie ein empfindsamer Eigentümer nach dem Verständnis des Besuchers forscht.

Die europäisch Malenden haben sich fast durchweg die französischen Impressionisten zu teilweise beinahe wörtlichen Vorbildern genommen; — auch Picasso hat schon seine Verehrer —. Mit Vorliebe haben es die kleinen, zierlichen Japaner, die den nackten Körper künstlerisch überhaupt nicht kennen, auf üppige Akte rubensscher Herkunft abgesehen. Wer sich für Namen interessiert, möge dieselben in dem etwas leichtfertigen Buch von Serge Elisséèv „La Peinture contemporaine au Japan[1] nachlesen; man gewinnt dabei immerhin einen äußeren Überblick über die bestehenden Richtungen und deren bekannteste Vertreter. Hier möchte ich nur einige der überragenden Meister herausgreifen. Werturteile über Zeitgenossen sind freilich verfänglich, und wenn hier auch die zeitliche Distanz einigermaßen durch die örtliche ersetzt wird, so droht umso mehr die Unsicherheit gegenüber einer dem Europäer schließlich doch irgendwie fremden Formsprache. Daß trotzdem auch dem Fremden sich das Wesentliche mit ungeahnter Notwendigkeit erschließt und er zu demselben Werturteil gelangt, dem der japanische Sammler — mit dessen Feinsinn und Sicherheit des Urteils sich unsere Kunstgelehrten kaum messen können — rein materiellen Ausdruck gibt, geht wohl auf einen Hauptunterschied östlicher von westlicher Kunst zurück. Während wir auf den schönen Schein hinarbeiten, die Fassade, das Theater, den gewaltsamen Ausdruck, bescheidet sich der Ostasiate mit dem stillen Hineinhorchen in das Wesen der Dinge — in ihren formalen Kern so gut wie der Philosoph in den gedanklichen. Von unserem Expressionismus, mit dem die jahrtausendalten chinesischen Kunsttheorien zum Teil so auffallend übereinstimmen, unterscheidet die Kunst des fernen Ostens der durchgehende Zug der Ehrfurcht, eine Stellung des Individuums zur Gemeinschaft, die sich weder mit dem schrankenlosen Individualismus der Renaissance noch mit dem einschränkenden Gemeinschaftskult des Mittelalters deckt. Diese Bescheidenheit aber verhindert den Bluff, den bei uns der Expressionismus vielfach ermöglichte und läßt das Werk des Malers in ebenso zerbrechlicher Klarheit vor uns erstehen, wie der Künstler selbst auf das eindeutige Wesen der Formen dringt.

Es ist wohl kein Zufall, daß unter den modernen Meistern Japans gerade die als die hervorragendsten angesprochen werden müssen, die der in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts hereinflutenden Europäisierung aller Dinge auf ihrem Gebiet am kräftigsten widerstanden und die sich, als die kaiserliche Akademie schließlich vor dieser Verwestlichung kapitulierte, unter Führung des ersten Akademiedirektors, eben jenes Okakura Kakuzo, zu der unabhängigen Vereinigung der Nippon Bijutsuin organisierten (im Jahre 1898). Zu diesem Kreise ist auch der schon 1881 verstorbene Hogai Kano zu rechnen, der besondere Schützling Fenollosas, jenes Spanisch-Amerikaners, dem das Verdienst zufällt, die Japaner zuerst wieder auf die Bedeutung ihrer eigenen Kunst gegenüber der europäischen hingewiesen zu haben und dem wir den bisher einzigen Versuch einer wirklichen Geschichte chinesischer und japanischer Kunst verdanken.

Hogeis bedeutendstes Werk, seine lebenschöpfende Kwannon, wurde in der vom Erdbeben zerstörten Kunstakademie verwahrt und gehörte dem japanischen Nationalschatz an, eine Auszeichnung, die nur den kostbarsten Kulturreliquien des Landes zuteil wird. Es ist das Gemälde, das Okakura in seinem erwähnten Buch schildert, und in der Tat greift man kaum zu hoch, wenn man die erschütternde Majestät, die von diesem Bilde ausging, dem Eindruck von Raffaels Meisterwerken an die Seite stellt. Die Akademie bewahrte einen ganzen Schrank voll Skizzen des Künstlers, viele Meter lange Makemonos, in denen man verfolgen konnte, wie er um die Gestaltung der Mitleidsgöttin rang, alle denkbaren Möglichkeiten herbeiziehend, darunter auch europäisierende Engels-

[1] Boccard, Paris, 1923.

Abb. 1. Kano Hogei. Kwannon.
Kunstschule in Ueno, Tokio.

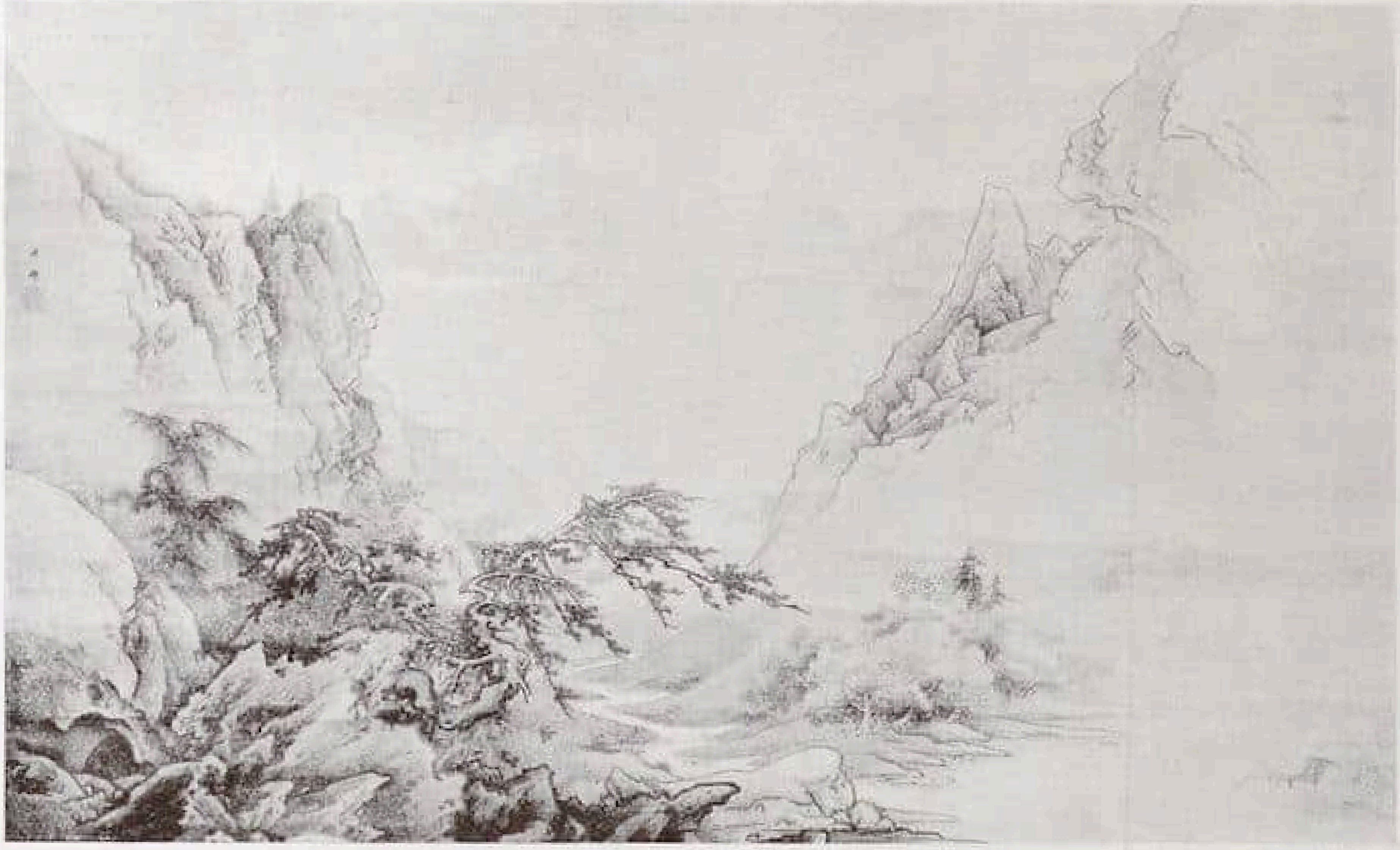


Abb. 2. Hashimoto Gaho. Landschaft. Kunstschule in Ueno, Tokio.

Abb. 3. Kano Hogei. Shoki.
Museum of fine arts, Boston.

Abb. 4. Kano Hogei. Adler.
Kunstschule in Ueno, Tokio.

Abb. 5.
Shimomura Kwanzan. Eingeschlafener Chinese.
Japanischer Privatbesitz.

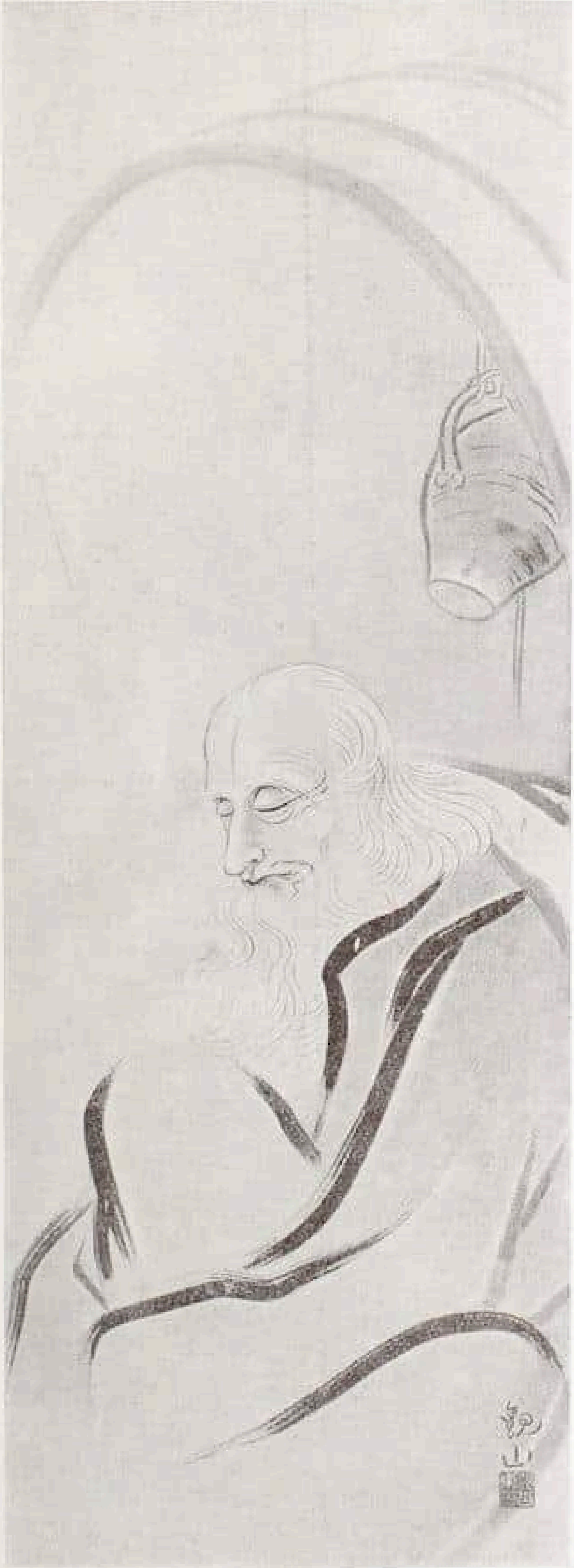


Abb. 6.
Shimomura Kwanzan. Im Weinkeller.
Japanischer Privatbesitz.

Abb. 7. Yokoyama Taikwan. Wasserlandschaft. Japanischer Privatbesitz.

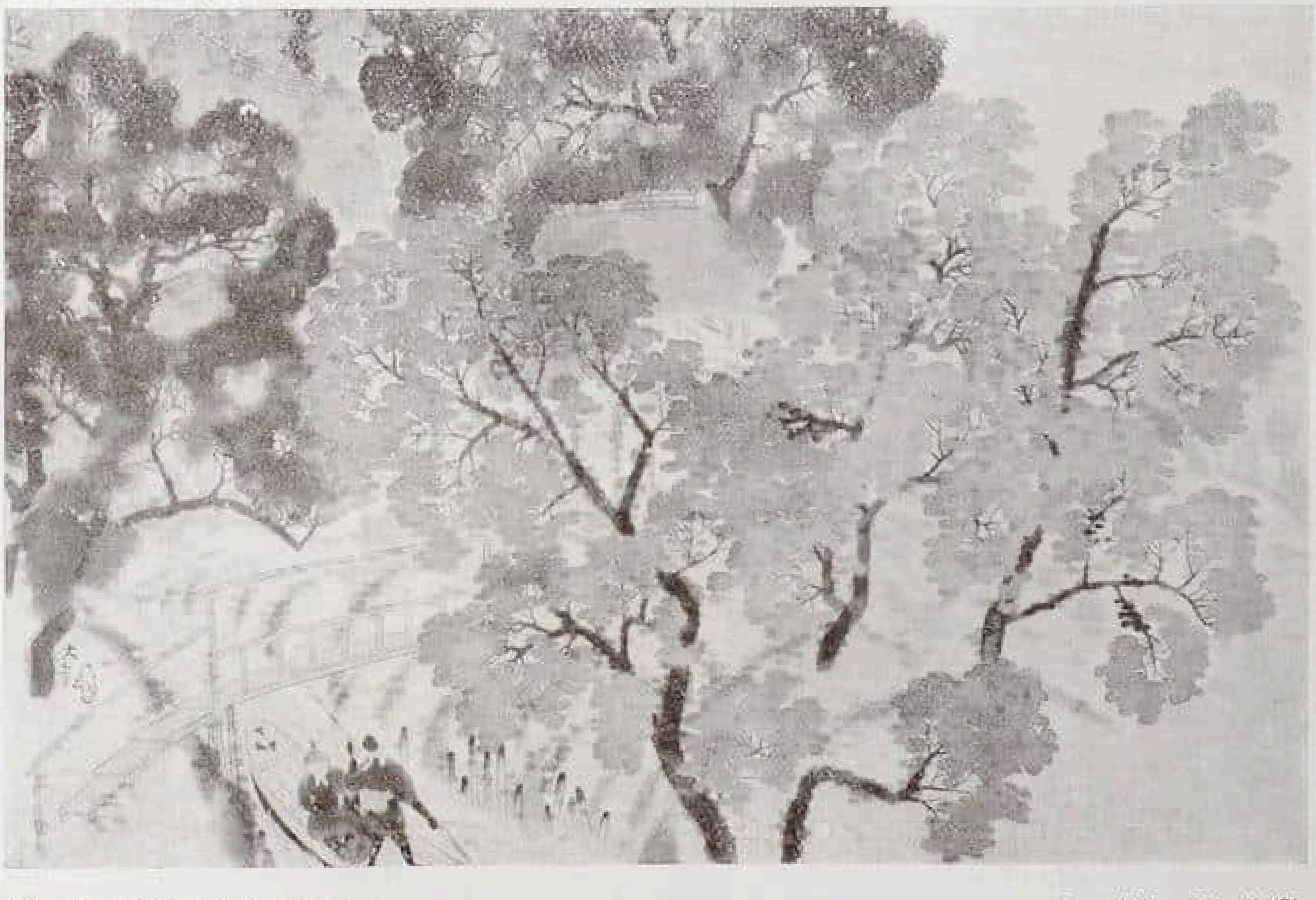


Abb. 8. Yokoyama Taikwan. Bach. Japanischer Privatbesitz.

gestalten. Das schließliche Ergebnis dieses Tastens war eine ziemlich genaue Nachbildung der Kwannon auf einem Sung-Bild, das seinerseits wieder eine ziemlich sichere Kopie nach dem sagenhaften Wu Tao-tzu, dem gewaltigsten aller Meister Chinas, darstellt (befindet sich jetzt im Freer-Museum zu Washington; abgebildet bei Fenollosa). An Stelle der beiden Kinder, zwischen denen, zu Füßen der Göttin, ein Bäumchen emporsprießt, ließ Hogei aus einem Kelch in der Hand der Göttin einen Tropfen niederfallen, in dem sich ein Neugeborenes befindet, während die Erde nur noch unten durch einige letzte ragende Felsengipfel angedeutet ist, wodurch in jeder Beziehung eine wunderbare Steigerung erreicht wurde. Nachdem Hogei seine Formen einmal in einer ersten Fassung (jetzt ebenfalls in Washington) niedergelegt hatte, ging er erst an die endgültige Ausarbeitung, in der er die bisherige, etwas matte, altertümelnde Tongebung mit nie gesehenen Farben von einer mystischen Zartheit verwandelte, durchsetzt mit ätherischen Schwaden von Goldstaub, wie sie nur ein Japaner hinzudichten versteht. Als ich Kwanzan nach der Möglichkeit einer Kopierung dieses Bildes fragte, erzählte er mir, wie Hogei im typischen Eifer des Künstlers fürs Handwerkliche, sich diese Farben, die wohl nie so wieder erreicht werden können, auf geheimnisvolle Weise selber zusammengebraut habe und daß erst der Tod der Arbeit an diesem Bilde, in das er seine ganze Inbrunst verlegt hatte, ein Ende zu machen vermochte.

Neben dieser sakralen Darstellung, die in Form eines Wandschirmes mit einrahmenden Seitenflügeln aus Goldbrokat aufbewahrt wurde, sah ich von Hogei figürliche wie landschaftliche Kompositionen, von denen sich besonders die ersteren durch dieselbe Gewalt des Pinsels auszeichneten, so ein prachtvoller Feuergott, der sich in schwarzer Majestät mit seinem Schwert von einer mit goldener Glut erfüllten Grotte abhob.

Gewöhnlich in einem Atemzug mit Hogei pflegt sein großer Freund und Rivale Hashimoto Gaho (1834—1908) genannt zu werden, ja, viele Japaner neigen dazu, in ihm den größern der beiden Meister zu sehen. Die sich aufdrängende Gegenüberstellung der beiden Künstler offenbart im Grunde dieselbe Verschiedenheit der Typen, wie wir sie aus unserer eigenen Geschichte als naive und sentimentalische Naturen kennen. War Hogei ein problematischer Kopf, ein Mann, der mit seinen Werken rang, der durch sein überzeugendes Pathos wie seinen beinahe faustischen Drang uns Abendländern besonders zusagen wird, so stellt demgegenüber Gaho mehr den Liebling der Götter dar, dessen Hand vom ersten Strich an von absoluter Notwendigkeit zu absoluter Vollkommenheit geführt wird. Sein Bedeutendstes hat er in Landschaften geleistet, in denen er sich im Gegensatz zu der recht äußerlich Mode gewordenen Malerei im Stil der chinesischen südlichen Schule mit ihren gigantischen blauen Bergen, in Übereinstimmung mit der besten heimatlichen Tradition an das typische Wesen der japanischen Landschaft hielt und sich darin als der echte Kano-Schüler zeigte, wie ja übrigens auch Hogei zu den Nachkommen dieser Schule, ja zu den persönlichen Sprossen der größten japanischen Künstlerfamilie zählte. Das berühmteste Beispiel der Gahoschen Landschaftsmalerei mit all ihrem süßen Erdduft bei märchenhafter Entrücktheit, mit ihrer unentrinnbaren, doch unfaßbaren Logik, ist jene grandiose Landschaft, die auch in der Akademie zu Tokio bewahrt wurde, und die einst die Reise nach London zu einer japanischen Ausstellung mitgemacht hatte, ohne dort freilich auf richtiges Verständnis zu stoßen; das Britische Museum besaß ja so feine, so schönfarbige Holzschnitte! Hervorragend ist auch eine Reihe von kleineren Landschaften Gahos im Museum of fine arts in Boston, um dessen chinesisch-japanische Abteilung kein Geringerer als Fenollosa und später Okakura bemüht war. Interessant ist dort vor allem der Vergleich mit einer Reihe von Landschaften Hogeis von ähnlicher Art und Format, wobei die milde Klarheit des Gaho einigermaßen im Gegensatz steht zu den bizarreren, in ihrer romantischen Jäheit chinesischer anmutenden — für mein persönliches Empfinden aber auch gewaltigeren — Bergformen Hogeis. Auf den ersten Blick noch augenfälliger als in den landschaftlichen Kompositionen wird die überlegene Meisterschaft von Gahos

Pinselführung in seinen figürlichen Darstellungen. Hier geht er nicht auf den feierlichen Monumentalstil Hogeis aus — obwohl M. Elisséev jene berühmte Kwannon als Werk des Gaho anführt, was einem freilich nicht passieren sollte, wenn man ein Buch über japanische Malerei schreibt —, sondern auf mehr skizzenhaft anmutende, leicht hingeworfene volkstümliche Typen.

So wie man Hogei und Gaho gewöhnlich zusammen nennt, geht es unter den jetzt lebenden Meistern Taikwan und Kwanzan. Beide gehören der Bijutsuin an und beide haben nicht nur China, sondern auch Europa durch Studienreisen kennengelernt. Es ist keineswegs nationale Engherzigkeit, wenn sie sich trotzdem, bei aller gerechten Bewunderung europäischer Kulturtaten, für ihr Teil vor jenen Beeinflussungen ziemlich verschließen, in der einfachen Erkenntnis, daß sie in der ihnen so ungleich mehr liegenden Sprache auch das Bedeutendere zu sagen hätten. Dabei sind sie doch unbefangen genug, sich nicht gegen kleine liebenswürdige Anklänge zu sträuben, die sich aus irgendeiner Liebhaberei auf dem fremden Gebiet ergeben. Am meisten fremde Elemente hat der äußerst vielseitige fruchtbare Yokoyama Taikwan (geb. 1868) aufgenommen. Einiges Aufsehen erregte es, als er sogar das Umrißzeichnen mit dem Pinsel zugunsten seiner heutigen duftigen Flächenmalerei fallen ließ. Dadurch erreicht er bei seinem im übrigen durch und durch japanischen Empfinden und einer weichen Farbengebung Effekte von ganz eigenem Reiz. Neben den Landschaften gehören namentlich Durchblicke durch reichbelaubte Zweige oder Bambusstauden zum Besten, was Taikwan geschaffen.

Der exponierteste Vertreter der altjapanischen Richtung, zugleich der führende Kopf der Bijutsuin und als „Maler des kaiserlichen Hofes" der am höchsten geehrte Maler Japans, ist Shimomura Kwanzan, unter dessen persönlicher Führung ich Gelegenheit hatte, die hervorragendste Sammlung seiner Werke zu betrachten. Das war beim gastfreundlichen Herrn Hara in Yokohama, den jeder Freund ostasiatischer Kunst als Besitzer einer Reihe der wertvollsten alten chinesischen und japanischen Bilder kennt. Zwei Monate nach meinem Besuch war das herrliche altjapanische Palais von der Sturzflut hinweggespült mit all seinen immensen Schätzen, seiner vom erlesensten Geschmack geleiteten Wohnlichkeit, seinem poesievollen Garten, wo wir in einem luftig versteckten Gartenhäuschen am rieselnden Bach aßen, tranken und plauderten.

Von seinem verehrten Lehrer Gaho hat Kwanzan die schlafwandlerische Sicherheit des Pinsels geerbt, die ihn wie im Traume die Striche in kühnem Schwung so setzen läßt, daß man von ihrer prädestinierten, absoluten Notwendigkeit überzeugt ist. Ein hübsches Beispiel dafür war ein Regenbogen, der nur entstehen konnte, indem man mit vier Pinseln in der Faust in einem Schwung über die Seide hinfuhr — und der Regenbogen sitzt in duftiger Unfaßbarkeit über der angedeuteten Landschaft mit den Fischerbooten, daß die ganze Formen- und Farbenharmonie des Bildes sich in ihm konzentriert. Nicht nur in der Mannigfaltigkeit der Motive, auch in der Kühnheit des Pinselstriches und namentlich in der zarten, frischen Farbengebung scheint mir Kwanzan den Gaho noch zu übertreffen, der für unser Empfinden manchmal äußerlich etwas matt wirkt in seiner antikisierenden graubraunen Farbengebung.

Da waren in Haras Sammlung zunächst einige Porträts, vor allem das eines alten chinesischen Herrn und das eines Gelehrten (letzteres, ein Melanchthon-Antlitz, in Anlehnung an ein Gemälde des vor etwa 100 Jahren wirkenden Kwazan, das sich in der schönen persönlichen Sammlung Kwanzans befindet), beide von einer ganz unerhört feinen Kunst der Charakterisierung, namentlich in einer Beseelung der einzelnen Linie, die wir in der europäischen Malerei schlechthin nicht kennen. (Denn dieser Stil des Umrißzeichnens deckt sich seinem Sinn nach keineswegs mit unserem „linearen Stil".)

In den äußerst malerisch gesehenen Landschaften, die die Formensprache Gahos sprechen, herrscht eine schimmernde Farbengebung vor, die selbst die Subtilität Taikwans noch zu übertreffen scheint. Hier sind in wahrstem Expressionismus reale Ein-

drücke visionär verdichtet, mit leichtem, ja elegantem Pinsel in ätherischen Duft getaucht und bei all der legèren Selbstverständlichkeit, mit der sie hingeworfen erscheinen zu höchster Realität gestaltet — handle es sich nun um einen Doppel-Wandschirm mit verträumtem Waldinnern oder um eine Aussicht auf ferne blaue Berge, in der die beste Tradition der chinesischen Schule, am rechten Ort auch zu schweigen und die leere Fläche zum Tönen zu bringen, zutage tritt.

Höchste Virtuosität entfaltet Kwanzan in seinen figürlichen Kompositionen. Mit Darstellungen voll sprudelnder Lebendigkeit, nicht selten auch voll feinen Humors, hatte er seinen eigentlichen Ruhm begründet und seine Hauptwerke auf früheren Ausstellungen der Akademie pflegten nicht selten kleine Sensationen zu sein. Die Kunstakademie besitzt noch eins seiner frühsten Werke dieser Art, das den jungen Meister schon in der vollen Beherrschung seiner äußern Mittel zeigt, dabei vom liebenswürdigsten Übermut der Jugend erfüllt ist. Bei Hara sah man in einem Makemono (Bildrolle, die von rechts nach links abgerollt wird) den ganzen Sturm und Drang des Künstlers sich austoben in einer Schlachtendarstellung, die in der effektvollen Erscheinung des Feuergottes unter tosend aufgewühlter roter Glut gipfelte. Demgegenüber zeigte ein anderer Makemono den reifen abgeklärten Kwanzan: Der Jagdzug des Kaisers rauscht wie ein Märchen durch den Wald; Bild auf Bild folgt sich in wunderbarem Zusammenklang, verhallend in blau hingehauchter Landschaft. Man muß sich das stark epische Moment der östlichen Kunst im Gegensatz zur dramatischen Gestaltungsart des Westens vergegenwärtigen, um einen solchen Makemono richtig genießen zu können; da wird man nicht müde, mit den Knien auf den feinen Matten vor den sich entrollenden Herrlichkeiten herumzurutschen, um die Geschichten zu verschlingen. — Von der gleichen Fabulierkunst zeugte die Darstellung eines buddhistischen Heiligen in einer Zelle im Wald, zu deren Fenster und Türe sich allerlei böse Geister in Tierform drängen, ohne dem Eremiten was anhaben zu können. Mit was für einem feinen Humor waren doch diese Ungetüme gezeichnet und gerade durch sie die stille Andacht der Szene nur noch gesteigert.

Noch eine Schöpfung Kwanzans sei erwähnt, die mich der vielleicht schmerzlichste Verlust der bei Hara gesehenen Schätze dünkt: Ein großer Wandschirm aus zwei zweiteiligen Stücken. Links nichts wie eine gewaltige orangerote Sonne und die äußersten Zweige eines Blütenbaumes, der das Stück rechts füllt. Vor diesem Baum, ganz rechts, steht eine Pilgerin, den Stab im Arm, die Hände gefaltet, im Provil der Sonne zugewendet, im Gebet versunken, den Kopf leicht gehoben und die Augenlider gesenkt. Eine unfaßbare unirdische Schönheit lag auf diesen von Natur unschönen abgemergelten Zügen, in den wie durchsichtigen, zusammengelegten Händen, in der übersinnlichen, von härenem Gewande umhüllten Gestalt, eine herbe Süße und Versenktheit, wie wir sie nur aus seltenen Darstellungen des Mittelalters kennen.

Was Kwanzan persönlich von seinen Kunstansichten äußerte, klang eigentlich selbstverständlich, nachdem man seine Bilder gesehen hatte: Wie es sich ihm niemals darum handle, die Natur „abzumalen", sondern, wie er das Bild ruhig in seinem Geiste sich ausreifen lasse, und es erst in dem Moment zu malen beginne, wo es eigentich schon fertig sei. Es mag in diesem Zusammenhang erwähnt sein, daß Kwanzan, wie seine meisten bedeutenderen Kollegen, oft zum Alkohol griff und sich eben erst auf dringendes Raten seines Arztes den süßen Sakki abgewöhnt hatte, was nicht hinderte, daß er bei Herrn Hara einem europäischen Rotwein mit sichtlichem Behagen zusprach. Daß dieser Expressionismus den Zusammenhang mit dem Leben und mit der Natur nie verlor, dafür sprach schon der Eindruck, der von Herrn Kwanzan rein persönlich ausging: Ein Vollmensch in des Wortes vornehmster Bedeutung, ein Mann mit strahlend großen dunklen Augen und von beglückender Lebensbejahung geklärten Zügen. In welcher Weise er etwa äußere Natureindrücke verarbeitete, zeigten eine ganze Reihe von Darstellungen mit Kormoranfischern, die als Folge eines von Rousseauschem

Enthusiasmus erfüllten Aufenthaltes mit Okakura und andern Gleichgesinnten zusammen in einer einsamen romantischen Küstengegend Japans entstanden waren. Über das Verhältnis von Lehrer und Schüler äußerte sich Kwanzan in einer entschiedenen Ablehnung unserer „wissenschaftlichen" Methoden, die sicher manches europäische Professorenohr entsetzt hätte, ist er doch gegen jedes Ab- und Nachzeichnen, überhaupt gegen jede Erziehung zur Imitation. Der Lehrer solle dem Schüler nur wie dem Kinde zeigen, wo es nicht hintreten solle, wo gefährliche Abgründe lauern, nicht aber wie es seine Schritte zu setzen habe. Also: denkbar größte Selbständigkeit, verbunden mit strenger Kritik, die bei der Auswahl der vorgelegten Werke durch die Meister für die jährliche Ausstellung zum Ausdruck kommt — das ist der Weg der Nippon Bijutsu-in. Ein radikaler Weg, auf dem freilich nicht gut Mittelmäßigkeiten großgezüchtet werden können und unter einer alleinseligmachenden Technik sich ein mageres Talentchen zum Pomp eines Professorentitels emporschwingen kann. — Man braucht nur noch hinzuzufügen, daß jene Vereinigung auch das Kunstgewerbe mit Erfolg wieder zu heben sucht und eine Durchdringung von handwerklichem und künstlerischem Geist anstrebt, um sich an verwandte Bestrebungen bei uns erinnert zu fühlen. Und das ist vielleicht kein Zufall; denn Okakura hatte Ruskin mit großer Begeisterung gelesen. Er fand aber auch den Kontakt mit Indien, das ihm als das Ursprungsland aller neuen, großen, schöpferischen Ideen erschien. So sehen wir in diesen Kreisen, die den Nationalismus von seiner tiefsten Seite aus ergriffen, zugleich die Vertreter eines vornehmen Kosmopolitismus. Ich will in diesem Zusammenhang nur noch einen Namen nennen: Kwampo. Es ist dies der Künstler, den Okakura auswählte, um auf die Einladung Tagores hin nach Indien zu gehen. Diese Wahl macht dem Scharfblick Okakuros alle Ehre. Ich sah Bilder Kwampos, die er vor seiner indischen Reise malte und die einen tüchtigen Maler zeigen, dem jedoch die besondere Originalität und Stoßkraft fehlt. Dagegen zeigen die neueren Bilder mit ihrem starken indischen Einschlag — es sind fast durchweg buddhistische Darstellungen von Heiligen oder der Barmherzigkeitsgöttin — eine eigenartige Farbengebung, vor allem aber eine Intensität der Verbildlichung zarter seelischer Eindrücke, die Kwampo mit in die erste Reihe der modernen japanischen Maler stellt, wenn ihm auch die Sicherheit eines Kwanzan abgeht und ihm nicht jeder Wurf zu gelingen scheint, in seiner Problematik also eher einem Hogei verwandt.

Zu den Abbildungen

Abb. 1 und 2 zeigen die beiden erwähnten Hauptwerke von Hogei und Gaho.

Abb. 3 und 4 Beispiele für Hogeis machtvolle Art der Pinselführung.

Abb. 5, 6 und 9. Da mir leider das Material zur Wiedergabe der besprochenen Hauptwerke Kwanzans fehlt, mögen drei Werke aus seiner sonstigen Produktion für die künstlerische Kraft dieses Meisters sprechen, die sich in jedem Pinselstrich bedeutsam mitzuteilen weiß. Die beiden figürlichen Darstellungen sind jüngere Werke und zeigen die Art, in der das erwähnte Porträt eines chinesischen Herrn gemalt ist. Die Landschaft ist eines der letzten Gemälde Kwanzans. Hier muß das Fehlen der Farben in der Wiedergabe doppelt schmerzlich empfunden werden, vor allem im duftig-unfaßbaren, rosigen Spiel der Wolken und der Sonne.

Abb. 7 und 8. Ähnliches gilt von den wiedergegebenen Werken Taikwans, da sich daraus kaum ein Begriff des Reichtums seiner Gesichte gewinnen läßt. Immerhin sind die beiden Landschaften doch sehr typisch für Taikwans urpersönlichen Stil, namentlich für seine Behandlung des Laubwerkes, wie sie sich in seinen berühmtesten Wandschirmen wiederfindet.

Abb. 10. Eines der feinsten Werke aus der Reihe buddhistischer Darstellungen, die Kwampo seit seinem Aufenthalt in Indien geschaffen, nicht im Sinne des altjapanischen Sakralbildes, sondern der freien Behandlung einer Buddha- oder Kwannongestalt. Wie in der Zeichnung ist auch in der Farbengebung, vor allem im schimmernden Blaugrün des Rockes, das indische Vorbild in diesem Bilde besonders offensichtlich. Daneben zeigt sich aber doch auch die Hand des Japaners; am deutlichsten im goldbestäubten Hintergrund.

Sämtliche abgebildeten Werke sind auf Seide gemalt.

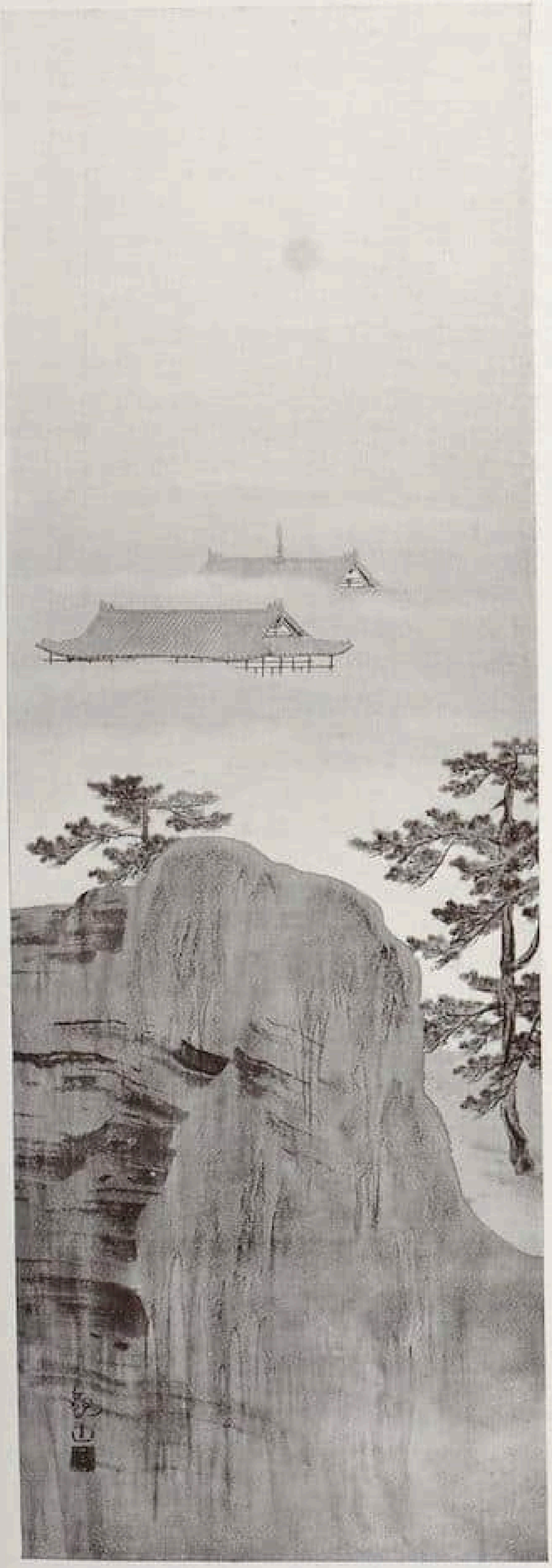
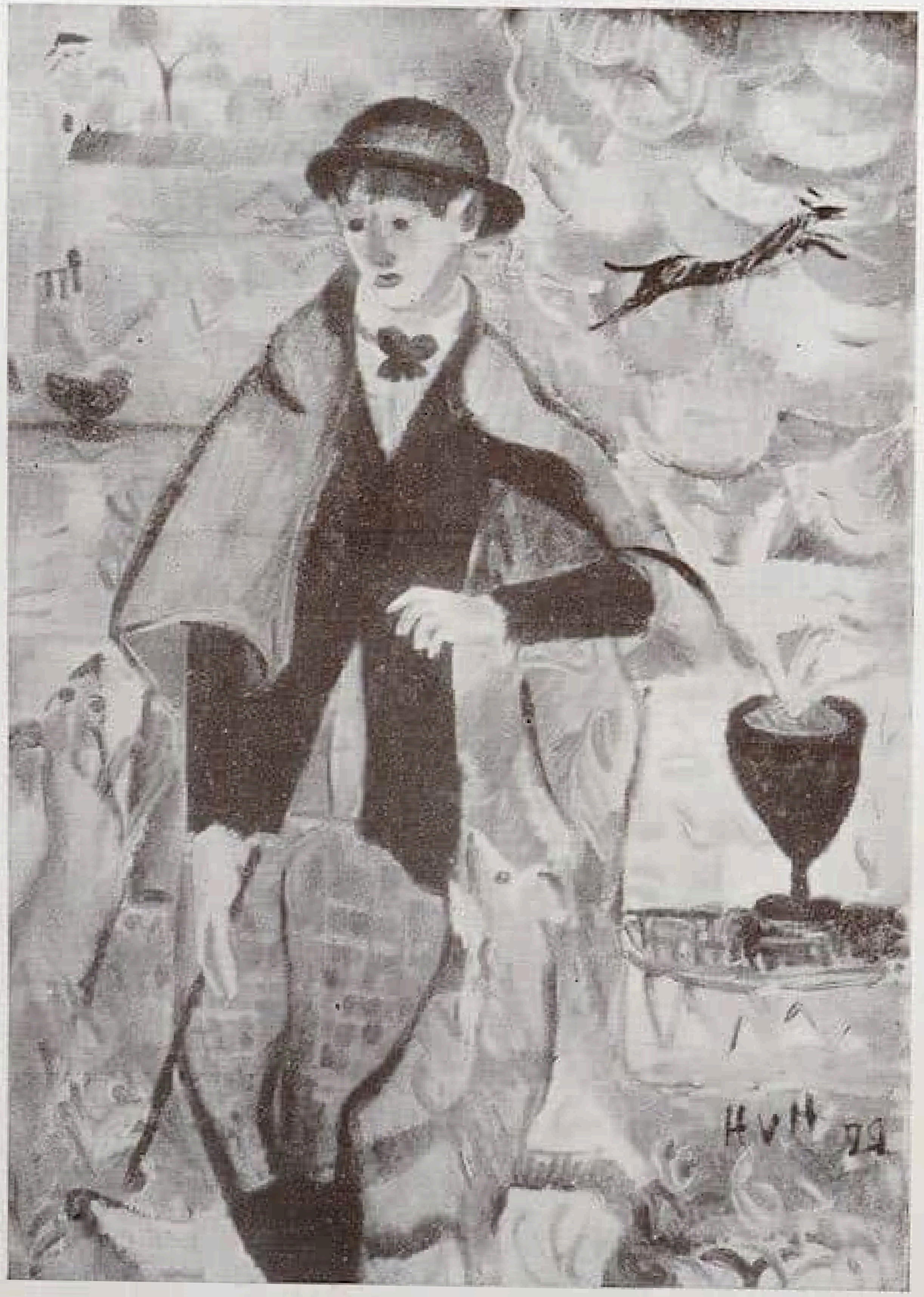
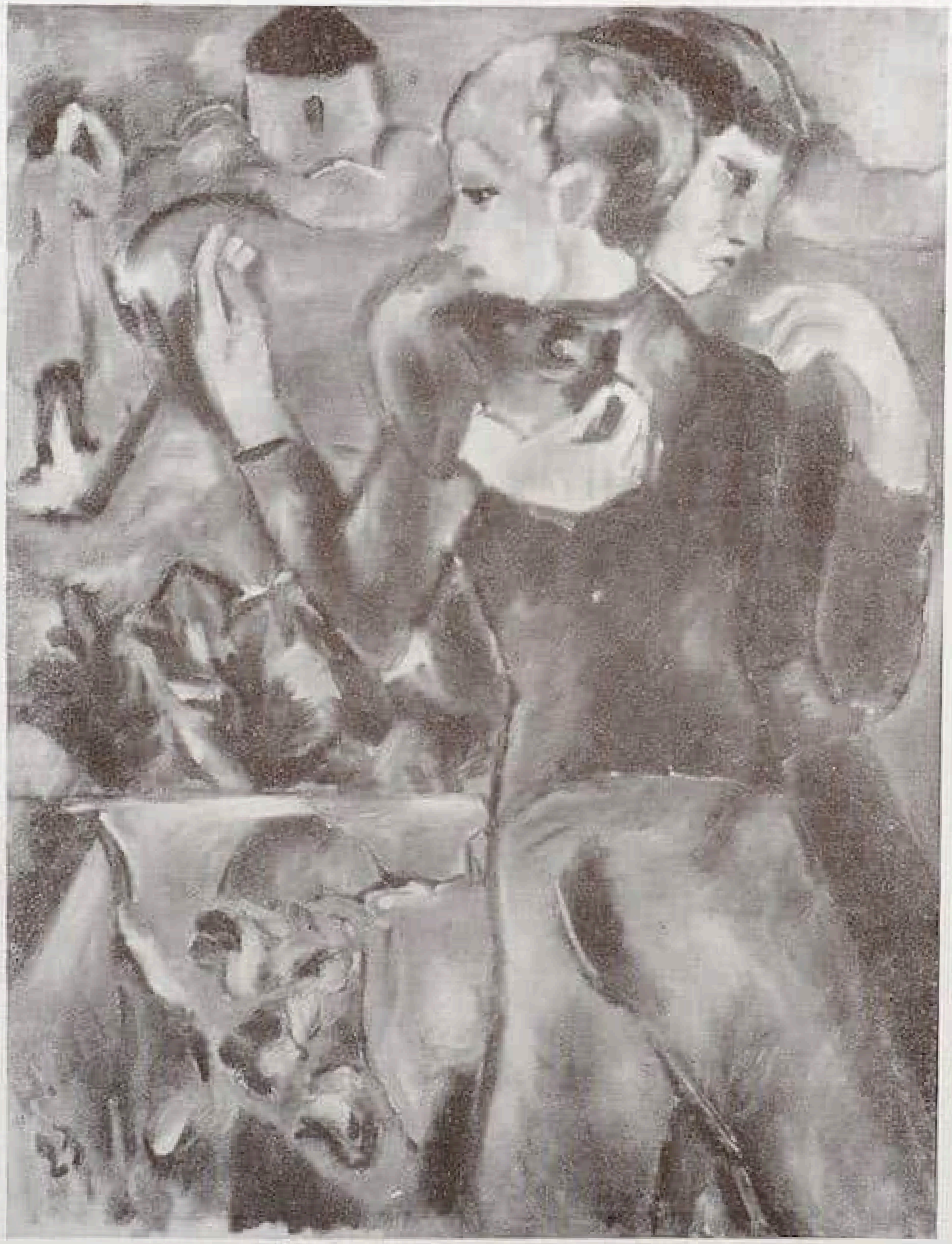


Abb. 9.
Shimomura Kwanzan. Tempel in Wolken.
Sammlung Martin Hürlimann, Zürich.

Abb. 10.
Arai Kwampo. Kwannon.
Sammlung Martin Hürlimann, Zürich.


Junge mit Hunden. 1922. Mannheimer Privatbesitz.


Freunde. 1923. Privatbesitz.

Helmut vom Hügel.

Helmut vom Hügel

Von DIETRICH MENDE / Mit vier Abbildungen auf zwei Tafeln

Leben und Lehre, Beruf und Geschäft, Offenbarung und Kirche, Recht und Gesetz bedeuten ewige Pole im Fluß des menschlichen Daseins. Kunstschaffen und Kunstanalyse ist ein analoges Gegensatzpaar, das von den Mächten Blut und Geist, ihrem Schaffen und ihrem Wesen kündet. Blut: das Unmittelbare, Lebendige, das organisch Gewordene und immer neu Werdende; Geist: Gedachtes und Gemachtes, den Selbstverständlichkeiten des Organischen fern, nach Gesetzen und Formeln arbeitend, die er sich schuf, ohne Beziehungen zum Rhythmus des Lebens. Aber Formeln und Regeln können nie anders sein als halbwahr, weil sie hier verschweigen, dort betonen müssen, damit die Rechnung aufgeht. Das Leben kennt keine glatten Lösungen, und liebt sie nicht, es denkt und arbeitet in Übergängen und zarten Schattierungen; schroffe Eindeutigkeiten sind selten. Das entgeht dem geisthaften Beobachter; er sieht das Fertige, das Werk, nicht das immer Werdende, den Menschen — Problem und Rätsel —, dessen Erlebnis Voraussetzung für das Ergebnis ist.

Diese Bemerkungen wollen, skizzenhaft nur, von vornherein eine zur Zeit beliebte Art der Betrachtung von Schaffen und Geschehen ausscheiden, die ihre Lebensferne hinter Massenkult und Forderung nach Anonymität birgt. Gleichviel, welche Bezirke die gewertete Leistung umgrenzen, immer nur soll die Idee entscheidend sein, aus der das Werk geboren ist, und die gesellschaftlichen Flutungen und Kreuzungen, die es bedingten. Übersehen wird, daß die Idee verflackern, das Werk zerbersten kann. Übersehen wird, daß in der Geschichte nur bleibt die gestaltende, bezwingende, die lebendige Persönlichkeit. Sie weist über Theorien und Doktrinen hinweg dem historischen Ablauf Richtung und Ziel; die Unmittelbarkeit ihres Bluts gibt das Tempo an, in dem sich Geschichte vollzieht.

Von der Kunst zu sprechen, mag es von Interesse sein, in traditionsgebundenen Zeiten die Ausprägung und Abwandlung herrschender geistiger Strömungen aufzuspüren, wobei die Person des Schöpfers eine nachgeordnete Rolle spielen kann. In Zeiten starken Persönlichkeitslebens und -bewußtseins wird nichts verderblicher als schematische statt lebendiger Betrachtung, Erfassung, Ausdeutung; Starrheit, nicht Organik; Konstruktion statt Leben.

Wir aber wollen leben. Waren viele Epochen unkollektivistischer als unsere — allen entgegengesetzten Versuchen zum Trotz —, stärker zur Individualität zwingend, mehr eigene und eigenwillige Persönlichkeiten zeugend? Wir glauben die Frage verneinen zu müssen und sind überzeugt, daß Ärgeres kaum denkbar, als generalisierende Schlagwortbewertung der Gegenwart — ganz besonders aber ihrer Kunst. Typisierung tut auf anderen Gebieten not, hier tötet sie.

Lebendige Kunstbetrachtung wendet sich ab von Linien, Tendenzen, soziologischer Methode. Lebendige Kunstbetrachtung ergründet und umfaßt des Künstlers Wesen und Kern — sie geht den Pfaden seiner Seele und seines Schaffens nach, auf denen Ich und Es zum Werk verschmelzen. Kein gedankliches System vermittelt solche Erkenntnis; sie schenkt nur Versenkung in Gestalt und Weg des Schaffenden; der Mensch ist Ausgangspunkt, bleibt Ziel.

Den Künstler und sein Werk zu erfühlen, der am Beginn die Worte formte: „Wo ist denn eine weite Menschlichkeit geblieben?" — muß man den Rhythmen lauschen, von denen sein Leben bewegt ist. Will man dem Werk des Helmut vom Hügel nahekommen, gilt es, die Welt der traditionellen Modelle zu verlassen; Abschied nehmen von großen Damen und demi-monde; der Typ des Unternehmers, Herr Despot, scheidet aus, der Beamte, belhomme in Frack und Orden; das „elegante junge Mädchen", umwittert von der Atmosphäre süßer Langeweile. Aber andere Typen sind da — sie zu kennen, muß man dahingehen, wo das typische Nachkriegs-Berlin lebt: flackernde Straßen der City,

Stimmengebraus von Karrenhändlern; in Höfen und Torbögen Abschlüsse in Devisen, Fett, politischer Verschwörung. Dirnen kreischen, bieten sich an; Aroma des Ostens liegt in der Luft, Lokale strömen es aus, in denen zur Ziehharmonika man tanzt. Keine Tänze, wie auf dem Parkett der Salons; bizarre Bewegungen, toll, wie Alkohol und Augenblick sie eingeben . . . da sind sie zu Hause: Verbrecher, Tatkraft, Energie und Dumpfheit in Blick und Gebärde; Arbeiter, voller Sehnsucht zum Licht; Matrosen, leichtsinnig, jung und lebensfroh . . . die Gestalten, die Helmut vom Hügels Werk uns schenkt.

Eine Laune? Übersättigung mit eleganter Welt? Nein, nein; tiefer ist die Neigung verwurzelt, die Maler und Modell verbindet. Sehnsucht, die uns am frühsten kund ward in seinen Worten: „Ich bete, gesund zu sein, kein Prinz mehr sein, ein Mensch der Erde"; wie die, deren Abenteuer, kleiner Freude und großer Not seine Leidenschaft nachspürt. Hier wird die Kluft sichtbar, die zwei Künstlerkategorien scheidet: die malen, was sie sehen; und die malen, was sie lieben.

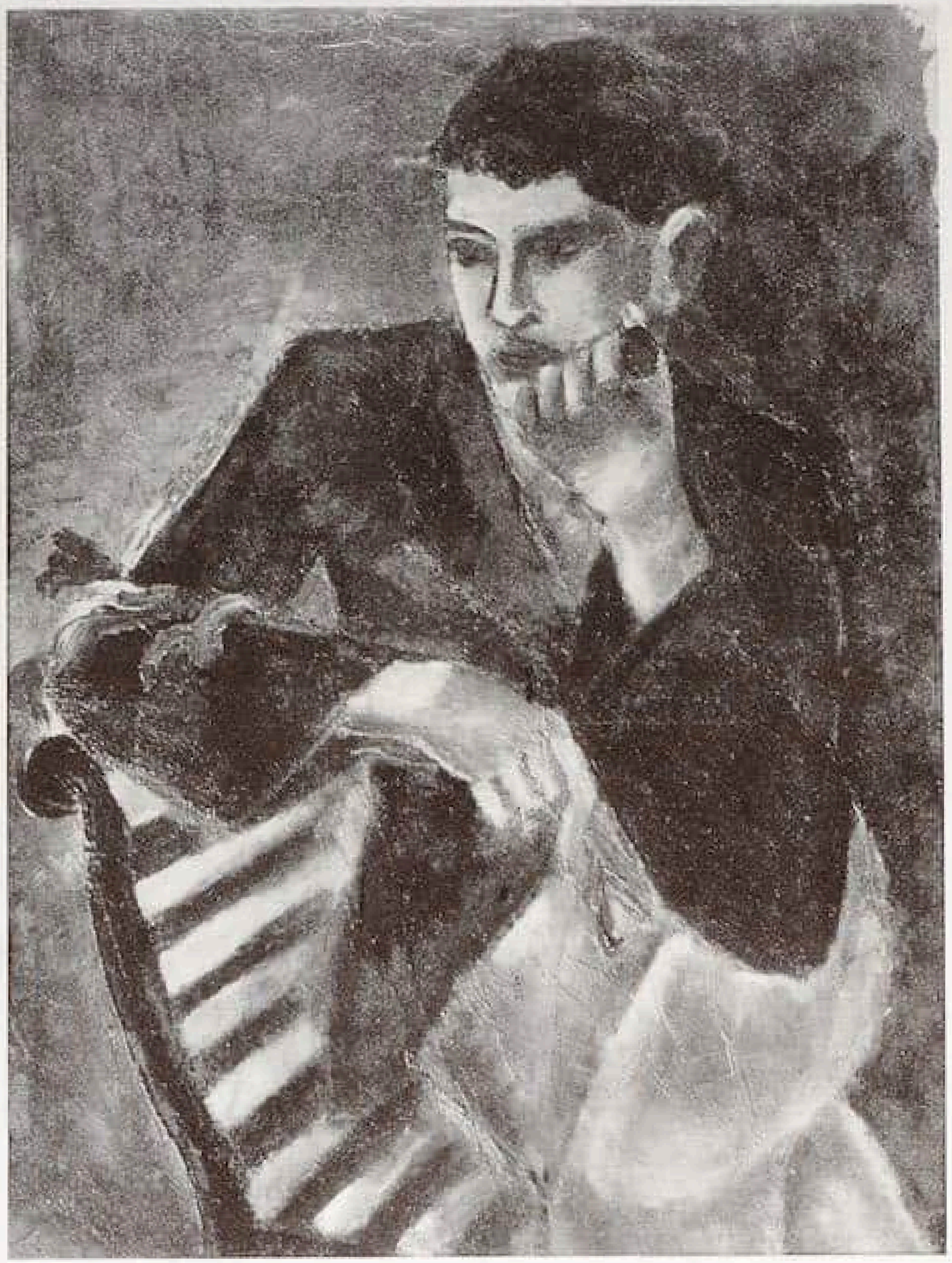
Die malen, was sie sehen: ihnen ist die Leinwand mittlere Proportionale zwischen Pinsel, Palette und Objekt. Sie — „Impressionisten" im Wortsinn — bilden den Eindruck des Außen ab, ohne Willen zu organisieren, ohne Umweg über Seelisches. Kein Temperament, keine Phantasie ist am Werk. Leidenschaften fehlen, da ist: „eine Malmethode, nicht das Resultat von Rasse, Blut, Kultur." Darum ist das Objekt der Kunst gleichgültig, denn der Maler steht einem jeden neutral gegenüber, kühler Zeitgenosse, ohne Herzverbundenheit.

Auch den andern bieten sich die Dinge dar; in gleicher Fülle, wie dem, der malt, was sein Auge streift. Auch der Bildner der proletarischen Sphäre sieht das Malerische an der Dame der großen Welt. Aber seine Liebe gehört ihr nicht, seine Leidenschaft umfaßt andres, und Werk ist ihm nur denkbar auf dem Boden, den Liebe pflügte. Liebe prüft und wählt das Wesentliche; Wahl ist Wertung; Wertung offenbart Qualitätswillen. Wir glauben, daß Bekenntnis und Entscheidung, die daraus sprechen, Vorzüge sind vor der merkbar wahllosen Wiedergabe von Mensch, Tier, Landschaft, Gegenstand.

Wir glauben, daß aus Vorzügen dieser Art sehr wesentlich der Eindruck entspringt, den das Werk des Helmut vom Hügel wachruft. Wachruft . . . denn seine Gestalten wecken, leis und traurig, Sehnsucht und Erinnerung, die unbewußt schliefen. Wodurch? Weil eindringendes Empfinden, ihren Kern, in Tiefen verborgen, erfaßt und zentral sichtbar werden läßt. Oder nur ahnen läßt. . . . Denn, nach den Worten des Künstlers, „je älter man wird — um so länger malt man an seinen Bildern, um so schwerer werden sie ‚fertig' — und um so unfertiger finden wir sie dennoch — sie lassen uns unbefriedigt und wir sind traurig, daß sie ‚fertig' sind". Das macht, daß sie alle Kinder einer Sehnsucht sind, die Schönheit und Vollendung träumt — die ewig unbefriedigt über sich hinausstrebt, doch Erfüllung nicht kennt (die in den Versen des Helmut vom Hügel „Dem Sonnengott", „Herbst" — reifen und gestalteten Ausdruck gefunden hat). Das Motiv leiser Sehnsucht ist in all diesen Bildern angeschlagen: hier in Auge und Hand, dort künden Lippe und Kopfhaltung davon; das Porträt des jungen Mannes konzentriert auf die Hand, deren müde Anmut eine Rose schmückt. Eine Gestalt könnte das sein, die Hermann Bang schuf.

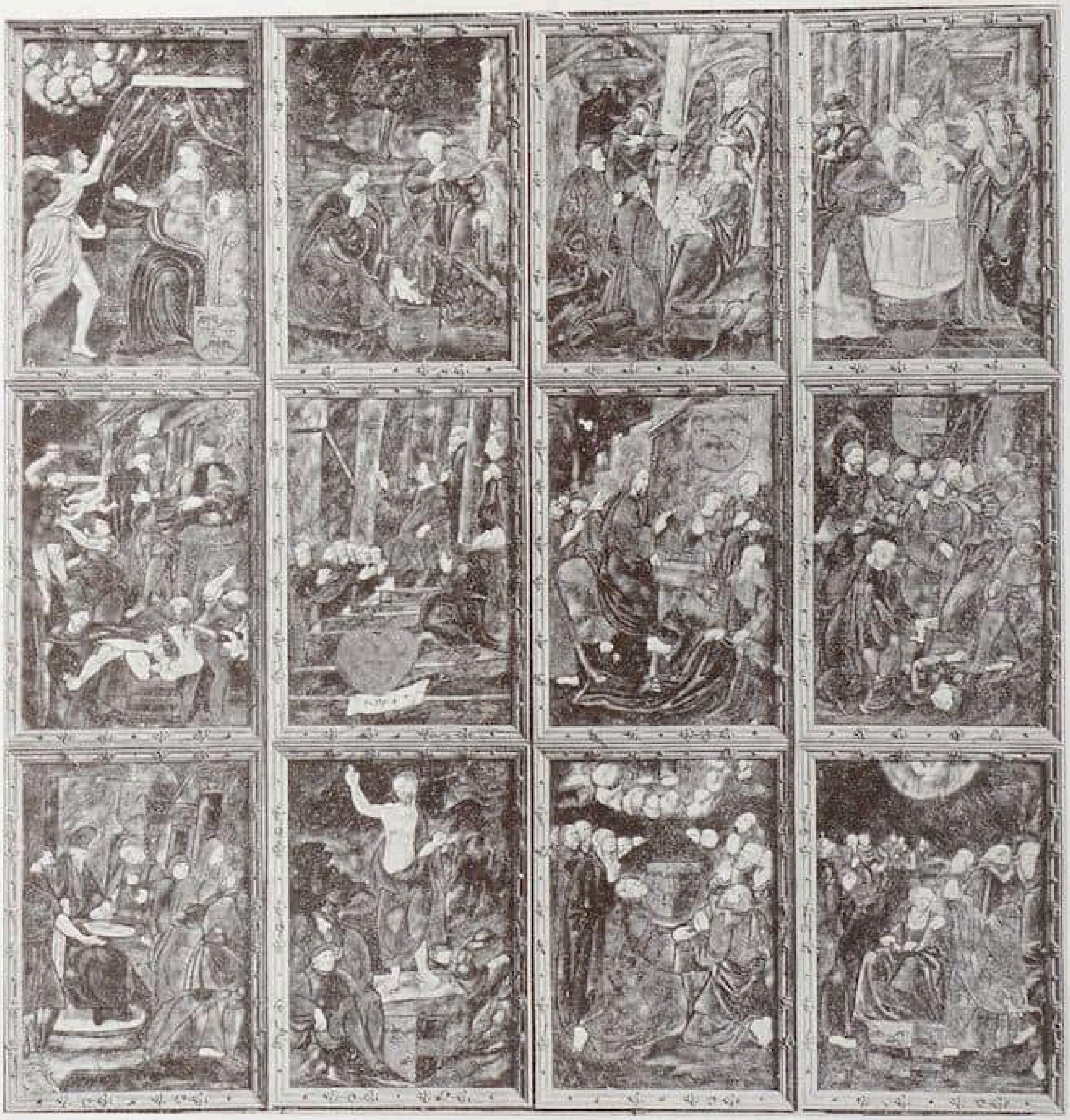
Alles überwölbt der Glanz der Farbe. In der Entwicklung Helmut vom Hügels kann man, trotz seiner Jugend, heute zwei Epochen scheiden: eine graziös anmutiger Produktion, erfüllt von jener Heiterkeit, die der Zusammenklang von Klarheit, Energie und Sinnenfreude; sehr französisch also, Courbet steigt auf, und Renoir. Die zweite Phase seines Schaffens erscheint nicht so leicht, nicht so gelöst, doch größer, bewußter und wissender. Tiefe eint sich mit Form; unverändert blieb in Helmut vom Hügels neueren Werken Schönheit und Besonderheit der Farben, deren Einzelton, Komposition und Zusammenklang schon früh aufhorchen ließ. Gewiß sind Vorbilder da — wo wären sie nicht, man fühlt Kokoschka oder Manet —, aber das Wesentliche in Tönung und Aufbau ist eigne Prägung. Die Schönheiten einer Flächengestaltung in Rot und Braun, in Blau und Grau

Junge mit Mädchen. 1923. Sammlung Dr. Hartmann, Grunewald.



Bildnis. 1924. Königsberger Privatbesitz.

Helmut vom Hügel.



Triptychon in Email von Limoges.

Bes.: Spink & Son, London.

sind rational nicht zu zergliedern. „In einem solchen Tone liegt die Gesinnung, das Wesentliche einer Rasse, der Ausdruck einer großen seelischen Geste, nicht nur Malertalent, Geschmack und Berechnung," Blut spricht daraus, vor dem die Deutung zu schweigen hat.

Helmut vom Hügel ist nicht zu klassifizieren. Das erschwert vielen den Weg zu seiner Kunst. Da die Schablone herrscht, muß jeder Maler nach seiner Zugehörigkeit zu Richtung, Schule, Stil gestempelt sein. Bei Helmut vom Hügel geht das nicht an, es handelt sich um eine Individualität, nicht um einen Typus. Wo das Leben Motiv und Einfall schenkt, ist Schematik undankbares Gewerbe. Man sollte sich über einen Künstler freuen und ihn bejahen, der vom Heute, vom Tag, von der Straße nimmt und gibt; in dem die Zeit atmet; der lebendig ist. Nur der Lebendige beherrscht das Leben.

Ein Triptychon von Limoges

Von KINETON PARKES
Mit einer Tafel

Spink & Son, London, hatten kürzlich ein ungewöhnlich vollständiges und wichtiges Stück Limoger Emails ausgestellt. Es besitzt die typische Farbgebung in blauen, grünen, braunen und weißen Tönen und ist in Erhaltung und Qualität vorzüglich. Es besteht aus zwölf hochrechteckigen Täfelchen in fein profilierten und ornamentierten Rähmchen. Die drei äußeren Teile rechts und links bilden die Flügel, die sechs inneren das Mittelstück. Jedes der Täfelchen ist ein in sich geschlossenes Miniaturgemälde von hervorragender Zeichnung und Komposition. Der Zeichner war ein bedeutender Künstler.

Dargestellt sind Szenen aus dem Leben Christi, beginnend links oben mit der Verkündigung; es folgen die Geburt, die Anbetung der Könige, die Beschneidung, der bethlehemitische Kindermord, Jesus unter den Schriftgelehrten, der Einzug in Jerusalem, der Judaskuß, die Handwaschung des Pilatus, die Auferstehung, die Himmelfahrt und die Ausgießung des hl. Geistes.

Die meisten Tafeln zeigen viele Figuren in geschickter Anordnung. Jedes Stück trägt ein Wappenschild, das erste das des Hauses Vion; die andern Wappen gehören den mit diesem Hause durch Heirat verbundenen Familien an. Es sind dies die der Janailhac, Cauperel, Mauquarret und Aubourg; ihre Wappen sind einzeln dargestellt, und erst das letzte ist ein Allianzwappen. Die Familie Vion war in Frankreich im 15. und 16. Jahrhundert von erheblicher Bedeutung, was aus Laschesnaye des Bois' „Dictionnaire de la Noblesse" (im Archiv der Diözese Chartres) zu ersehen ist. Ein gewisser Pierre de Vion aus dem Hause Mauquarret hatte zwei Söhne. Der erste war Louis, Herr von Vaux und starb 1510; der andere, Jean von Vion, Herr von Huanville und Beekeville, heiratete Marie von Janailhac und überlebte sie ein Vierteljahrhundert. Er starb 1537. Von den zwei Söhnen war Ives der Auftraggeber des Triptychons. Er wurde zum Herrn von Tressaucourt, da er zuerst Miole von Cauperel, die Erbin von Tressau, heiratete. Seine zweite Frau, mit der er sich 1536 vermählte, war Marguerite d'Aubourg. Das Triptychon wurde wahrscheinlich während der folgenden zehn bis zwölf Jahre zur Erinnerung an dieses Ereignis ausgeführt.

Wie dies oft in jener Zeit bei Wappen geschah, die auf Kunstwerken angebracht wurden, sind einige der Sinnbilder, vom Standpunkte der Heraldik betrachtet, ungenau. Die Schwierigkeit der Wiedergabe hat die Umwandlung des Janailhacschen Löwen auf der Binde in einen schreitenden Löwen veranlaßt, und die Adler der de Vion sind, mit einer Ausnahme, einköpfig dargestellt. Künstlerische Freiheit muß indessen einem solchen Meister der Komposition, wie es der Verfertiger des Triptychons war, zugestanden werden, und als solche erscheint die doppelköpfige Abart in der Zeichnung.

Das prachtvolle Werk ist etwas über einen Fuß im Quadrat (jedes Täfelchen mißt $11^1/_2 \times 8$ inches), von glühend farbigem Email auf Kupfer und weder durch die Reihe der Jahre noch durch Unfälle beschädigt worden.

Übersetz. E. W.

DER GRAPHIKSAMMLER
Unter der Leitung von Dr. Erich Wiese, Leipzig, Fockestraße 5 II

Die Zeichnungen von Franz Horny im Dresdner Kupferstichkabinett

Mit fünf Abbildungen auf drei Tafeln

Von KURT ZOEGE VON MANTEUFFEL

Franz Horny ist einer jener frühverstorbenen Deutschrömer der romantischen Epoche, die als Jünglinge aus einem Leben voller Hoffnungen scheiden und ein kaum begonnenes Werk vorzeitig verlassen mußten. Als ihn 1824 der Tod ereilte, hatte er knapp die Mitte der Zwanzig überschritten. So ist sein Werk ein Fragment geblieben, insofern es nur aus Jugendarbeiten besteht. Und noch in einem anderen Sinn: es setzt sich fast nur aus Handzeichnungen und Aquarellen zusammen. Wie aber die Zeichnung und die Farbenskizze jener Zeit heute reiner und unmittelbarer wirken als das ausgeführte Bild, so mögen auch Hornys Arbeiten dieser Art das Beste sein, das er hinterlassen konnte. Und, weil so wenige seiner Zeitgenossen im Alter hielten, was sie in der Jugend zu versprechen schienen, kann man zweifeln, ob er zu denen gehört hätte, deren Entwickelung ein Aufstieg wurde.

Das Dresdner Kupferstichkabinett, das eine so vielseitige Fülle deutscher Handzeichnungen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts enthält wie kaum eine zweite öffentliche Sammlung, ist im Besitz einer Reihe von Blättern Franz Hornys. Auf sie soll im folgenden hingewiesen werden. Sie stammen fast alle aus der Sammlung Eduard Cichorius in Dresden, die 1908 aufgelöst wurde und zum Teil in das Dresdner Kabinett gelangte, zum Teil in Leipzig versteigert wurde[1]. Nur weniges ist vorher oder nachher einzeln erworben worden.

Unter den Dresdner Zeichnungen Hornys gibt es nur eine Landschaft, die kein italienisches Motiv darstellt. Sie zeigt ein von niedrigen Bergen eingefaßtes Tal, in dessen Mitte sich auf vereinzelter Anhöhe ein altes Schloß erhebt. Dichter Nadelwald bedeckt die Abhänge des Burgberges und einige der Hügel, die in sanften Linien ansteigen und in runden Kuppen sich wölben. Links in der Ferne wird eine Ortschaft mit einer zweitürmigen, mit barocken Helmen versehenen Kirche sichtbar. Düstere Stimmung lagert über dem Ganzen, und in der Ferne geht ein Regenschauer herab (Abb. 1). Man möchte vermuten, dieses Blatt stelle eine thüringische oder bayrische Gegend dar, und seine Entstehung vor die Übersiedlung nach Rom, also in das Jahr 1816, setzen. Doch ist wahrscheinlicher, daß es erst nach der Ankunft im Süden auf Grund einer Reiseskizze in diese bildmäßig vollendete Fassung gebracht wurde: es steht den Arbeiten der ersten römischen Jahre in manchem sehr nahe, besonders in der Art, wie die Bäume sehr sorgfältig eingezeichnet und jeweils in eine belichtete und eine dunkle Hälfte geteilt sind. Die Regelmäßigkeit der Strichführung, die häufige Anwendung von Querlagen und besonders der Umstand, daß keine größeren leeren Stellen auf dem ganzen Blatt stehengeblieben sind, erinnern an die Gewohnheiten des Kupferstechers. Vielleicht wirkt hierin die Tätigkeit Hornys bei seinem Vater, dem Weimarer Kupferstecher Konrad Horny, nach.

Betrachtet man neben dieser Arbeit eine der sicher in Italien entstandenen, wie etwa die 1817, also im ersten Jahr seiner römischen Zeit, ausgeführte „Ansicht von Olevano

[1] Nur vier (oder sieben?) Blätter von Horny wurden damals von C. G. Boerner in Leipzig versteigert; der ganze Rest, 26 Blätter, kam in das Kabinett. Vgl. auch W. von Seidlitz: Die Sammlung Cichorius im Kupferstichkabinett zu Dresden, Mitteilg. a. d. sächs. Kunstsammlungen, I, 1910.

mit dem Hirten und dem Jäger" (Abb. bei Lichtenberg und Jaffé: Hundert Jahre deutsch-römischer Landschaftsmalerei, Berlin 1907, Tafel 5), so bemerkt man wohl noch die Nachwirkung der geschilderten Arbeitsweise. Stärker aber drängen sich die Unterschiede auf. Der Strich hat eine größere Freiheit und gleitet beweglicher hin; weiße Flächen wechseln mit dunklen ab, und das ängstliche Anbringen von Querlagen ist durch entschlossene Verwendung fleckenhafter Tiefen ersetzt. Das Blatt zeigt in Auffassung und Gestaltung, was die Befreiung aus der Enge Weimarischer Kunstübung und die Einwirkung der neuen Umgebung gezeitigt hatten. Die italienische Landschaft mit ihren plastischen Formen und das Vorbild Joseph Anton Kochs lehrten den jungen Künstler die Umrisse in formbezeichnende Linien fassen und Licht und Schatten in großen Massen sehen. In die unmittelbare Nähe dieser Arbeit muß wegen der gleichartigen Zeichenweise und Naturauffassung eine „Waldige Berglandschaft" gesetzt werden (Abb. 2). Mit der Feder in Sepia kalligraphisch ausgeführt, hat sie den Reiz der Klarheit und Kühle. Beiden Zeichnungen geben die weiten leeren Flächen, die kräftige Ausprägung der einzelnen Linie eine an deutsche Meister des 16. Jahrhunderts erinnernde Herbigkeit. Erst später scheint Horny dazu gelangt zu sein, feinere Linien, zartere Strichführung, vermittelnde Übergänge zu suchen.

Olevano und seine Umgebung haben die schönsten Vorwürfe geboten. Außer dem genannten zeigen fünf weitere Blätter Ansichten der Stadt. Immer ist der Standpunkt so gewählt, daß ihr schöner Aufbau zur Geltung kommt. Darin offenbart sich das Streben nach plastischer Wiedergabe, ebenso wie in der entschlossenen Modellierung und der strengen Führung aller Begrenzungslinien. Ganz bildmäßig durchgeführt ist die „Ansicht von Olevano mit der Furt im Vordergrunde" (Abb. in P. F. Schmidt: Deutsche Landschaftsmalerei, München 1922 [Abb. 90] und in Lebenserinnerungen von L. Richter, ed. Max Lehrs, Berlin 1923 [Abb. 20]). Hier ist der Linienzug von einschmeichelndem Wohllaut, der Strich von entzückender Zartheit. Die Komposition ist ungezwungen, insofern die Betonung des Vordergrundes durch eine mit Pflanzen und Felsen, Menschen und Tieren dichtbesetzte Erdwelle fehlt, die bei der „Landschaft mit dem Hirten und dem Jäger" noch an die Gewohnheiten der älteren Generation erinnert. Unvollendet blieb ein weiteres Blatt, bei dem der Standpunkt weiter links gewählt ist; in scharfen Federstrichen ist auf ihm die Lage der Gebäude und ihre Verteilung an Hängen und Felsen ausgezeichnet erfaßt. Drei Blätter geben Teilansichten. Es handelt sich immer um dieselbe auf hohem Felsen sich aufbauende Häusergruppe und ein buschiges Tal im Vordergrunde. Bei dem kleinsten der Blätter, dessen Vordergrund nur mit dem Bleistift angedeutet wurde, ist besonders reizvoll, wie die Gebäude in ihren streng durchgeführten kubischen Formen sich gleichsam aus dem Felsengrunde herauskristallisieren. Die beiden größeren sind in dem Gegensatz des baumreichen Tales und der steil aufsteigenden Höhe zu schönster lebendiger Wirkung gebracht, die durch Überschneidungen und Verschiebungen nach der malerischen Seite hin verstärkt ist. Der Strich hat bei ihnen so viel Sicherheit gewonnen, daß man sie zu den besten Arbeiten des Künstlers zählen kann.

Mehr vedutenhaft sind die beiden Ansichten von Subiaco (Abb. 3) und Pozzano, von denen die ersten noch stark an die Art der älteren Generation erinnert, die andere, ganz mit dem Bleistift ausgeführte, unsicher und effektlos nicht annähernd auf der Höhe der anderen Zeichnungen steht.

Wälder und Berge der Umgebung Olevanos haben Horny immer wieder zur Arbeit gelockt. Die meisten dieser Zeichnungen sind mit dem Stift begonnen, manchmal auch so zu Ende gebracht, meistens aber mit der Feder und, wenn es auf Festlegung der Licht- und Schattenmassen ankam, auch noch mit dem Pinsel weitergeführt. Meist sind es Naturstudien, die nicht bildmäßig abgerundet wurden. Auf den ersten Wurf gelungen ist der „Hohlweg mit dem holztragenden Mädchen" (Abb. 4). Meisterhaft sind hier mit Feder und Pinsel die hochaufragenden Äste bis in ihre zarten Verzweigungen verfolgt

und gegen die Luft gesetzt. Das Blatt ist ein gutes Beispiel dafür, wie in glücklichen Stunden dem jungen Künstler vor der Natur ganz unbeschwerte und in sich geschlossene Blätter gelangen. Keine der anderen Zeichnungen mit Baumstudien hat eine solche Frische. Oft zeigen sie in der Anlage eine weitgedehnte Landschaft, von der nur einige große Bäume im Vordergrunde mit der Feder ausgeführt wurden. In den Bergstudien gelangt Horny bisweilen zu einer Großzügigkeit, die nur wenige seiner Zeitgenossen erreicht haben. So in der „Berglandschaft mit einem Kreuz im Vordergrunde", die den Gegensatz der hellbeleuchteten Grathänge eines kahlen Höhenzuges zu der dunklen Masse eines bewaldeten Vorberges mit den einfachsten Mitteln herausarbeitet. Ausgezeichnet gelingt es ihm immer, die Struktur der kahlen italienischen Gebirge mit ihren zackigen oder straff gerundeten Umrissen, ihren steilen Abhängen und tief eingeschnittenen Schluchten unter dem grellen Licht der Sonne wiederzugeben.

C. F. von Rumohr, Hornys Berater und Gönner, beklagt sich in seinen Reiseerinnerungen einmal darüber, sein Schützling habe in Rom begonnen, „gemeine bäuerische Handlungen in Karrikatur zu setzen und dabey in Elengroßen Papierzeichnungen ohne Helldunkel, ohne Perspektiv, ohne Vor- und Zurückspringen millionenfache Str.chelungen anzubringen[1]". Er dürfte dabei Zeichnungen wie die „Heimkehrende Bauernfamilie" des Dresdner Kabinetts im Auge gehabt haben (Abb. in Lebenserinnerungen von L. Richter, ed. Lehrs [Abb. 10], wo durch die Verkleinerung das Ganze merkwürdig an Lebendigkeit gewonnen hat). Sie zeigt zwei Paare, ein altes und ein junges, die, einige Ziegen vor sich hertreibend, einen steilen, felsigen Pfad emporsteigen. Ohne die Entrüstung zu teilen, die Rumohr vor solchen Blättern ergriff, wird man doch nicht leugnen können, daß sie hinter den Landschaftszeichnungen zurückstehen. Eine gewisse Leere des Ganzen und eine unerfreuliche Härte der Strichführung beeinträchtigen die an sich gut durchgeführte Komposition des Dresdner Blattes. Doch darf nicht vergessen werden, daß es in der Art eines Kartons weniger zur Wiedergabe und Belebung von Einzelheiten als zur genauen Festlegung der Erfindung dienen sollte. Sie ist nicht ohne Vorstudien zu dieser Fassung gelangt. Auf der Rückseite einer Berglandschaft (Nr. 19 des Verzeichnisses am Schluß) befindet sich ein erster flüchtig notierter Einfall, der bereits die Hauptlinien zeigt. Die Naturstudie zu dem älteren Bauern scheint eine mit Feder und Pinsel skizzierte Figur eines emporsteigenden Mannes mit ausgestreckt gehaltenem Stabe zu sein (Nr. 23 des Verzeichnisses).

Die Begabung Hornys lag offenbar auf dem Gebiet der Landschaftskunst. Kleinfigurige Staffage fügte er mit feinstem Geschmack in seine italienischen Ansichten ein. Gelegentlich gelang ihm auch eine Einzelfigur in kleinem Format aufs beste. Wo es sich aber darum handelt, aus menschlichen Gestalten in größerem Maßstab Kompositionen zu bilden, muß er hinter den Figurenmalern seiner Zeit zurücktreten. Dagegen hat er gelegentlich Köpfe mit einer entzückenden, naiven Ehrfurcht gezeichnet. Unendlich sorgfältig Konturen und Innenzeichnung ausführend, bewahrt er z. B. bei dem „Kopf eines Olevaneser Bauernburschen" trotz aller Gewissenhaftigkeit der Einzelbeobachtung die ganze Frische und Unmittelbarkeit des ersten Eindrucks (Abb. 5). Es gelingt ihm in Bildnissen wie dem des Malers Philipp Fohr die Züge rasch zu skizzieren und dabei den ganzen Charakter des Dargestellten wiederzugeben (Abb. in Lebenserinnerungen von L. Richter, ed. Lehrs [Abb. 14]). Und mehr als ein Bildnis ist diese Wiedergabe eines Einzelnen. Hinter ihm taucht romantische Gesinnung, etwas von dem Geist und Wollen jener Zeit auf. Wie Fohr sich hier zeigt, so mögen die meisten der von Sehnsucht nach einer schöneren Vorwelt und von Hoffnung auf ihre Wiedererweckung erfüllten Jünglinge aufeinander gewirkt haben. Eine Vereinigung von Empfindsamkeit und Urwüchsigkeit, von schlichter Offenheit und in sich gekehrter Versenktheit spricht bezaubernd aus den weichen Zügen, dem in die Ferne blickenden Auge.

---

[1] C. F. von Rumohr: Drey Reisen nach Italien. Leipzig 1832, pag. 209.

Abb. 1.
Franz Horny. Hügellandschaft mit Burg.
Dresden, Kupferstichkabinett.

Abb. 2. Franz Horny. Waldige Berglandschaft. Dresden, Kupferstichkabinett.

Abb. 3. Franz Horny. Ansicht von Subiaco. Dresden, Kupferstichkabinett.

Alles, was die Künstler jenes Kreises auszeichnet, der sich um Ferdinand von Olivier bilden läßt, kann man auch bei Horny finden. Die Naivität der Naturauffassung, die Schlichtheit der Formengebung, die Reinheit der Strichführung, die geradlinige, eindeutige Kompositionsweise. Anklänge an die Kunst manches der jüngeren Deutschrömer, die kurz vor oder nach ihm in Rom eintrafen, sind unverkennbar. Häufig wird man vor seinen Blättern sich verwandter Arbeiten Karl Fohrs und Julius Schnorrs von Carolsfeld, mit dem er besonders 1821 in Olevano zusammen arbeitete[1], erinnern.

Es wurde bisher nur vom Zeichner Horny gesprochen, der mit Stift und Feder und manchmal mit dem Tuschepinsel Umriß und Form der Dinge wiederzugeben sich bemühte. Es steckte in ihm aber auch ein starkes Gefühl für die farbige Erscheinung der Dinge. Zwei der Dresdner Blätter lassen diese Seite seiner künstlerischen Begabung erkennen. Die eine zeigt ein hügliges Gelände, in dem Schafe weiden, ein Hirtenjunge sich niedergelassen hat und drei Bäuerinnen dahinschreiten (Abb. in P. F. Schmidt: Deutsche Landschaftsmalerei [Abb. 91]). Das Blatt ist ungewöhnlich reich in Deckfarben koloriert. Fast möchte es bunt erscheinen, wenn nicht alles ausgezeichnet gegeneinander abgewogen wäre und eine tiefe, satte Stimmung das Ganze zusammenhielte. Unter den Aquarellen der Zeitgenossen fällt dieses Blatt auf, denn jedes sieht daneben blaß und unentschlossen aus. Der Wechsel von grünen, blaugrünen und braungrünen Farben der Vegetation, das Braun kahler verschatteter Hänge, das dunkle Blau ferner Berge, die Buntheit der Bauerntrachten ergeben starke und lebendige Kontraste. Dazu ist der Wechsel schattiger und besonnter Teile kräftig herausgearbeitet und der Gegensatz weißer Wolken und tiefblauen Himmels effektvoll zur Geltung gebracht. Nicht weniger farbenstark ist ein zweites, kleineres Aquarell, das nur Reihen hintereinandergelagerter Höhenzüge ohne Angabe von Einzelheiten zeigt. Sie sind in Abwandlungen eines schönen Blau gemalt und heben sich von einem wolkigen, im unteren Teil leicht gelblich, im oberen hellgrau getönten Himmel ab. Auch hier hat man den Eindruck, daß Horny über den Durchschnitt dessen, was um 1820 an Farbigkeit gewagt worden ist, hinausgeht. Es weisen diese Blätter über die Zeit seines kurzen Lebens in die Zukunft und lassen bereits Ansätze zu jener koloristischen Einstellung erkennen, die einige der Überlebenden seiner Generationen gewannen. Und will man eine Vermutung über seine fernere Entwickelung bei längerem Leben und folgerichtigem Weiterstreben wagen, so wäre es eben die, daß er zu jenen gehört hätte, die von der Linienkunst der Nazarener zu einer neuen Farbenkunst weiterschritten.

Verzeichnis der Handzeichnungen und Aquarelle Franz Hornys im Dresdner Kupferstichkabinett[2]

1. Hügellandschaft mit Burg. Feder, 174×237 (1908—693). Abb. 1.
2. Ansicht von Olevano mit Jäger und Hirt. Bez. links unten: F Hy. 1817./Rom. Feder, 220×336. Aus der 1876 erworbenen Sammlung Müller (1876—40). Abb. bei Lichtenberg und Jaffé: Hundert Jahre deutschrömischer Landschaftsmalerei. Berlin 1907, Taf. 5.
3. Ansicht von Olevano mit der Furt im Hintergrunde. Rechts unten: Franz Horny. Olevano. und: № 2.,. Feder, 296×262 (1908—236). Abb. in P. F. Schmidt: Deutsche Landschaftsmalerei. München 1922, Abb. 90 und in Lebenserinnerungen von Ludwig Richter, ed. Max Lehrs. Berlin 1923, Abb. 20.
4. Ansicht von Olevano mit mehreren nur angedeuteten Figuren. Rechts unten: № 1.,. Bleistift, teilweise mit Feder und Pinsel ausgeführt, 284×433 (1908—229).

---

[1] Schnorr erzählt in seinen an E. Cichorius gerichteten „Zwölf Briefe zu dem Landschaftsbuch" (Ms. im Dresdner Kupferstichkabinett), pag. 13, beim Jahre 1821: „Ich wanderte mit Passavant dahin [nach Olevano] und wir lebten während der ganzen Zeit im nächsten Umgang mit Franz Horny, mit dem wir zusammen wohnten, aßen und zeichneten, sehr glückliche [14] Tage." Vgl. auch seine „Briefe aus Italien", Gotha 1886, passim.

[2] Soweit nichts anderes bemerkt ist, stammen die Blätter aus der 1908 erworbenen Sammlung Cichorius. Die eingeklammerten Zahlen am Schluß jeder Nummer sind die des Dresdner Zeichnungeninventars.

5. Teilansicht von Olevano mit Felsen und Bäumen im Vordergrunde. Rechts unten: № 3.,. Bleistift, teilweise mit dem Pinsel weitergeführt, 537×424 (1908—232).
6. Teilansicht von Olevano mit buschigem Vordergrunde. Links vorne Teile einer männlichen Aktstudie. Bleistift und Feder, 444×630 (1908—230).
7. Teilansicht von Olevano mit Felsstücken und Bäumen im Vordergrunde. Rechts unten: № 6.,. Bleistift, zum größten Teil mit der Feder übergangen, 447×616. — Auf der Rückseite Landschaftsskizze (1908—233).
8. Ansicht von Pozzano von der Küste aus. Links unten: Pozzano vicino a Castellamane / 26 Augusto 1821. Bleistift, 213×304. — Auf der Rückseite drei antike Metallgefäße und ein Gladiatorenhelm in Umrissen. Bleistift (1908—520).
9. Ansicht von Subiaco. In der Mitte unten: dal ponte di Subiaco, rechts unten: F. Horny. Feder, 240×299 (Bildgröße: 216×279). Erworben 1920 aus Dresdner Privatbesitz (1920—112). Abb. 3.
10. Hohlweg zwischen Bäumen mit Holz tragendem Mädchen. Rechts unten: № ... Feder und Pinsel, 424×281 (1908—227). Abb. 4.
11. Zwei Baumkronen. Bleistift und Feder, 529×359 (1908—226).
12. Landschaft mit sitzendem Hirtenjungen. Rechts unten: № 3.,. Bleistift, ein Baum mit der Feder ausgeführt, 436×288 (1908—620).
13. Landschaft mit einer Kapelle. Rechts unten: № 4.,. Bleistift, zwei Bäume mit Feder und Pinsel ausgeführt, 425×574 (1908—621).
14. Weidelandschaft mit Berghintergrund. Bleistift, 208×342 (1908—242).
15. Waldige Berglandschaft. Rechts oben: Eine Ortschaft (Civitella?). Feder, 196×302. Erworben aus dem Nachlaß Friedrich Prellers d. A. (1882—3). Abb. 2.
16. Berglandschaft mit einem Kreuz im Vordergrund. Rechts unten: № 2.,. Feder und Pinsel, 286×442. — Auf der Rückseite eine flüchtige Landschaftsstudie und: Monte Serrone. (1908—231).
17. Blick auf eine Bergkette; im Mittelgrunde Olevano. Bleistift, 193×353 (1908—243).
18. Blick auf einen Bergkegel. Rechts unten: № 4.,. Bleistift und Pinsel, 536×423 (1908—228).
19. Baumreiche Berglandschaft. Bleistift, 326×460. — Auf der Rückseite kleine Skizze zur „Heimkehrenden Bauernfamilie“ (Nr. 22 dieses Verzeichnisses). (1908—622).
20. Blick auf eine Berggruppe; im Hintergrund hochgelegene Ortschaft (Civitella?). Bleistift, 238×366. — Auf der Rückseite Gewandstudie (1908—241).
21. Treppe eines halbverfallenen gotischen Palastes. Bleistift, 231×183. — Auf der Rückseite Skizze eines Mädchenkopfes (1908—244).
22. Heimkehrende Bauernfamilie auf einem Bergpfade. Bleistift und Feder, 436×579. — Auf der Rückseite ein kleiner Frauenkopf im Profil nach links und: Diese Zeichnung ist von Horni gestorben in Olevano Ant. Krüger (1908—235). Abb. in Lebenserinnerungen von Ludwig Richter, ed. Lehrs, Abb. 10.
23. Zwei Studien zu einem schreitenden Bauern. Unten: Horny; weiter rechts nochmals: Horny (von späterer Hand). Bleistift, Feder und Pinsel, 338×225. — Auf der Rückseite eine Landschaftsskizze (1908—245). — Die Vorderseite anscheinend Studie zu den „Heimkehrenden Bauern“.
24. Drei wandernde Bäuerinnen und ein Hirtenjunge in einer italienischen Landschaft. Bleistift und Pinsel, 426×580 (1908—234). — Studie zu dem aquarellierten Blatt gleichen Gegenstandes (Nr. 29 dieses Verzeichnisses).
25. Sitzende Bäuerin mit Kind. Bleistift und Feder, 114×79. Erworben 1920 als Geschenk aus Leipziger Privatbesitz (1920—184).
26. Kopf eines Olevaneser Bauernburschen. Links in der Mitte: GIOVANINO LANCIOTTI OLEVANESE. Bleistift, 248×195. — Auf der Rückseite Figuren in Anlehnung an Dürers „Apokalypse“, Holbeins „Bilder zum alten Testament“ und ähnliches (1908—238). Abb. 5 (Vorderseite).
27. Kopf eines jungen Mannes. Bleistift, 246×195. — Auf der Rückseite: Ruhmohrsche Auktion (1908—237).
28. Bildnisstudie des Malers Karl Fohr. Bleistift, 263×216 (1908—239). Abb. in Lebenserinnerungen von Ludwig Richter, ed. Lehrs, Abb. 10.
29. Drei wandernde Bäuerinnen und ein Hirtenjunge in einer italienischen Landschaft. Wasserfarben, 423×590. Erworben 1899 als Geschenk Woldemar von Seidlitz' (1899—8). Abb. in P. F. Schmidt, Deutsche Landschaftsmalerei, Abb. 91.
30. Bergketten. Wasserfarben, 124×187 (1908—240).
31. Zwei stilisierte Stengel der Tigerlilie. Wasserfarben, 410×331 (1908—225).

Abb. 4. Hohlweg mit holztragendem Mädchen.
Dresden, Kupferstichkabinett.

Franz Horny.

Abb. 5. Bauernbursche aus Olevano.
Dresden, Kupferstichkabinett.

Handzeichnungen von Martin Schongauer.

Neuerscheinungen

Literatur

Max Geisberg, Die Anfänge der Kupferstecher. Meister der Graphik, Band II, 2. Aufl. Mit 144 Abbildungen. Leipzig 1923.

Aus der Folge, die Klinkhardt & Biermann unter dem Titel „Meister der Graphik" herausgeben, war der 1909 erschienene Band, der dem deutschen Kupferstich des 15. Jahrhunderts gewidmete, seit längerer Zeit vergriffen. Nun ist er in neuer, stark veränderter Auflage wieder da, und wegen der Bedeutung des Gegenstandes sowie des Ansehens, das der Verfasser genießt, wird eifrig danach gegriffen werden. Max Geisberg hat den Stoff, der ihm bei ununterbrochenem Studium anschwoll, auseinandergelegt; aus dem einen Bande sind zwei geworden, von denen der erste vorliegt. Mit dem Titel „Die Anfänge des Kupferstiches" umfaßt die Darstellung den Meister der Spielkarten und seine deutschen und niederländischen Zeitgenossen, also die Generation, die zwischen 1430 und 1460 tätig war.

Das Material, das Geisberg hier als Kenner und Historiker ordnet, ist von Lehrs in seinem „kritischen Katalog", von dem vier Bände erschienen sind, mit unübertrefflicher Genauigkeit beschrieben worden. Diese Katalogisierung nimmt sich abschließend aus, wirkte abschließend auch in dem Sinne, daß sich niemand mit Hoffnung auf erhebliche Studienerfolge auf dieses Gebiet wagte. Geisberg allein hat weitergearbeitet und im Besitz aller Kenntnisse, die Lehrs gewonnen, mit Benutzung der photographischen Aufnahmen, die Lehrs gesammelt hat, ist er bei Verteilung der erhaltenen Stiche unter die von Lehrs aufgestellten und auf Notnamen getauften Meister vielfach zu neuen Resultaten gelangt. Sein Band ist also nicht nur Auszug, zusammenfassende Darstellung neben dem kritischen Katalog, sondern auch tief eingreifende Kritik dieses Kataloges. Die Zahl der Umtaufen ist groß. Alle Blätter, die Lehrs unter dem Verlegenheitsbegriff „Schule des Spielkartenmeisters" aufführt, sind bei bestimmten Meistern untergebracht.

Für den Außenstehenden — und drinnen stehen eigentlich nur Lehrs und Geisberg — ist es ungemein schwer, sich ein Urteil über die Streitpunkte zu bilden. Selbst geübte und erfahrene Stilkritiker versagen hier. Diese Kupferstecher sind, mit Ausnahme des Meisters der Spielkarten, keine vollrunden Persönlichkeiten, deren Wesen gleichermaßen Auffassung, Komposition, Formensprache und Technik durchdringt und dadurch faßbar wird. Geisberg entscheidet zumeist nach kleinen Eigenheiten der stecherischen Arbeit. Fast jeder dieser Stecher hat Blätter geschaffen, die in der Gesamterscheinung schroff voneinander abweichen. Der Umstand, das Lehrs vielen Umstellungen seiner Kritikers zugestimmt hat, sowie das günstige Vorurteil, das Geisbergs gewissenhafte Sachlichkeit erzeugt, machen mich geneigt, zu glauben, wo ich mich nicht überzeugen kann.

Von diesen ersten deutschen Kupferstechern, die im Hauptberufe Goldschmiede waren, ist lebensgeschichtlich so gut wie nichts bekannt. Nur einer der geringsten unter ihnen, der Meister der Berliner Passion, konnte scharfsinnig ermittelt werden als der Vater Israels von Meckenem, als ein zu Bocholt tätiger Goldschmied. Sonst gelingt im besten Falle zeitliche und örtliche Fixierung. Vorzugsweise am Oberrhein, am Niederrhein und in den Niederlanden waren diese Meister tätig.

Der Band enthält ausführliche Mitteilungen und reiche, vorzüglich gewählte Illustration in bezug auf folgende Stecher: Der Meister der Spielkarten, Der Meister der Weibermacht, Der Meister der Nürnberger Passion, Der Meister von 1446, Der Meister des hl. Wolfgang, Der Meister des Bileam, Der Meister des Kalvarienberges, Der Meister des Todes Mariä, Der Meister der Liebesgärten, Der Meister der Bandrollen, Der Meister der Berliner Passion.

Die Einleitung umfaßt den gesamten deutschen Kupferstich des 15. Jahrhunderts, mit lehrreichen Ausführungen über die Bedeutung, die Funktion der Technik, über legendenhaft falsche Meinungen in bezug auf die Erfindung des Kupferstiches, statistische Angaben über den erhaltenen Bestand an Drucken und über das Verhältnis dieses Bestandes zu dem ursprünglich vorhandenen. Sie bietet aus genauer Kenntnis aller Daten die beste Einführung in das dunkle und schwer zugängliche Gebiet. Max J. Friedländer.

Martin Schongauer, Handzeichnungen[1]. *Herausgeg. v. Jakob Rosenberg. Mit 50 Abbildungen. Verlag R. Piper & Co., München 1923.*

Auf Grund eingehender Studien (Münchner Dissertation 1922) veröffentlicht Jakob Rosenberg 14 Federzeichnungen, welche den Anspruch erheben dürfen, Originalarbeiten Martin Schongauers zu sein. In den einleitenden Kapiteln wird die Persönlichkeit des Meisters umrissen, seine Stellung zur Vergangenheit fixiert, sein künstlerischer Entwicklungsgang, wie er sich aus seinen Kupferstichen herleiten läßt, klargestellt. Einige charakteristische Beispiele, im wesentlichen mit der bisherigen Anschauung im Einklang, illustrieren treffend Schongauers Werdegang als Stecher. Die so gewonnene Vorstellung wird zum Maßstab bei der Kritik der Zeichnungen. — Rosenberg legt seiner Arbeit das Verzeichnis Schongauerscher Handzeichnungen von

[1] Im Märzheft des „Burlington Magazine" bespricht Max Lehrs eingehend dies Buch, erkennt die Zuschreibungen Rosenbergs, die im Gegensatz zu den seinen stehen, nahezu restlos an und veröffentlicht zugleich zwei weitere Zeichnungen Schongauers der Sammlung Henry Oppenheimer, London, darstellend den Kopf eines alten Mannes und das Brustbild eines Türken. Red.

Lehrs zu Grunde (Mitteilg. a. d. ſächſ. Kunſtſammlung 1914, S. 6), welches aus der Menge des vorhandenen Materials eine Auswahl trifft, ohne noch als kritiſche Unterſuchung gelten zu wollen. Mit feinem Gefühl für Qualität und die Eigenart Schs. wird von Roſenberg das künſtleriſch Wertvolle ausgeſondert. Von den 23 Blättern des Verzeichniſſes von Lehrs bleiben 12 als Originalarbeiten gelten. Hierzu kommen zwei hervorragende Zeichnungen, die Lehrs nicht aufgeführt hat (Abb. 11 u. 12). Es iſt Roſenbergs beſonderes Verdienſt, ein Blatt wie den Mönch mit Weinkanne (Abb. 11), des nur als Kopie gewürdigt wurde, herausgehoben zu haben. Es eröffnet als früheſtes Blatt die Reihe von Kopfſtudien, meiſt Schergen und Greiſe, die den ganzen Entwicklungsgang des Meiſters begleiten. Verſchiedenartig in Ausdruckskraft und Geſinnung ſind ſeine Kompoſitionen und Einzelſtudien. Neben naturaliſtiſch, lebendig gefaßten Köpfen finden wir Idealtypen, aber auch peinlich trockene Abſchriften nach fremdem Vorbild. — Im Anſchluß an die als Originale erkannten Zeichnungen gibt Roſenberg eine Auswahl von Schülerarbeiten und Kopien, die das Bild abrunden ſollen. Neben künſtleriſch Bedeutſamem erſcheint Geringwertiges, das nur Intereſſe für den Spezialforſcher hat (z. B. Abb. 42–45).

Die bei Roſenberg veröffentlichten Blätter ſind ſämtlich reine Federſtudien, im engen Zuſammenhang mit dem graphiſchen Werk Schs. entſtanden, ohne daß man direkte Vorlagen nachweiſen kann. In flüchtigem, dünnem Strich zur Orientierung wird das Bild fixiert. Es folgt die Durchgeſtaltung im einzelnen, die in den Händen, im Kopf, im Zentrum des ſeeliſchen Ausdrucks zur größten Feinheit geſteigert wird. Flüchtige erſte Entwürfe zu Schs. Kompoſitionen ſind bisher keine bekannt geworden. Trotzdem werden ſolche vorhanden geweſen ſein. Ihre Zeichenweiſe hat ſich wohl kaum in den begrenzten Geleiſen der Stiche bewegt. Von der ſkizzierenden Art des Meiſters geben Einzelheiten Auskunft. Breit und großzügig angelegt iſt der Nelkentopf neben der Madonna (Abb. 24). Freier gezeichnet als die andern Blätter iſt die törichte Jungfrau (Abb. 26). Rauſchend und zuckend gleitet die Schleppe über den Boden, lebendiger und feinnerviger bewegen ſich die Hände. Den Eindruck einer Kompoſitionsſkizze, die in die Nähe des Meiſters führt, gibt ein Gemäldeentwurf zu einer Kreuzigung (Berlin, K. K. Nr. 1031). Roſenberg erwähnt die Zeichnung unter den Schulzeichnungen nicht, da ſie ihm wohl nicht mit dem graphiſchen Stil des Meiſters vereinbar ſcheint.

Roſenbergs Veröffentlichung iſt eine bedeutſame Bereicherung deutſcher Kunſtforſchung des 15. Jahrhunderts. Die Darſtellung iſt anſchaulich und gewandt. Methode und Formulierung der Arbeit wächſt aus der Schule Wölfflins heraus.

Edmund Schilling.

Neue Menzel-Bücher

Menzel auf Reisen. 58 Zeichnungen in Lichtdruck, herausgegeben von Otto Riedrich. Geleitwort von Paul Weiglin. Gm. 10.—. Widder-Verlag. Berlin o.J. (1923).

Die Soldaten Friedrichs des Großen. 31 Holzschnitte von Menzel. Eingeleitet und erläutert von Hans Makowsky. Gm. 10.—.

Adolph Menzel, Personalia. Herausgegeben und eingeleitet von Alexander Amersdorffer. Mit Lithographien von M. Slevogt. 1—30 in Gzpgm. mit 5 sign. Probedrucken Gm. 300.—; 31—100 in Hlbpgm Gm. 75.—. Beide im Verlag E. A. Seemann. Leipzig 1924.

Menzel der Zeichner hat lange im Schatten des National-Malers und Illuſtrators Menzel geſtanden. Erſt die große Berliner Nachlaßausſtellung brachte ein ungeheures Material an Skizzen und Skizzenbüchern, die Menzel bei Lebzeiten ſorgfältig im Atelier zuſammengehalten hatte, vor die Augen der Welt und ließ einen Zeichner erkennen, der immer zu unſeren größten rechnen wird. Können ohne die Kühle des Virtuoſentums, Sachlichkeit ohne Abhängigkeit vom Objekt, vielmehr ſouveräne künſtleriſche Geſtaltung jeglichen Vorwurfs ſind allen Zeichnungen Menzels eigen. Viele ſind ſeit des Künſtlers Tode bekannt geworden, immer wieder begegnet man auch in Privatſammlungen ſchönen Blättern ſeiner bis ins Alter ſicheren Hand. Aber mehr noch ſind uns bis heut vorenthalten, ruhen zu Hunderten in ſeinen Skizzenbüchern, von denen vor allem die Nationalgalerie einen unſchätzbaren Beſitz hat. Aus 72 ſolchen Skizzenbüchern — Menzel hatte auf zahlreichen Reiſen, vor allem innerhalb des deutſchen Sprachgebiets, bei jeder Gelegenheit eines zur Hand — hat Otto Riedrich ſeine Auswahl getroffen. Sie iſt vielſeitig, läßt die Entwicklung von Menzels Zeichenſtil erkennen und iſt durch die weiſe Beſchränkung des Umfangs wohl geeignet, vielen ein Werk unbeeinträchtigten Genuſſes zu werden. Das überaus friſche Geleitwort von Weiglin kann dazu nur förderlich ſein. Die Bemerkungen des Herausgebers zu den Blättern halten dieſes Niveau leider nicht; ſie ſind zum großen Teil von rührender Unbeholfenheit und Leere. Die Wiedergaben in Lichtdruck ſind gut.

Der Verlag E. A. Seemann beſcheert uns zwei neue Menzelbücher. Seinem früher erſchienenen ausgezeichneten Neudruck des Kugler läßt er nun den „Supplement" dazu, „Die Soldaten Friedrichs des Großen", folgen. Untadelig, wie in jenem, ſind die alten Stöcke neu abgezogen. Makowſky hat das Buch mit einer ſchönen und ſachlich aufſchlußreichen Einleitung verſehen und ihm Erläuterungen zu den Holzſchnitten beigegeben, die ſich auf Eduard Langes Text in der Originalausgabe ſtützen. Dieſer Text ſelbſt, für uns heute in ſeiner Breite und Schwerfälligkeit

unerträglich, blieb löblicherweise weg, so daß dieses Menzelwerk mit der neuen Ausgabe die brauchbare, zeitgemäße Form angenommen hat.

Menzels „Personalia“ stellen die Faksimileausgabe eines von Menzel im Jahre 1853 geschriebenen Lebenslaufes dar, den er, nach den Bestimmungen der Akademie, bei Ernennung zu deren Mitglied einzureichen hatte. Das interessante Dokument ist noch heute im Besitz der Berliner Akademie und später von Menzel selbst und seinem Neffen Krigar-Menzel ergänzt worden. Es gibt in Erscheinung und Inhalt ein überaus bezeichnendes Bild vom Wesen des Künstlers. Slevogt hat mit seinen Lithos, die er dazu zeichnete, seinem großen und verehrten Vorgänger eine künstlerisch sehr reizvolle Huldigung gebracht. Slevogt im Sinne Menzels! Es kam etwas Überraschendes heraus. Die humorvolle Musterung Menzels für die Soldaten gehört unter die besten, ohne jede Hemmung entstandenen Zeichnungen Slevogts und kann an einem solchen Ehrenplatze bestehen. W.

Anders Zorn als Radierer. Herausgegeben von Axel Romdahl. Mit 100 Abb. 2. Auflage (Arnolds graph. Bücher I, 5). Verlag Ernst Arnold. Dresden 1924.

Rasch, wie dies bei der heutigen Schätzung Zorns als Radierer, der Liebenswürdigkeit des Textes von Romdahl und nicht zuletzt der vorbildlichen Ausstattung des Bandes zu erwarten war, ist diese zweite Auflage nötig geworden. Die Zahl der Abbildungen wurde um einige wichtige neue vermehrt, ihre Güte fast noch gesteigert. Das Werk ermöglicht einen erschöpfenden Einblick in Zorns graphische Kunst. Sie ist heut vielleicht überschätzt, ihrer eindringlichen persönlichen Art wegen so sehr als wegen mancher Motive, die der „Amateur“ bevorzugt und unter denen gerade bei Zorn neben dem Besten das Schwächste steht: Die weiblichen Akte. Und diese schwachen Leistungen wiederum lassen kritisch Urteilende leicht allzusehr verwerfen. Die Zeit wird ausgleichen wie stets. Unabhängig davon bleibt das Verdienst des Verlegers. W.

Arthur Holitscher u. Stefan Zweig, Frans Masereel. Graphiker unserer Zeit. Band 1. Berlin 1923. Verlag Axel Juncker.

Masereel ist von allen Lebenden vielleicht der Künstler mit der stärksten zeitgeschichtlichen Sendung. Der Gedanke eines Werbebuches lag in der Luft, ergab sich gleichsam aus der Atmosphäre dieser Kunst von selbst. Die hier über ihn schreiben, sind Journalisten. Stefan Zweig lobsingt ihm mit der literarisch geschliffenen Pathetik einer Heldenverehrung, die nicht schlicht getätigt, sondern überschwenglich postuliert wird. Zur Charakteristik von Kunst und Mensch sagt er sehr Zutreffendes — bis zur richtig gewitterten, pikant ausgepreßten Verwandtschaft mit Walt Whitman —, aber für mich wird das Ganze stark beeinträchtigt durch die Sucht, das Unaussprechbare mit flotten Wendungen einzufangen. Holitscher sagt Tieferes, mit weiterem Horizont, auch Einschränkendes. Doch was er an seinem Helden mit Recht vor allem rühmt: die wahre Volkstümlichkeit der Sprache, die so ernst und sauber ist, daß sie selbst dem abgebrühtesten der gegeißelten Zeittypen nicht zu neuem Kitzel werden kann — wie bei Grosz, der zum Liebling derer wurde, die er am schärfsten treffen möchte —, diese Volkstümlichkeit fehlt dem alten Feuilletonveteranen so vollkommen, daß man durch ihn die angedeutete Gefahr mehr beschworen als gebannt sieht. Läßt sich dies Masereelbuch nicht besser denken im Salon des Bibliophilen als in der Hand des werktätigen Mannes von der Straße? Masereels Holzschnittbücher sind so unerhört zeitgemäß und gleichzeitig so reine Kunst (nicht durch Tendenz verdorben, sondern durch die einheitliche Weltanschauung eines wahrhaft edlen Menschen erhöht), daß man ihr jede Art der Propaganda gönnt, auch diese für den Salon — zumal dort solche Bücher meist nur besehen, nicht gelesen werden und die reiche Auswahl der Holzschnittwiedergaben unverfälscht in des Künstlers Gestaltenfülle einführt. Das aber darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß die entscheidende Werbearbeit, auf die diese Volkskunst Anspruch machen darf, noch nicht geleistet ist. Holitscher spricht von Masereels großen Wirkungen in Rußland. Das ist begreiflich und schön. Aber dort gibt es heute keine Bibliophilen. Henry van de Velde hat zuerst angeregt, die Holzschnittfolgen filmartig im Lichtbile abzuspulen (Stefan Zweig dagegen blieb die kitschige Aufforderung an die Dichter vorbehalten, „zu diesen wortlosen Büchern nun den Text zu schreiben!“) — ich kann aus Erfahrung bestätigen, daß dies Experiment sich als überraschend wirksam erweist. Wichtiger noch wären spottbillige Ausgaben seiner in Deutschland bisher nur in numerierten Drucken mit beschränkter Auflage hergestellten Bilderserien. Es ist ihr schöner, leider noch unausgenutzter Vorzug, auf simpelstem Papier an Schlagkraft nichts einzubüßen. Wer stiftet solche Volksausgaben? Und ich frage den Künstler selbst: ist nicht vielleicht auch er solchen volkstümlichen Werbe- und Wirkungsversuchen geneigter als der preisenden Verzierung mit den Essays unserer Edeljournalisten? Carl Georg Heise.

Neuauflagen wichtiger Handbücher:

Hermann Struck, Die Kunst des Radierens. 5. Aufl. (10.—14. Taus.) Verlag Paul Cassirer. Berlin 1923.

Hans W. Singer, Der Kupferstichsammler. (Hiersemanns Handb. Bd. IX). 3. Aufl. Verlag Karl W. Hiersemann. Leipzig 1923.

Strucks kluges und temperamentvolles Buch ist als Leistung genugsam gerühmt worden und mit Recht. Wofür die neue Auflage einen wei-

teren Beweis liefert. Verfasser und Verlag sind ihrem Grundsatz treu geblieben, nämlich darin, das Buch wachsen, d. h. lebendig bleiben zu lassen. Der Umfang hat gegen die erste Auflage (1908) um nahezu hundert Seiten zugenommen, von denen ein großer Teil der Erweiterung der kurzen Künstlercharakteristiken gewidmet ist, deren „zwanglose und unverbindliche Bemerkungen“ nicht selten treffend, manchmal geistreich, selbst von gewisser Ironie und immer gut zu lesen sind. Viele neue Namen sind eingezogen, von der „Brücke“ bis Picasso. Noch fehlt Kandinsky, der neuerdings auch radierte. Die beigegebenen graphischen Originalblätter zeigen am besten die Verschiebungen auf dem Gebiet der Kunst innerhalb der letzten Generation, sind ein wahrhafter Spiegel: Waren Munch und Zorn noch 1908 Pole neuen Gestaltens, heut sind Kokoschka und Barlach an ihre Stelle getreten. Liebermann, der Senior des Könnens und noch heut jung, ist geblieben. — Die Qualität der Ausstattung läßt nichts zu wünschen übrig.

Singers Handbuch ist bei der durchgreifenden Umstellung, die es in der 2. Auflage erfuhr, an dieser Stelle bereits gewürdigt worden. Die überraschend schnelle Neuauflegung rechtfertigte am deutlichsten die Verwandlung. Wesentliche Änderungen sind diesmal nicht zu verzeichnen. Es ist selbstverständlich, daß das Oeuvre-Verzeichnis ergänzt wurde. Die Urheber der beigegebenen Originalabdrucke haben auch hier zum Teil gewechselt, allerdings weniger im Sinne entwicklungsgeschichtlicher Perspektiven, was der Anschauung des Verfassers und vielleicht dem Charakter des Werkes entspricht. Für Orlik, Gelbke und F. A. Boerner sind ebenso solide Könner, Arthur Henne, Paul Vahrenhorst und Georg Erler eingetreten. Bei solchen Büchern ist eine gewisse Pedanterie nichts als Vorzug. Der ernste Sammler jeglicher Einstellung wird das anerkennen und leidenschaftslos derartig nützliche Werke kaufen. W.

Ferner erschienen:

Georg Biermann, Der Zeichner Lovis Corinth (Arnolds graph. Büch.). Halbl. Gm. 22.—, Halblederbd. Gm. 30.—. Vorzugsausg.: 200 num. Expl. m. Rad.: Nr. 1—20 i. Gzldr. Gm. 130.—, Nr. 21—200 i. Halbpgm. Gm. 80.—. Verlag Ernst Arnold, Dresden-A.

Some Unknown Drawings of Aubrey Beardsley. Collected and annoted by R. A. Walker. Mit 32 Taf., 450 Expl. sh. 25. XVI The Avenue, Bedford Park, London W 4. 1923.

Detlev Freih. von Hadeln, Zeichnungen des Tizian. Mit 44 Lichtdrucktfn. Halbldr. Gm. 70.—, Gzlwd. Gm. 40.—. Verlag Paul Cassirer, Berlin.

Max Seliger, Handschrift und Zeichnung von Künstlern alter und neuer Zeit. Gm. 10.—. E. A. Seemann, Leipzig.

Augusto Calabi, Marcantonio. Krit. Verzeichn. d. gesamt. Werkes (ital.) 1. u. 2. Bd. einer groß. Reihe v. Werken üb. d. Stecherkst. in Italien. 450 Expl. Subskript. Lire 650.—. Verlag Bertieri & Vanzetti, Mailand.

Bibliophiles

(Unter dieser Rubrik werden außer bibliographischer Literatur nur illustrierte bibliophile Drucke angezeigt)

Avalun-Drucke

Hofmannsthal, Florindo. Mit 25 Steinzeichn. von Otto Hettner. In Jean-Paul-Fraktur. 350 num. Expl. 25. Druck. 1923.

Fritz Reuter, Hanne Nüte. Mit 58 Holzschn. von Karl Rössing. Im Cicerograd einer alten Caslon-Gotisch. 480 num. Expl. 28. Druck. 1923.

Conrad Ferdinand Meyer, Die Richterin. Mit 17 Rad. von Alois Kolb. In Walbaum-Antiqua. 500 num. Expl. 29. Druck. 1923.

Die Offenbarung Sankt Johannis. Mit 10 Holzschn. v. Bruno Goldschmitt. Im Textgrad einer um 1650 geschnittenen Lutherschen Fraktur. 450 num. Expl. 1924. Sämtlich im Avalun-Verlag, Hellerau.

Die Avalun-Drucke eines Lustrums, 1919—1924! Der bei dieser Gelegenheit erschienene Katalog gibt zum Rückblick Anlaß. Und der muß eine Leistung feststellen, die von Anfang ernsthaft und hartnäckig auf Qualität zielte. Die Arbeit des Verlegers — Julius Brüll — begann in Wien. Aber sie griff bald nach Deutschland über. Die Leipziger Akademie führte Drucke aus, Leipziger Handbindereien gaben ihnen das Gefüge. Schließlich trat Jakob Hegner, dieser beste Kenner und glücklichste Entdecker alter Schriftgattungen, in den Kreis. Und heut ist aus der freundschaftlichen Zusammenarbeit zwischen ihm und dem nun endgültig nach Hellerau übersiedelten Verleger bereits eine Reihe unübertrefflich gediegener Druckwerke hervorgegangen. Sie vermitteln nicht nur in Musterbeispielen die Kenntnis bester Schriftgattungen, sondern geben Gelegenheit zum Miteinanderspiel von Schrift- und Kunstcharakter. Daß dabei in den meisten Fällen eine chöne Harmonie erzielt wurde, zeugt von der „Musikalität“ der Urheber in solchen Dingen. Es ist kein leichtes, etwa zu den jede Buchseite mit ihrer bizarren Kraft überschäumenden Lithos eines Corinth den Gegenklang zu finden. In der Mendelssohn-Schrift wurde er fast vollkommen angeschlagen (Schiller, Die Räuber. Mit 12 Steinzeichn. von Corinth). Auch die Gelegenheit, noch wenig bekannten Talenten die erstrebte Wirkungsmöglichkeit zu geben, blieb nicht ungenutzt, mit dem Erfolg, daß ein Karl M. Schultheiss sich in Beyle-Stendhals Vanina Vanini oder E. T. A. Hoffmanns Fräulein von Scuderie als geborener Illustrationsradierer vom Geiste solcher Dichtungen offenbarte und der nicht minder begabte Karl Rössing uns Holzschnitte

zu Reuters Hanne Nüte ſchenkte, die den Liebhabern dieſer ſchönſten niederdeutſchen Idylle bald vom Text untrennbar ſein werden. Wie denn grade dieſer Druck eine würdige Neueinkleidung in jedem Sinne iſt. Die alte Caslon-Gotiſch in ihrer friſchen und doch ſo ſtandfeſten Erſcheinung geht mit Text und Holzſchnitt völlig zuſammen. Schön wirkt in dieſem Fall auch das Abrücken des Satzſpiegels vom Außenrand nach dem Rücken hin; es iſt wie ein ſchüchternes Zurückziehen von Heimlichkeiten vor ungeheiligten Blicken. Mit dieſer Satzanordnung gewinnt man zugleich einen markanten Platz für die Paginierung — rechts unten neben dem Text — und die Erweiterung des Buchformates auf ein angenehmes Kleinquart.

Mit Radierungen ſollte man nur völlig geätzte oder geſtochene Bücher verſehen. Will man ſie um jeden Preis — ſie haben ohne Zweifel leicht den Charakter einer gewiſſen Edelilluſtration — dann möge man ſie ganzſeitig oder als Vignette, Kopf- oder Fußleiſte und Schlußſtück benutzen. In den letzten Fällen am beſten wiederum ornamental. Es tut dem Auge weh, mitten in dem klaſſiſch gegliederten Block aus Walbaum-Antiqua, womöglich noch an einen Rand gerückt, eine Radierung mit huſchenden Zwiſchentönen für ſich allein leben und den Spielverderber machen zu ſehen. Alois Kolb iſt in der ſonſt ſo ſinnvoll ausgeſtatteten „Richterin" dieſer Mißgriff leider paſſiert. Kolbs Illuſtrationen ſelbſt zeigen, daß er die Fernen und Hintergründe überzeugend meiſtert; was im Vordergrund agiert — er ſind meiſt Figuren — bleibt gewöhnlich im Zuviel der Zeichnung ſtecken und wird tot.

Die Lithographie eignet ſich weit eher als die Radierung zum Bündnis mit der Schrift; ſie hat mannigfache Schweregrade. Und wenn der Satzſpiegel ſo aufgelockert iſt, wie in dem Druck von Hofmannsthals Florindo, dann iſt für die ebenſo leichte Geſtaltung der Lithographien auch im Hettner der rechte Mann gefunden.

An Satzbild etwas vom Schönſten, was ich an neueren Drucken kenne, vermittelt die in Hegners Beſitz befindliche Lutherſche Fraktur, wie ſie in der von Goldſchmitt mit Holzſchnitten verſehenen Ausgabe der Offenbarung verwendet wurde. Sie ſteht gerade, nicht breit und durchſichtig wie eine Antiqua, aber noch mit gotiſcher Steilheit und dicht zuſammengedrängt wie die Giebel der Nürnberger Altſtadt. Und zwiſchen ihr flimmerts ebenſo geheimnisvoll und unheimlich lebendig wie über den Giebeln, wenn aus den Schornſteinen die Schwaden der Morgenfeuer ſteigen. Goldſchmitt iſt kein Dürer. Er verſteht ſein Handwerk mit faſt zu großer Könner- und Kennerſchaft. Darüber bleibt manches Geſte ſtatt Handlung (z. B. Hände des knienden Johannes auf dem letzten Schnitt).

Dieſe Würdigung wäre unvollſtändig, wollte man nicht der vorzüglichen Behandlung gedenken, die den Einbänden zuteil wurde. Die Funktion des Bandes nicht zu verſchleiern, ſie eher klarzuſtellen, etwa durch Sichtbarmachung der Bündelage, iſt ein in den meiſten Fällen befolgtes und gewiß wichtiges Geſetz für den Buchbinder. P. A. Demeter in Hellerau iſt ein verſtändnisvoller und exakter Binder. Seine ſogenannten proviſoriſchen Pappbände mit ihrer geſchmeidigen Gelenkelaſtik ſind geradezu ideale Proviſorien, weit beſſer, als mancher „hochelegante" Lederband.

Wieſe.

„Weltliteratur"

Miguel de Cervantes Saavedra, Leben und Taten des scharfsinnigen edlen Don Quichote von la Mancha. Mit 81 Holzschnitten von Hans A. Müller. 3 Bde. in Lw. Gm. 18.—, in Hlbldr. Gm. 27.—. Kunstverlag Anton Schroll & Co. Wien o. J. (1923).

Giambattista Basile, Der Pentamerone. Mit Lithographien von Wolfgang Born. G. Hirths Verlag. München o. J.

Zwei Oktavausgaben, mehr zum Gebrauch, denn als Koſtbarkeit gedacht; darum ſolid und handlich in der Ausſtattung. Hans Alexander Müller, als Illuſtrator längſt bewährt — das beſte von ihm vielleicht die Bilder zum Hofball von Börries von Münchhauſen — hat den krauſen Taten des zerſchliſſenen Helden auf der Roſinante ebenſo krauſe Holzſchnitte beigeſellt, die manche der ſüß-ſauren Situationen erſt recht mit Humor überwinden laſſen. Eine angenehme Ausgabe für „alle Lebenslagen".

Weit weniger perſönlich, allzuſehr im Fahrwaſſer eines größeren, Slevogts, erweiſen ſich die Lithographien von Wolfgang Born zu den orientaliſierenden Liebesgeſchichten Baſiles, deſſen große, ſchon in geradezu barocker Kurvigkeit jonglierende Ausdrucksgewandtheit ſich mit einem beherzteren Zeichner beſſer zuſammengefunden hätte. Denn friſches Erfaſſen einer Situation iſt offenbar Borns Stärke nicht. Seine Illuſtrationen zu Thomas Manns „Tod in Venedig" hat der Dichter allerdings ſehr gelobt. — Ein Verkennen des Weſentlichen bedeutet es auch, wenn man auf den Buchrücken eine impreſſioniſtiſche Zeichnung zwängt; und eine ebenſolche in Goldpreſſung auf unreinem Rot des Umſchlags zeugt auch nicht von gutem Geſchmack. Der Verlag hat ſich offenbar alle Mühe gegeben. Möge er künftig beſſer beraten ſein. Kaufen wird man das Büchlein, denn die von Curt Moreck beſorgte Auswahl des Textes beruht auf der erſten Überſetzung durch Felix Liebrecht vom Jahre 1846.

W.

Die rote Erde. Herausgegeben von Karl Lorenz. 2. Folge, 2. Buch. Hamburg 1923. Gemeinschaftsverlag Hamburgischer Künstler.

Gelegentlich der Anzeige des Werkes „Das neue Hamburg" wurde an dieſer Stelle bereits auf die Zuſammenſetzung und Tätigkeit des Kreiſes zukunftsfroher junger Hamburger Künſtler

hingewieſen, die ſich um Wilhelm Niemeyer ſcharen. Ihre neue Veröffentlichung — eine aus einer ganzen Reihenfolge — verrät ebenſo deutlich, daß hier lebendiger und ſtarker Wille zu einer neuen Monumentalität da iſt, wie ſie wiederum die — nun ſchon faſt Tradition gewordene — Baſis erkennen läßt, auf der man aufbaut. Schmidt-Rottluff, die Brücke, ſind ihnen Verkünder, Feininger, etwa auch Munch, Propheten; ihre Lehre baut man aus, nicht nur geſchickt, auch weiter geſtaltend. Manche der beteiligten Künſtler, wie Joſeph Achmann und E. A. Weber ſind den Leſern dieſer Zeitſchrift aus Beiträgen über ſie bekannt geworden. Wir hoffen, gelegentlich näher auf die graphiſchen Leiſtungen auch der andern eingehen zu können. Für heut ſei feſtgeſtellt, daß die „Hamburg-Drucke" zu den markanteſten Druckwerken im Geiſte eines neuen Zeitwillens gehören und als ſolche ihren hiſtoriſchen Platz finden werden. W.

Der Verlag Bertieri & Vanzetti, Mailand, kündigt eine große Bücherſerie, „Humaniſtiſche Bibliothek", an, die Guido Biagi herausgibt. Sie wird unveröffentlichte oder ſeltene Texte vor 1500 in Auflage von je 270 Expl. bringen. Zunächſt erſcheinen: 1. Reihe: Lorenzo Magnifico, Canti Carnascialeschi. Francesco Albertini, Le Miracole de Roma und Memoriale (die älteſten Führer von Rom und Florenz). Piero di Filippo del Nero, Novella del Bianco Alfani und Storia di Madonna Lisetta Levaldini, ferner Novella di Giacoppo. Pietro Vaglienti, Briefe von Florentinern der Zeit über Reiſen zur Entdeckung „Indiens", aus dem Manuſkript. 2. Reihe: Vita di Sant'Antonio. Enea Silvio Piccolomini, Storia di due amanti. Antonio Cornazzano, Libro dell' arte di danzare. Schließlich: Die Schätze der Sakriſtei von San Lorenzo in Florenz.

Ferner erſchienen:

H. C. Anderſen, Die Nachtigall. Mit Rad. von Erich Glas. 100 Expl. In Kaſſ. Gm. 35.—, als Blockbuch Gm. 40.—.

H. J. Chriſtoffel von Grimmelshauſen. Ausführl. u. wunderſeltſ. Lebensbeſchreib. d. Erzbetrügerin und Landſtörzerin Courage. Mit 10 Rad. v. Walther Klemm. Aufl. 100 num. Expl. In Kaſſ. Gm. 55.—, in Hlbldr. Gm. 60.—. Beide im Weimarſchau-Verlag, Weimar.

Honoré de Balzac, Las Marañas. Mit Steinzeichn. von Werner Schmidt. Nr. 1—10: Gm. 100.—, Nr. 11—200: Gm. 40.—. Verlag der Münchner Drucke, München.

Derſ., Das Mädchen mit den Goldaugen. Übertr. v. Ernſt Hardt. Mit 6 Rad. v. Walth. Klemm. 1—50: Gm. 180.—, 51—150: Gm. 150.—. Reiher-Verlag, Weimar.

N. Gogol, Wij. Mit 6 Rad. von Dietz Edzard. 100 Expl. Hlbpgm.-Mappe Gm. 115.—. Pflüger-Verlag, München.

Nicolaus Gogol, Der Reviſor. Mit 46 Lith. von Leo Paſetti (11. Phantaſus-Druck). 1050 num. Expl. Gm. 40.— bis 200.—. Buchenau & Reichert, Verlag, München.

Meiſterwerke der Weltliteratur mit Originalgraphik:

Molière, L'Avare. Mit 20 Rad. von Johannes Thiel. 165 Expl. Gm. 200.— bis 500.—.

Shakeſpeare, Antony and Cleopatra. Mit 32 Radierung. von Max Ludwig. 165 Expl. Gm. 200.— bis 500.—.

In Vorbereitung:

Tartuffe. Mit etwa 20 Rad. von Johannes Thiel.

The Merry Wifes of Windſor. Mit etwa 25 Rad. von Johannes Thiel. Sämtlich bei Dr. jur. Julius Schröder, Verlag, Tegernſee.

Alexander Puſchkin, Boris Godunoff. Übertragen von Wolfgang E. Groeger. Mit 15 Holzſchnitten von Waſſily Masjutin. 1000 Expl. auf Bütten Gm. 35.—. Newa-Verlag, Berlin.

Shakeſpeare, Ten Sonnets. With ten etchings by O. Coubine. XXVII. Flechtheim-Druck. 125 Expl. Gm. 40.— bis 90.—. Querſchnitt-Verlag A.-G., Frankfurt a. M.

Shakeſpeare, Venus und Adonis. Mit Rad. von Edwin Scharff. 450 Expl. Gm. 50.— bis 120.—.

In Vorbereitung:

Stendhal, Die Abtiſſin von Caſtro. Mit Steinzeichnungen von Graf Luckner. Beides Drucke des Kreiſes. Verlag Arndt Beyer, Leipzig.

Max Slevogt, Das ſingende, ſpringende Löweneckerchen. Mit 12 Federzeichnungen in Holz geſchnitten von O. Bangemann. 360 Expl. auf Bütten. Subſkr.-Pr. Gm. 25.—. Ferner 50 Expl. in Mappe, vergr. Verlag Bruno Caſſirer, Berlin.

Reproduktionswerke

Handzeichnungen holländischer Meister aus der Sammlung Hofstede de Groot im Haag. Neue Folge. Herausgeg. von Prof. Dr. Felix Becker. Bernhard Tauchnitz, Leipzig.

Die Sammlung von Handzeichnungen holländiſcher Meiſter, die Hofſtede de Groot im Haag zuſammengebracht hat, iſt ohne Zweifel eine der erleſendſten, die überhaupt in unſerer Zeit gebildet worden iſt. Nur einem ſo erfolgreichen Aufſpürer und Kenner der holländiſchen Kunſt konnte es gelingen, ſoviel wertvolle Handzeichnungen zu vereinen. Viele ſeiner im Zeitraum von mehr als einem Menſchenalter entdeckten und erworbenen Blätter ſind in Gruppen auf holländiſchen, Londoner und Pariſer Ausſtellungen bekannt geworden, namentlich ſeine Handzeichnungen Rembrandts ſind durch dieſe Schauſtel-

lungen, und zu einem Teil auch durch eine Reihe von Veröffentlichungen, den Forſchern und Liebhabern vertraut geworden — aber was er noch in ſeinen Mappen birgt, iſt voller Überraſchungen.

Die vierzig Blatt, welche Felix Becker in der Neuen Folge des Verlags von Bernard Tauchnitz in Leipzig vorlegt, bieten in ganz vorzüglichen Fakſimiledrucken eine Auswahl, in der der ſammelnde Kunſtfreund ſo gut auf ſeine Rechnung kommt wie der Kunſthiſtoriker. Ein bezeichnetes Blatt mit Skizzen zu einer Verſtoßung der Hagar von dem ſeltenen Jakobus van Dorten wird dazu anregen, nach mehr Beiſpielen dieſer Kunſt unter der Maſſe von Zeichnungen zu ſuchen, die gemeinhin als „Schule Rembrandts" bezeichnet werden. Eine Rarität iſt die Kreidezeichnung eines Knaben von dem Haarlemer Leendert van Cooghen. Dem Michel Sweerts, von dem noch ſo wenig bekannt iſt, wird ein Jünglingsbildnis in zwei Kreiden zugeſchrieben. Höchſt dankenswerte Bereicherungen ſind die zwei Blätter ſtutzerhafter Kavaliere von Willem Buytewech, die leicht aquarellierte Hofanſicht des Iſaak von Oſtade, die muntere Schilderung des St. Nikolausfeſtes von Cornelis Duſart, eine Waldlandſchaft von Lucas van Uden, ein paar Köpfe von Adriaen Brouwer, ein ſorgſam ausgeführtes Herrenbildnis von Cornelis de Viſcher. Die Werkſtatt eines Alchimiſten von Adriaen van Oſtade, eine Flußlandſchaft von Abraham Vermeer und andere Blätter von Samuel van Hoogſtraeten, Nic. Corn. Moeyart, Anthony van Boiſſons, Jan van Goijen, Cornelis Saftleven und Gerhard ter Borch müſſen, ſo intereſſant ſie auch ſind, doch zurücktreten hinter zwei ſchönen getuſchten Blättern von Lambert Doomer, den Hofſtede mit ganz beſonderem Glück geſammelt und als Schilderer des Rheinlandes bekannt gemacht hat.

Unter den Blättern, die Hofſtede von Rembrandt beſitzt, ſind mehrere von außerordentlichem Werte. Das Blatt mit der Studie einer Frau, die trauernd in einen weiten Mantel gehüllt iſt, trägt von ſeiner Hand ein Troſtwort für die bekümmerte Seele, das in dem Ausdruck der Frau fühlbar gemacht wird. Auf demſelben Blatt befinden ſich noch ein paar Rötelſtudien einer ſitzenden Frau. Haben wir es hier nur mit Arbeiten der Frühzeit zu tun, ſo führt uns die vielgerühmte Zeichnung der Findung Moſis — die mit wenig Strichen ſo viel ausdrückt — in die Vierziger Jahre. Ein kapitales Blatt iſt die lavierte Rohrfederzeichnung, die uns einen Blick in die Wochenſtube Saskias tun läßt, von der Valentiner im Genius viel zu erzählen wußte. Die matte Federzeichnung Chriſtus in Gethſemane ſtammt nach einer Aufſchrift auf der Rückſeite aus dem Richterſchen Kabinett in Leipzig, ſcheint aber eine Nachzeichnung zu ſein.

Ausgezeichnete Landſchaften von 1650 ſind das Blatt mit einem Gehöft zwiſchen Bäumenz am Waſſer und die andere lavierte Zeichnung, die jenſeits eines Kanals im Mittelpunkt ein Gehöft und in weiterer Ferne eine Kirche zeigt; auf der Wieſe aber vor dem Gehöft wälzt ſich im Gras wie auf der Radierung B. 224 ein Pferd auf dem Rücken. Auch der Knabe mit zwei Hunden iſt ein gutes Blatt, das Hofſtede erſt 1922 erworben hat. Dagegen hege ich Zweifel an den übrigen Rembrandt zugeſchriebenen Zeichnungen. Der Elias, den der Rabe ſpeiſt, die Blätter mit Johannes Namengebung (?), mit dem klagenden Jakob, wahrſcheinlich auch der Jeſus, der den Ausſätzigen heilt, ſind Nachzeichnungen verſchiedenen Wertes.

Die Samariterin vor Eliſa, Simſon und Delila ſind Arbeiten der Schule Rembrandts, während das ſpazierende Paar die unſichere Hand eines der Vorzeichnung ängſtlich nachgehenden Kopiſten verrät nach einem Künſtler, der Rembrandt gar nicht beſonders nahe ſteht. Die drei kleinen Blättchen mit einem im gezeichneten Werke Rembrandts mehrmals vorkommenden Männerkopf und zwei Bruſtbildern holländiſcher Frauen ſcheinen gut, nur braucht man nicht für das Koſtüm gleich an retroſpektive Eyckſtudien Rembrandts zu denken. Der Löwe, der ſich die Schnauze putzt, eine etwas kleinlich durchgeführte Studie, geht wohl auf eine Studie Rembrandts zurück.

Aber mögen die zuletzt angeführten Blätter hinſichtlich ihrer Originalität Zweifel erregen, es bleibt ein Verdienſt, auch dieſe Arbeiten dem Studium in vorzüglichen Wiedergaben vorgelegt zu haben. Denn mehr oder weniger ſtehen ſie unter dem Einfluß des großen Meiſters oder geben verſchollene Originale wieder. Zudem wird die unabhängige Beſchäftigung mit Rembrandt als Zeichner durch derartige Studienmittel immer mehr in den Stand geſetzt, die Spreu von dem Weizen zu ſondern. Der Herausgeber dieſer Mappe hat mit der ihm eigenen Akribie gearbeitet und wenn er, Hofſtedes Kennerſchaft ſich unterwerfend, es unterließ, ſelbſt eine Umtaufe bei den ſtrittigen Blättern vorzunehmen, ſo iſt die Zurückhaltung bei ſoviel Wiſſen um die Darſtellungen auf den einzelnen Blättern doch Anerkennung wert. R. G.

Die alte Stadt. Eine Kulturgeschichte in farbigen Bildern. Herausgeg. v. Dr. Friedrich Schulze u. Georg Naumann, Leipzig. Verlag Habbel & Naumann, Regensburg und Leipzig.

Mappe 1: Bilder aus dem alten Leipzig der Biedermeierzeit. — Die erſte Mappe dieſer neuen Kulturgeſchichte in farbigen Bildern mit Anſichten aus dem alten Leipzig der Biedermeierzeit ſoll den Reigen einer Reihe von Mappenwerken eröffnen, die ſich zum Ziel ſetzen, die Bilderſchätze der deutſchen Stadtmuſeen, ſoweit ſie von allgemeinem hiſtoriſchen Intereſſe ſind, ugänglich zu machen. Zweifellos iſt dieſer Plan

nur zu begrüßen. Unſere Stadtmuſeen bergen eine Fülle köſtlicher Anſichten von Künſtlern vorwiegend lokaler Bedeutung, deren Namen und Werke auch weiteren Kreiſen bekannt zu werden verdienen. Die vorliegende Leipziger Mappe läßt daher mit Recht einen C. G. Geißler, Opiz, Hammer, Schwarz, Täubert und Leizelt zu Worte kommen. Ein kurzer Begleittext erläutert in amüſanter Weiſe die inhaltliche Darſtellung. Ob freilich zur Reproduktion von ſolchen kolorierten Stichen, die immer noch wohlfeil im Handel zu erwerben ſind, zumal mit einer evtl. Beſtimmung als Wandſchmuck ein dringendes Bedürfnis vorhanden iſt, mag dahingeſtellt ſein. Nichtsdeſtoweniger verſpricht das geſamte Unternehmen ſich zu einem corpus imaginum auszuwachſen, das wichtige und anſchauliche Beiträge zur Geſchichte des deutſchen Stadtbildes liefern wird. T.

Wilhelm Busch, Ein Skizzenbuch. Mit einem Geleitwort von Otto Nöldecke. Verlag R. Piper & Co. München 1924.

Braun und Schneider haben uns kürzlich das Original des „Max und Moritz" in einer Fakſimile-Ausgabe beſchert. Piper läßt nun dieſes Skizzenbuch folgen. Es iſt ein ungetrübter menſchlicher und künſtleriſcher Genuß, den das Durchblättern des Büchleins bereitet. Buſch beim Studium mit dem Bleiſtift, Wiedenſahl, um 1880. Nicht das Kleinſte iſt zu gering, um beobachtet zu werden, und jedes Ding hat viele Geſichter. Buſch iſt keiner von den Künſtlern, die zeichnend nur feſtſtellen. Seine ſtarke menſchliche Anteilnahme an dem, was ſeinen Stift beſchäftigt, ſpricht aus dieſen Blättern wie eine gütige Stimme. Qualität des Menſchen und des Künſtlers ſind in voller Harmonie. Bezeichnend für die Kunſt Buſchs iſt der geringe Anteil landſchaftlicher Skizzen an ſeinen Zeichnungen. Dem Tier, vor allem aber dem Menſchen, beiden in charakteriſtiſchen Momenten des Daſeins, der Bewegung wie der Ruhe, denen gilt ſein Intereſſe. Und immer ſetzt es ſich, ſeiner ſpezifiſchen Begabung entſprechend, dort am vollkommenſten in Werke um, wo wenige Striche, ein paar Kontur-, ein paar Schattenkritzel, das ganze geſtalten. Dieſe ſcheinbar leichteſten Dinge — das bewieſen die anderen — ſind freilich immer ſchon Ergebniſſe, ſind Etappen zu „unſerem Buſch". Daß ſie und alle ihre Vorſtufen nichts an dem Bilde trüben, das wir von ihm aus ſeinen populären Werken haben, daß ſie es vielmehr um lebendige und ſympathiſche Züge bereichern, auch das iſt ein Prüfſtein ſeiner Kunſt, deren man ſich nun noch recht viele wünſcht. — Die graphiſche Kunſtanſtalt Ganymed hat die Reproduktion ebenſo beängſtigend vollkommen geſtaltet, wie bei den Marées-Drucken, und Otto Nöldecke, in deſſen Elternhaus in Wiedenſahl Buſch 20 Jahre verbrachte, hat dem Werkchen einige milieuechte Worte zum Geleit mitgegeben. W.

Ferner erſchienen:

Albrecht Dürers ſämtliche Holzſchnitte. Herausg. v. Dr. W. Kurth. Preis ca. Gm. 75.—. Holbein-Verlag, München.

Der deutſche Einblatt-Holzſchnitt in der erſten Hälfte des 16. Jahrh. Mappe III. Herausg. v. Max Geisberg. 40 Taf. Hugo Schmidt, Verlag, München.

Max Slevogt, Randzeichnungen zu Mozarts Zauberflöte. Volksausg. in Kupfertiefdruck. Gm. 40.—. Paul Caſſirer, Verlag, Berlin.

Von Moronobu bis Hiroſhige. Meiſterwerke des japan. Holzſchn. 40 farb. Lichtdrucktfl. Ausgewählt v. Dr. Julius Kurth. Gm. 300.—. Joſef Altmann, Verlagsbuchhandlg., Berlin W 10.

Mappenwerke

G. Welté, Achtzehn Originalradierungen. August Scherl, G. m. b. H. Berlin 1924.

Aus dem Hauſe Artaria und Fontaine in Mannheim ſind die alten Originalplatten des Mainzer Malerradierers Gottlieb Welté (1745—1790) in den Beſitz von Auguſt Scherl gelangt, der darnach 18 köſtliche Blätter — man kennt im ganzen 58 Radierungen ſeiner Hand — in ſauberen Abzügen neu druckte und ſomit das große Verdienſt ſich erwarb, den liebenswürdigen und flotten deutſchen Rokokomeiſter wieder lebendig werden zu laſſen. Gottlieb Welté, der 1745 zu Mainz geboren wurde und dann nach Frankfurt ging, offenbart ſich als ein außerordentlich geſchickter Radierer, der wohl mit der Welt Bouchers und Fragonards aufs engſte vertraut iſt, aber doch ſtets ſein perſönliches Temperament in allen Formen ausleben läßt. Mit überraſchender Sicherheit geſtaltet er die idylliſch heiteren Szenen der Geſellſchaft, wiegt ſich launig in der Traumwelt ſchöner Gärtner und Gärtnerinnen, karikiert die ſtillen und ſtürmiſchen Zuneigungen verliebter Pärchen, beobachtet geiſtreich die verſchiedenſten Situationen ſprühenden Lebens und bannt die amüſanteſten Kapricen auf ſeine Platten. Dabei iſt die Technik vor allem der in Aquatinta übergangenen Radierungen faſt überraſchend. Aus allen ſeinen Blättern erkennt man, daß er ein gewandter Figurenzeichner war, und es erſcheint nur zu verſtändlich, wenn der gefeierte Frankfurter Maler Chr. G. Schütz ihn — übrigens ganz im Sinne der von Goethe berichteten Marotte des Königsleutnants — mit der Ausführung von Staffagefiguren auf ſeinen Bildern beauftragte. Daher trägt auch Weltés Kunſt den Charakter ſeiner Frankfurter Zeitgenoſſen wie Junker, Trautmann, Seekatz, Hirt u. a., vielleicht nur mit etwas ſtärkeren franzöſiſchen Einſchlag. Wenigſtens hatte er in ſeinen ſpäteren Jahren, die er in Rußland verbrachte, bei der Ausſchmückung eines Zimmers im Schloſſe Oberpahlen bei Dorpat Gelegenheit, in dem von den Frankfurter Künſtlern gepflegten „Tapetenſtil" zu arbeiten.

Daß uns der vorliegende Neudruck beſchert wurde, iſt außerordentlich verdienſtlich. Wohltuend dabei iſt die anſpruchsloſe Aufmachung. Die Qualität des Druckes bedarf keiner weiteren Empfehlung. Man muß dem Verlag für dieſe Publikation dankbar ſein, die ſich ſympathiſch von ähnlichen Ausgrabungen unſerer Tage abhebt. Die Mappe verdient in jede ernſthafte Sammlung deutſcher Kunſt des 18. Jahrhunderts aufgenommen zu werden. Teupſer.

Ferner erſchienen:

W. Wolfgang Breuer, Golgatha. 8 Kaltnadelarb. 20 Expl. a. Jap. Gm. 350.—, 70 Expl. auf Bütten Gm. 180.—.

Emil Orlik, Zuhörer und Zuſchauer. 8 Rad. Begleitw. v. Osk. Loerke. Nr. I—XII Gm. 600.—, Nr. 1—30 Gm. 360.—, Nr. 31—100 Gm. 200.—. Beide im Verlag Amſler & Ruthardt, Berlin.

Gertrud Falke in Rad. von Ernſt Oppler. Gm. 2.—. Luxusausg.: 100 num. Expl. i. Hlbldr. m. Bildnisrad. Gm. 30.—.
E. A. Seemann, Leipzig.

Walter Gramatté, Das Geſicht. 9 Radier. Nr. I—X a. Jap., Nr. 1—55 a. Bütt.

Leſſer Ury, Berliner Impreſſionen. 7 Rad. Nr. A—G m. Probe- u. Zuſtandsdr., Nr. I—XXX a. Jap., Nr. 1—100 a. Bütt.
Beide im Euphorion-Verlag, Berlin.

Alfred Kubin: Masken. 12 Orig.-Lithograph. Nr. 1—25 a. Jap., Nr. 26—100 a. Bütt.
Rembrandt-Verlag, Berlin-Zehlendorf.

Gerhard Marcks, Das Wielandlied. Mit 10 Holzſchn. Nr. 1—10 i. Gzpgm. Gm. 200.—, Nr. 11—105 i. Hlbpgm. Gm. 80.—.
Bauhaus-Verlag, München.

Igo Poetſch, Vom Weingelände Wiens. 6 farb. Orig.-Lith. Blattgr. 40×30 cm. Mitglieder erhalt. die Mappe als Jahresgabe f. 1923.
Verlag d. Geſellſchaft f. vervielfält. Kunſt, Wien.

Alexander Puſchkin, Der goldene Wahn. 14 handkol. Holzſchn. von Waſſili Masjutin. 150 num. Expl. In Mappe Gm. 250.—.
Newa-Verlag, Berlin.

„Badiſche Künſtlermappen“:
I. Hans Bühler: 1. Bildnis Hans Thoma, 2. Begegnung auf der Höhe, 3. Das Paradiesgärtlein, 4. Auferſtehung, 5. Allegro aus dem Nachtigallenlied. Gm. 90.—.
II. Willy Egler (3 Bl.). Gm. 35.—.
III. Herm. Kupferſchmid (4 Bl.). Gm. 66.—.
Ferner: 29 Rad. bad. Künſtler.
Sämtl. im Baden-Verlag, Karlsruhe.

Hoetgermappe, II. Folge: 6 farb. Steinzeichn. Lithogr. Vorwort v. V. C. Habicht. Ausg. A: 10 Expl. Gm. 60.—; Ausg. B: 50 Expl. Gm. 40.—.
Verlag Curt Steinitz, München.

Kalla, Graphikmappe Münchn. Künſtler, enthaltd. Rad. von M. R. Bruno, Joſef Eberz, Willi Geiger, Rud. Großmann, F. Heubner, Maria Kurz, Alphons Wölfle, Alfred Kubin, T. Parzinger, Clem. Spengler, Max Unold, Richard Seewald. 2. Druck d. Albrechtpreſſe. 60 Expl.
Kunſtverlag Johannes Albrecht, München.

In Vorbereitung:

Rudolf Großmann, Zeitgenoſſen. 15 Portr. in Steinzeichn.

Otto Schubert, Die Liebenden vom Stamme Usrah. 12 Steinzeichn.
Beide im Verlag Arndt Beyer, Leipzig (Drucke des Kreiſes).

G. Welté. Radierung.

Fr. Heubner, Paleſtrina. 12 Radierungen zu Pfitzners muſikal. Legende.
Kunſtverlag Johannes Albrecht, München.

Max Klinger, Paraphraſe über den Fund eines Handſchuhes. Opus 6. 10 Orig.-Rad. in Mappe. 5. Ausg., 100 Expl.
Verlag P. H. Beyer & Sohn, Leipzig.

Einzelblätter

Lovis Corinth, Kreuztragung. Lith. 25 Expl. auf Japan, 75 Expl. auf Bütten.

Bruno Goldſchmidt. Drei Rad. Überſeefrachtdampfer 38,5×22 / Ruhiger Hafen 29,5×22 / Hafenfiſcher 18,5×28. Je 100 Drucke a. B., ſign. Gm. 30.—.

Alfred Kubin. 6 Lith. Der Freier am Neujahrstag / Der Kuß / Menſchheitsdämmerung / Pferde im Gewitter / Der Sultan / Das Zauberbuch. Je 25 Expl. a. Jap., 75 Expl. auf Bütten.

Karl Auguſt Lebſchée (1800—1877). 10 Landſchafts-Rad. von den kürzlich wiedergefundenen alten Platten. Je 100 Abz. Nach Druck w er den die Platten der Bayriſchen Graphiſchen Sammlung in München einverleibt. — Mann auf der Brücke 9,5×5,8 / Kreuz unter Bäumen 7×9 / Der Fiſcher 8,2×7 / Wandernde Familie in Landſchaft 16×9,5 / Geborſtene Eiche 7×8,3 / Bach 6,5×7,5 / Landſchaft mit Burg 4,8×7,5 / Lichtung 7×8,7 / Waldweg mit

Mann und Hund 5×9 / Die Mühle 8,3×9,3. Je 25 Expl. auf Japan, 75 Expl. auf Bütten.
Karl M. Schultheiß, Ruhe auf der Flucht. Rad. 30 Expl. auf Japan, 35 Expl. auf Bütten.
Hugo Steiner-Prag, Theophrastus Paracelsus. Rad. 30 Expl. a. Jap., 100 Expl. a. Bütten. Sämtlich im Avalun-Verlag, Hellerau b. Dresden.
Ulrich Hübner. 2 Rad. Potsdam, Am Kanal III 10×14 / Hafenszene 13×18. Je 30 Expl. auf Bütten, je Gm. 20.—.
Oskar Kokoschka, Selbstporträt. Vierfarb. Lith. 62×45 cm. 66 Expl. a. B. Gm. 40.—. Porträt Herr H. S. Lith. 40×30 cm. 60 Expl. a. B. Gm. 32.—. Signiert.
Sämtlich bei Paul Cassirer, Verlag, Berlin.
Paul Kleinschmidt. Rad. Bordellstraße 28×23,8 / Porträt Frau K. 23,5×16,5 / Venus mit Spiegel 24,5×32 / Frau vor Spiegel 16×14 / Frau mit Schere 30×24 / Rückenakt 22×18 / Große Venus 24,5×18. Nr. I—XV ca. Gm. 18.—, Nr. 16—55 ca. Gm. 12.—.
Alfred Kubin, Lao Tse / Tod im Baum. Lith. 25 Drucke a. Japan, 100 Drucke a. Bütten.
Klaus Richter, Honoré de Balzac. Rad. 38×32. 100 Drucke auf Bütten.
Lesser Ury, Leipziger Straße. Rad. 12×8. 30 Drucke a. Jap. Gm. 40.—, 100 Drucke a. B.
Paula Wimmer, Schuhplattler / Tiergarten / Hof. Drei Rad. Handkol. 12×16. 75 Drucke a. Bütten.
Sämtlich im Euphorion-Verlag, Berlin.
Käthe Kollwitz, Überfahren. Radierung. 32×25 cm. Nr. 1—25 a. Jap. sign., Gm. 120.—, Nr. 26—100 a. Bütt. sign. Gm. 100.—.
Max Liebermann, Am Strand. Radierung. 25×20 cm. Nr. 1—25 a. Jap. sign. Gm. 120.—, Nr. 26—100 a. Bütt. sign. Gm. 100.—. (Zu Gunsten der Berliner Volksspeisung.)
Beide im Rembr.-Verl., G.m.b.H., Berlin-Zehl.
Käthe Kollwitz, Sonderdrucke d. Bl. zu: „Abschied und Tod“ (Propyläenverl.). Gm. 100.—. Kunstverlag Emil Richter, Dresden.
Max Liebermann, Kaffeegarten. Radier. Sch. 358. 100 num. u. sign. Expl. a. van Gelder. Subskript.-Pr. Gm. 80.—.
Max Slevogt, Ich hatte einst ein Vaterland. Kreidelithogr. 28×41½ cm. 50 num. u. sign. Expl. a. Bütt. Subskript.-Pr. Gm. 50.—. Beide im Verlag Bruno Cassirer, Berlin.
Hermann Struck, Heinrich von Kleist. Rad. 100 num. u. sign. Expl. 13×16 cm. Eigenbrödler-Verlag, Berlin.
Flechtheim-Graphik
Georg Ehrlich, Mädchenkopf. Rad. 40 Expl. 20×22 cm. Gm. 18.— / Elisabeth Bergner. Rad. 40 Expl. 22×22 cm. Gm. 18.—.
George Grosz, 4 Lith. Friedrichstraße / Grotesker Tanz / Verlobung unterm Weihnachtsbaum / Zigeunermusik. Je 50 Expl. 68×53 cm. Je Gm. 25.—.
Heinrich Nauen, Die Schlafende. Rad. 25 Expl. 33×17 cm. Gm. 25.— / Mädchen. Radier. 25 Expl. 39×32 cm. Gm. 30.— / Alte Frau. Rad. 25 Expl. 35×28 cm. Gm. 30.—.
Pablo Picasso, Ruhende Frau. Lith. 50 Expl. 38×28 cm. Gm. 60.— / Frau am Meer. Lith. 50 Expl. 38×28 cm. Gm. 60.— / Stehende Frau. Lith. 50 Expl. 38×28 cm. Gm. 60.—.
Erna Pinner, Damwild. Kolor. Lith. 20 Expl. 27×31 cm. Gm. 12.—.

Zeitschriften

Die graphischen Künste. 46. Jahrg. Wien 1923. Verlag d. Gesellschaft für vervielfältig. Kunst.

Die vier Hefte dieses Jahrgangs (Heft 2/3 erschien als Doppelheft) bieten wieder eine Fülle Material. Von den Einzelaufsätzen seien genannt Heinrich Höhn: Die Lithographien Adolf Schinnerers; Anton Reichel: Vladimir Silovsky; Arperd Weixlgärtner: Der Wiener Holzschneider Erwin Lang; Ida Ledermann: Karl Friedrich Zähringer; weitere Aufsätze sind Arbeiten von Otto Muck, Elfriede und Erich Miller-Hauenfels, Karl Sterrer, Hans Strohofer und Igo Pötsch gewidmet. Von größeren Abhandlungen sind vor allem bemerkenswert: Rudolf Ameseder: Handzeichnungen in der Bibliothek der Akademie der bildenden Künste zu Wien (des 19. Jahrhunderts); W. Holzhausen: Die Entwicklung des deutschen Ornamentstichs im Zeitalter des Barocks (Fortsetzung und Schluß); Ernst Kris: Georg Pencz als Deckenmaler. Campbell Dodgson gibt wertvolle Notizen zum graphischen Werk von Wolf Huber und H. S. Beham. — Am Ende jedes Heftes finden sich umfangreiche „Anzeigen neuer Erscheinungen“ und Angaben über Abhandlungen und Abbildungen in den wichtigsten Kunstzeitschriften, auch den englischen, französischen, holländischen und dänischen. W.

Der Markt

Angebot groß / Nachfrage schwach
Tendenz fest.

Berlin. Paul Graupe. Aukt. XXX. 19. bis 22. März. Chodowiecki-Sammlung (369 Nrn.). Deutsche Romantiker (u. a. Quaglio, Richter, Schadow, Schrödter). Gavarni (128 Nrn.). Moderne Graphik und Handzeichnungen (viel Liebermann und Meid). — Aukt. XXXI. 24./25. 3., 677 Nrn. Viele Pressendrucke. — Die Preise geben wir in den Versteigerungs-Ergebnissen bekannt.

Hollstein & Puppel. Aukt. XXVI. 24. bis 27. März. Kupferstiche, Radierungen, Holzschnitte alter Meister des 15.—18. Jahrh. Illustr. Katalog mit 2097 Nrn. Reichhaltige Sammlung. Wichtig für Preisbildung auf dem Gebiet alter Graphik. — Lagerkatalog V: Lithographien, Karikaturen, Illustr. Bücher, Kunsthandbücher, Farbige Ansichten. 1724 Nrn.

Verlag neue Kunſthandlung. Graphikverzeichnis mit Preiſen. U. a. Finetti, Genin, Oppler, Orlik, Paeſchke, Pechſtein, Ury.

Bücherſtube Dr. F. Cohn. 5. Verzeichnis. Illuſtr. Bücher und Mappenwerke. 173 Nrn. mit Autorenverzeichnis. 6. Verzeichnis u. a. Bibliophilie.

Paul Caſſirer. Unſer Weg 1924. Bücher und Graphik. Mit Preiſen. U. a. ein neues Werk von Barlach: 20 Holzſchnitte zu Goethes Walpurgisnacht.

Hugo Perls. Ausſtellung v. 3. März bis 3. April. Kupferſtiche u. Aquarelle v. Thomas Rowlandſon. Der Katalog verzeichnet 109 Arbeiten.

Dresden. V. Zahn & Jaenſch. Handzeichnungen aus Ludwig Richters Nachlaß und anderem Beſitz. Einleitung v. Prof. H. W. Singer. Schön illuſtr. Katalog 307. — 437 Nrn., mit Preiſen. Intereſſante Sammlung von Romantikerzeichnungen, vor allem des Dresdner Kreiſes.

Frankfurt a. M. H. Trittler. Kat. VI 1924. Sammler-Graphik. Illuſtr. Bücher, Mappen, Kunſtliteratur. 790 Nrn. Vorwieg. neuere Künſtler.

Joſeph Baer & Co. Illuſtr. Bücher vom 13.—16. Jahrh. I. Teil: Italien, Frankreich, Spanien u. Portugal. Kat. mit vielen Abb. Gm. 3.—. 421 Nrn. Hervorragendes, z. T. ſeltenſtes Material. Drucke mit intereſſanten frühen Holzſchnitten.

Leipzig. P. H. Beyer & Sohn gibt eine ganze Reihe ſehr reichhaltiger und gut bearbeiteter Lagerliſten mit Preiſen heraus. Liſte 31: Klinger u. Greiner (173 Nrn.); Liſte 32: Hans Thoma (ca. 180 Nrn.); Liſte 33: Käthe Kollwitz (ca. 80 Nrn.); Liſte 34: M. Liebermann (ca. 130 Nrn.); Liſte 35: Ausländiſche Graphik (ca. 270 Nrn.); Liſte 36: Hans Meid (ca. 110 Nrn.); Liſte 37: O. R. Boſſert (ca. 70 Nrn.); Liſte 38: Lovis Corinth (ca. 130 Nrn.); Liſte 39: Bücher mit mod. Graphik, Mappenwerke (ca. 450 Nrn.); Liſte 40: Max Slevogt (ca. 100 Nrn.); Liſte 41: E. Oppler und E. Orlik (ca. 100 Nrn.).

Lorentzſche Buchberichte. März 1924. 1. Heft. Kunſt und Graphik. Bibliophilie. 141 Nrn.

Curt Naubert. Liſte XVIII. Kupferſtiche, Rad., Handzeichnungen verſchiedenſter Schulen. 51 Nrn.

London. Maggs Bros. Engravings and Etchings. Mit 117 guten Abb. Hervorragendes, vor allem engl. Material, ſehr viel 18. Jahrh. 241 Nrn.

Paris. Hotel Drouot. Am 25. Febr. wurden Handzeichnungen des 15.—17. Jahrh. verſteigert. Der Katalog, mit 72 Nrn., nennt Namen wie Correggio, Donatello, Gellée, Giorgione, Urs Graf, Lagneau, L. v. Leyden, Perugino, Michelangelo, Rembrandt, Tizian, Schongauer. Die Blätter ſind offenbar ein Teil der kürzlich in der Galerie Balzac ausgeſtellt geweſenen Sammlung.

Potsdam. Hadern-Verlag. Ein neues Unternehmen, das ſoeben ſeine Erſterſcheinungen anzeigt. Bibeldrucke. „Dichteriſch hervorragende Kapitel des alten Teſtaments mit Originalarbeiten weſentlicher Künſtler der Jetztzeit". Es erſchienen: Iſaak erhält Rebekka zum Weibe, mit zwei Holzſchn. von Paul Goeſch. — Der Knecht des Herrn im tiefſten Leid (69. Pſalm). Mit 2 Rad. von L. Meidner. — Von der Kriegsrüſtung Judä Makkabäi und ſeiner Feinde. Mit 3 Lith. von Rudolf Schlichter. — Joſeph wird aus Neid von ſeinen Brüdern verkauft. Mit 2 Rad. von Walter Gramatté. — Kains Brudermord. Mit 3 Lith. von Käte Wilczynſki. — Ferner iſt im gleichen Verlag Einzelgraphik von Max Kaus, Schlichter und Gramatté erſchienen.

Bad Rothenfelde. Holzwarth-Verlag. Verzeichnis der Graphik. Vor allem Ex-libris.

Wien. Kunſthandlung für alte Graphik. Schön und Szász. Kat. 4. Reich illuſtriert. 261 Nrn. mit Preiſen in Schweizer Franken.

Picaſſo. Lithographie.

DIE ZEIT UND DER MARKT

Berliner Ausstellungen

Liebermann und Zeitgenossen / O. Moll / R. Genin / M. Paatz / O. Freundlich / Bortnyik / J. van Heemskerck / C. Owen.

Eine kleine Liebermann-Retrospektive zeigte bei Cassirer etwa zwölf weniger bekannte Stücke aus allen Jahrzehnten, abschließend mit dem im Schwung so großartigen „Polospiel" von 1912. Besonders eindrucksvoll die im Ton wunderbar gesättigte, warm leuchtende „Gemüsehändlerin" von 1874, ein in Hellfarbigkeit knisterndes, kompliziert gestelltes „Atelier" von 1902, ein „Gemüsemarkt in Delft" von 1907, suggestiv in der Schrägleitung der Kähne und der Sinnfälligkeit moderiert-lebhaften Treibens, und schließlich das kräftigfrische Gartenlokal „Oude Vinck" von 1911, prächtig in seiner Tonfülle und dem Ausdruck solenn-lässigen Naturgenießens. (Wann kommt einmal die ganz große Zusammenstellung dieses immensen Schaffens?) Slevogt kam mit einigen Gemälden dagegen nicht entfernt auf; nicht nur ein frühes Kostümbild, auch ein simples Ananasstilleben (1906) von ihm wirkt neben der geweiteten, schlichten Art Liebermanns unbeherrscht, finessierend. Slevogt ist als Maler immer opernhaft, und sei es nur in einem flüchtigen Bunt zuviel. Abrundend schließlich etliche Trübners, zum Teil bestechend in ihrem gründämmernden Klang, und ein unerhört vornehm aus grauen Werten und etwas Gold gewobenes, pelzigweich schimmerndes Stilleben von Schuch. —

Manches Schöne fand sich in der Galerie Lutz vereint. Bezaubernd und bestrickend ist jetzt Oskar Moll: ein Künstler, um den Paris uns beneiden müßte. Wie Morgenlicht und blaßbunter Tau rieselt und träuft es durch seine Landschaften und Blumenstücke. Ein gläserner Klang, ein Opalglühen schwingt ein in zärtlichkühle Versponnenheit duftiger Töne. Leicht wie Musseline legt sich süß schimmerndes Rosa gegen das grüne Weben und Lächeln, etwa bei Akten am Waldweiher. Oder es träumt ein blauer Krug vom Fensterbrett hinaus in die hell atmende, fein irisierende Parkfrühe. Manchmal glitzert es auf und entrückt das Greifbare soweit, daß man an Odilon Redon denkt. Und Velasquez verleugnet sich nicht in der Instrumentierung. Die Gefahr der Luxusmalerei ist nicht zu verkennen. Gleichviel: es umfängt und beglückt. Ferner eine Folge von Rötelzeichnungen von A. Grunenberg: „Die Tänze der Karsavina", beschwingt und huschend im Strich, dabei recht prägnant in der Erfassung der tänzerischen Figuren, der Körperdrehung, des Sprungs. Robert Genin sodann mit Aquarellen, die mich zum erstenmal von diesem Künstler überzeugt haben. In sparsamer, großzügiger Pinselschrift gibt er das dämmernde Unbegreifen von Menschen, in deren stämmiger Banalität ein Rätselhaftes kreist die Apachenschwermut, das dumpf erregte Sinnen von Frauen, die ihren Zopf kämmen. Chagall und Paula Modersohn scheinen da überein gekommen. Die Zartheit des Vortrags mehrt die Unheimlichkeit, das Beklemmende dieser Blätter, um zugleich als malerische Delikatesse zu wirken. Nach Alledem sprach nun Martin Paatz fast derb und laut an; aber wenn auch bei diesem in der Unmittelbarkeit seines Naturverhältnisses recht sympathischen Künstler vieles einen Grad unruhiger und schärfer herauskommt, als es beabsichtigt scheint, — über seinen blühenden Hausgärten, Wiesen und Äckern waltet doch die Stille gedeihenden Erdlebens, und zwischen den Dingen schwingt stets eine leise Wärme, eine kräftige und füllige, auch wohl abendlich milde Unverfänglichkeit. Zumal in den Aquarellen blüht über einer Goldtonbegleitung die Farbe reich und frei, während im Ölbild zuweilen ein zu massives Bild überhand nimmt. In einfach gefaßten Bildnissen, einer groß und innig gesehenen „Mutter mit Kind" wünschte man sich besonders etwas gedecktere Wirkungen. Und wenn Paatz auch deutlich nach Zusammenfassung strebt, so mangelt seinen Bildern doch häufig die eindeutige Akzentverteilung und die zentrierte Ordnung, daher sie einander in der Ausstellung eher beeinträchtigen als heben. Gleichwohl gewann man den günstigen Eindruck einer reinen und nicht ateliermäßigen, mitsamt ihren Schwächen durchwegs echten Kunst. —

Im Graphischen Kabinett wurde abermals das Bestreben der neuen Leitung Nierendorf evident, verhältnismäßig unbekannte Leute herauszubringen und die Diskussion zu beleben. Otto Freundlich ist ein Abseitiger, der in außerordentlich farbschönen Pastellen von ornamentaler Figuration manchen Reiz klarschmelzenden Leuchtens und schmetterlingshafter Seltsamkeit entwickelt, — Klänge aber nicht in Form umzusetzen, nicht zielvoll gestalterisch zu gruppieren weiß. Ein ähnliches Ergebnis zeitigt sein Holzschnitt, der wie ein Kompositgebilde aus Minne und Kandinsky anmutet, also gotisierend Vegetatives in bizarr musternden Symbolismus (mit exotischem Beiklang) einmünden läßt. Ein Eigenbrötler. Hinter dem in Weimar lebenden Ungarn Bortnyik dagegen steht der Internationalismus und die Werkstattgesinnung der Stijlgruppe. Der Fundus geometrischer Vokabeln ist immerhin durch Gefäßformen, Kreiselkörper, zuweilen Mannequins von höchst kompresser Haltung und blendend harten Umrissen erweitert. Der bloße Karton tieft sich zuweilen zur Bildbühne, auf der raumschaffende Podien und mächtig vorgeschobene

Wandblöcke um starr hingestellte Figuren von gespannter Unbeweglichkeit eine Szene großen Stils entfachen. Anderes ist stillebenhaft disponiert und wirkt mehr durch die Dezidiertheit der plastischen Einzeleffekte von Walzen, Urnen, Kugeln, als durch ein überzeugendes funktionales Ensemblespiel der Dinge. Endlich rein flächige Experimente: Aufteilungen, Tangentialübungen, planimetrische Studien, denen das sachliche Gepräge technisch-statistischer Darstellungen gegeben ist. Alles dies ist knappe Festlegung, wennschon ohne strahlende Unumstößlichkeit. Es hat die kühle Energie, den magischen Rationalismus der Zweckidee und der mechanophysikalischen Formel, ohne steril zu sein; vielmehr kommt hier eine souveräne, dort eine heroische Stimmung neuer Art über die Gebilde. Vieles aber ist noch Aggregat statt Getriebe oder Konvergenz, und das Ganze hat schließlich nicht den Elan der Vision des neuen Gegenstands, sondern doch nur die Didaktik des Prinzips einer neuen Bildmethode. —

Die vom „Sturm“ seit Jahren vertretene, kürzlich dahingegangene holländische Malerin Jakoba van Heemskerck erschien hier in einer Gedächtnisschau, die das Bild einer früh zur systematischen Form entschlossenen, dekorativ gestimmten Begabung ohne tiefere Begnadung wiederholte. Ihre Art hätte man vor zwanzig Jahren „sezessionistisch“ genannt; sie schaut in ihren bühnenmäßig gestaffelten Ideallandschaften mit den kulissenartig hingezählten Segeln, Wellen und allgemeinen Figuren, mit den Versatzstücken vereinfachter Häuschen usw. die Welt nur scheinbar architektonisch, tatsächlich doch ganz ornamental an. Farbe und Form ist stilisiert, etwas ins Romanische, auf Glasmalerei hin, andrerseits auf Befreiung absoluter Klänge im Sinne Kandinskys, — aber es bleibt Stilisierung und Herrichtung. Die glatte Rechnung der Komposition, die Eindeutigkeit kräftiger Lampionfarben, die feste Absichtlichkeit in diesen Gebilden (etwas beeinträchtigt durch verschlurrte Pinselführung und Rohheiten der Faktur) sichern eine gewisse Wirkung, aber keine fortwirkenden Geheimnisses. Und wie so manche dürfte diese Gedächtnisschau einen Abschluß bedeuten. —

Die Sensibilität von Claudia Owen entwickelt in Radierungen und Aquarellskizzen eine nicht reizlose Bizarrerie, deren Lyrik und Nonchalance zuweilen von fern an Klee gemahnt. Aber schon hier wird als Saccharin und angeschminkte Morbidezza lästig, was dann in Gemälden als Verschwärmtheit und schematische Gefühlsduselei, als wächserne Ahnungsmiene mit tellergroß ins Wunderbare staunenden Augen, als schummrige Mystik halb theosophischer, halb wandervogelhafter Abkunft (bei entsprechend schwanker Mache) vollends fatal anmutet. Claudia Owen war ausgestellt in der Kunsthandlung Lengyel. Willi Wolfradt.

Basler Ausstellungen

Eine van Gogh-Ausstellung in der Kunsthalle / Ausstellungen im Kupferstichkabinett / Spitzenausstellung im Kunstgewerbemuseum

Kaum daß sich die Tore der Kunsthalle hinter der Thoma-Ausstellung geschlossen haben, kündet der Kunstverein eine große van Gogh-Schau an, die in der zweiten Hälfte des Monats März ihren Anfang nehmen soll. Die Ausstellung, deren Kern der Nachlaß des Künstlers bildet, um den sich Werke allerersten Ranges aus holländischem, französischem, deutschem und insbesondere auch schweizerischem Privatbesitz gruppieren werden, soll nach ihrer offiziellen Eröffnung demnächst, ihrer Bedeutung entsprechend, im „Cicerone“ eingehend gewürdigt werden. Doch mag schon heute gesagt werden, daß gerade durch die weitgehende Heranziehung des Privatbesitzes auch dem guten Kenner van Goghs mancherlei Überraschungen bevorstehen. —

* * *

Im Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung ist die Ausstellung von Handzeichnungen Hans von Marées — eine schöne Zahl von Zeichnungen aus dem Besitze Arthur Volkmanns ist dem Kupferstichkabinett dank den Bemühungen des Kustos Dr. R. Riggenbach und dem Entgegenkommen privater Kunstfreunde gesichert, was in Parenthese zu melden nicht unterlassen sei — die Marées-Ausstellung also ist abgelöst worden durch eine Ausstellung von graphischen Arbeiten Hans Thomas, die als Ergänzung und Fortsetzung der großen Hans Thoma-Ausstellung in der Kunsthalle aufgefaßt werden will. Sie bietet neben einigen Zeichnungen eine beinahe lückenlose Übersicht der Lithographien und Radierungen, die Thoma im Verlauf der letzten drei Jahrzehnte neben seiner malerischen Tätigkeit geschaffen hat. —

Dieser Schau, die bis Ende März dauert, wird anfangs April eine sehr bedeutende Ausstellung Altdeutscher Handzeichnungen folgen, die schweizerische und oberdeutsche Zeichnungen aus dem Kupferstichkabinett in Karlsruhe vereinigt mit einer Auswahl aus den reichen Beständen des Basler Kupferstichkabinetts zeigen wird. Es wird sich dabei im wesentlichen um Meister des 16. und 17. Jahrhunderts (Ambros. Holbein, Urs Graf, Tobias Stimmer, Kreis des Jost Ammann, B. Lingk, O. Lindtmeier, Niklaus von Riedt, Christoph Murer, handeln, wozu noch schweizerische Arbeiten unbekannter Meister sowie einige schöne Blätter aus der Zeit um 1500, insbesondere von Grünewald, Hans Baldung und Albrecht Altdorfer, kommen. —

* * *

Im künstlerischen Leben von Basel nimmt das Gewerbemuseum (unter der vorbildlichen Leitung von Direktor Hermann Kienzle) eine aus-

gezeichnete Stellung ein. Es sei etwa erinnert an die ostasiatische Ausstellung des vergangenen Jahres (die durch Karl With im „Cicerone" eine eingehende Würdigung erfuhr) oder an die Ausstellung schwedischen Kunstgewerbes — beides Darbietungen von außerordentlichem künstlerischem Werte — um einen Begriff zu geben von den qualitativ stets hochstehenden Wechselausstellungen. —

Gegenwärtig beherbergen die Ausstellungsräume des Gewerbemuseums eine Spitzenausstellung, die an Hand erlesener Beispiele und in Verbindung mit zeitgenössischen Porträt-Stichen und alten Modellbüchern eine Übersicht über die Geschichte der Spitze gibt. — Vor allem ist Gewicht darauf gelegt worden, die klaren Beispiele der Frühzeit zu zeigen, und zwar an Stücken, die für die Anwendung der Spitze lehrreich sind. Hier anknüpfend, gibt die Ausstellung die ganze Entwicklung der Spitze an künstlerisch und technisch sehr bezeichnenden Beispielen wieder. Neben prachtvollen flandrischen, französischen und altitalienischen Arbeiten sind insbesondere auch viele alte und moderne schweizerische Spitzen in selten schöner Auswahl vertreten, die davon Zeugnis ablegen, wie diese reizvolle Kunst hier stets mit Verständnis gepflegt wurde. — Um die Verwendung der Spitze in der Tracht zu veranschaulichen, sind Porträtstiche vom späteren 16. bis ins späte 18. Jahrhundert hinein aus den Beständen des Kupferstichkabinetts der Öffentlichen Kunstsammlung Basel ausgestellt worden. Und zwar handelt es sich weniger um solche Stiche, die nur kostümgeschichtlich interessant sind als um solche, die auch künstlerisch hervorragend sind; denn gerade die großen Bildnismaler haben das Wesen der Tracht und damit auch den Anteil, den die Spitze an der Tracht besaß, künstlerisch am anregendsten wiederzugeben verstanden. Es erscheint deshalb als selbstverständlich, daß van Dyck und die glänzenden französischen Maler und Stecher der Zeit des Sonnenkönigs — Largilliére, Rigaud, Le Prince, Masson, Chereau, Chevillet, De Launay — in dieser Auswahl stark vertreten sind.

Durch das Entgegenkommen einer großen Zahl in- und ausländischer Museen sowie auch privater Sammler (es mögen insgesamt ein halbes Hundert sein), die dem Gewerbemuseum künstlerisch reizvolle und höchst kostbare Stücke zur Verfügung stellten, ist eine wertvolle und anregende Schau zustande gekommen, die in ihrer Eigenart und Einzigartigkeit weitgehendste Beachtung verdient. W. R.

Belgrad

Die Künstlergruppe „Zenit" (Knez Michailova 42) versendet ihren ersten Katalog einer voraussichtlich im März stattfindenden Ausstellung von Künstlern der verschiedensten Länder. Neben Archipenko, Delaunay, Gleizes, Kandinsky, Lissitzky, Lozowick, Moholy-Nagy seien bei uns weniger bekannte, wie die Bulgaren Balsamdjieva, Bojadjieff, Katchouleff, die Serben Biller, Foretitch, Getzanklek und die Italiener Petrov, Paladini und Prampolini genannt. -s-

Braunschweig

Das Landesmuseum eröffnete am 16. März auf Anregung von privater Seite eine Ausstellung moderner Kunst, Paul Klee und Emil Nolde, aus Braunschweiger Privatbesitz. Die Leitung des Museums, die Herren Prof. Scherer und Flechsig, haben sich in weitschauender Voraussicht dieser Ausstellung mit großem Interesse angenommen. Die Organisation der Veranstaltung liegt in den Händen des Herrn Otto Ralfs, Braunschweig, Petritorwall 24, an den alle Anfragen usw. in dieser Angelegenheit zu richten sind. Es ist geplant, im Herbst eine zweite Ausstellung folgen zu lassen.

Düsseldorf

Im Kunstverein bildet die Ausstellung „Das Neue Aquarell" den Abschluß einer von den städtischen Kunstsammlungen aus eigenem und privatem Besitz veranstalteten Reihe. Sie gelang erstaunlich und beweist, daß Düsseldorf gar nicht so kunstfremd ist, wie man oft glaubt. An und für sich steht die Qualität der Ausstellung so hoch, daß sie über Düsseldorf hinaus Bedeutung hat. Für die Akademiestadt selbst ist es wesentlich, das Beste des Expressionismus und seiner Nachfolge zusammenzufassen, ein Fazit zu ziehen, an dem die einheimischen Maler kaum beteiligt sind.

Man zeigt eine Menge der schönsten Blätter von Rohlfs und Heckel. Daß Walter Cohen, der Leiter, die großen Toten des Rheinlandes, August Macke und Seehaus, glänzend beibringt, erscheint selbstverständlich. Er wagt es, Klee, Grosz, Nolde und Chagall dazu zu hängen. Diese Maler liebt man im Aquarell besonders. Selten konnte man schönere Blätter von Dix sehen. Die Technik erlaubt glücklichen Zufall, wie er E. de Fiori und ganz überraschend A. v. Zitzewitz gelingt. Es gibt wenig Franzosen in der Ausstellung. Als Angelpunkt einen Cézanne. Neben einem strahlend blauen Blatt von Vlaminck hängt Dutzendware dieses Malers, hergestellt wie die jetzt über Deutschland hereinbrechende Signac-Flut. In Paris wird das Zeug niemand los.

Von Carli Sohn-Rethel gibt es leuchtende Bilder aus Indien. Nauen ist sehr vielseitig vertreten, Blumen, Landschaften und anscheinend das letzte Porträt Herbert Eulenbergs. Von Werner Heuser zeigt man reizend verspielte Kinderbuchillustrationen. Mit dem Aquarell wird es nicht so genau genommen. Die corinthisch starken Blätter Wollheims (und manches andere der Ausstellung) sprengen die Grenzen der Technik. Alles Übrige aus Düsseldorf muß als lokales Zugeständnis mit in Kauf genommen werden, kann

aber (in einem Kabinett abgesondert) den tiefen Eindruck der Ausstellung nicht abschwächen. Der Zufall des örtlichen Besitzes ließ Lücken wie Großmann, Kirchner, Otto Müller.

Alfred Salmony.

Hannover

Die Kestner-Gesellschaft bringt nach einer ziemlich eindruckslos gebliebenen Auswahl älterer Gemälde aus Hannoverschem Privatbesitz, unter denen ein Eeckhout und ein paar Primitive hervorragten, endlich wieder modernste Kunst: Theo van Doesburgs Gemälde und architektonische Entwürfe. Seine Domäne ist der Konstruktivismus, dessen theoretische Vertretung seine Zeitschrift „De Styl" in gründlichster Weise führt. Diese intellektualistische Atmosphäre weht auch durch seine anschaulichen Werke. Neben Moholy-Nagy, dem Gefühlsmenschen, E. L. Lissitzky, der Willensnatur, steht van Doesburg als wesentlich geistiger Vertreter dieser großen, immer noch wachsenden Richtung da. Hin und wieder klingen gefühlsstarke Töne an —, aber im ganzen hält sich diese Kunst hier im engen und ziemlich flachen Bezirk verstandesmäßiger Formalistik, als ein Laboratoriumsprodukt intellektuellen Funktionalismus. Hat man sich diese Begrenztheit aber einmal klar gemacht, so bleibt es oft bewundernswert, wie diese etwas karge Mitgift künstlerischer Intuition konzentriert und verwertet worden ist.

E. v. Sydow.

Kopenhagen / „Die freie Ausstellung"

Die freie Ausstellung hat mehr und mehr einen soliden Charakter, trotz ihres Namens, bekommen. Sie bringt kaum Überraschungen, aber ihr Niveau ist in diesem Frühling ein gutes, dänisches. Die Altmeister dänischer Malerei, die Brüder Joakim und Niels Skovgaard, zeigen ihren Grundrigschen Geist in religiösen Bildern und Glasmalereien, auch schon in der zweiten Generation, repräsentiert durch Joakims Sohn Joh. Th. Skovgaard. Hier bleibt vor jeder Kritik ein Hauch einfacher, wahrer Innerlichkeit bestehen, der in adäquater Farbe und Komposition, im guten Sinne dänisch-national ist. Larsen-Stevens besitzt viel davon, aber ist kräftiger und wuchtiger in seinen besten Bildern. Gute Landschaften bringen der alte, feine Johan Rohde und der jüngere Cristen Soersen. Eine andere Luft weht aus den Bildern Ludwig Karstens, dem Norweger. Die Verschiedenheit dänischen und norwegischen Sehens und Erlebens in der Kunst spricht deutlich durch ihn, der als Individualität einer der Stärksten der jüngeren Skandinavier ist. Trotz, Kraft und Leben durch blutvollen, blendenden Farbrausch, und doch auch die Möglichkeit feinster differenzierter Farbwirkungen. Die Ausstellung zeigt allerdings, bis auf einige Schneebilder und Tierstudien, nicht das Beste seiner Leistungen.

C. W.

Prag

Der Wettbewerb für die neue Staatsgalerie ist entschieden. Die eingelaufenen Entwürfe waren ausgestellt. Die Erwartungen, die man berechtigterweise für diese Konkurrenz hegte, sind nicht erfüllt: Das Problem „Galerie" hat keine Standardlösung gefunden — trotz der unvergleichlichen Bedingungen, was Bauplatz und Bauvorschriften anbelangt. Außer einigen Bombastungeheuern meist eine gemäßigte Moderne, das Labyrinth der Kabinettfluchten und Gänge nur selten vermeiden, wenn auch eine wohltuende Auflösung des Grundrisses in Einzeltrakte manchmal von neuerer Einstellung zum Problem Museum zeugt. (Museum nicht Pflicht, sondern Genuß!) Zur Ausführung bestimmt das Projekt Gočer, eine Lösung von sicherem Geschmack in breiter Lagerung, die aber der eigenen Konzentration des Komplexes wie der lebendigen Einordnung in das prachtvolle Städtebild (am Ufer der Moldau unter Hradschin und Kleinsirh) nicht voll gerecht wird. Die fünfjährige Bauzeit läßt auf einige Änderungen hoffen. Bis dahin mag auch entschieden sein, was nun eigentlich in die Galerie hinein soll.

Im Kunstverein neueste Blätter von Kubin, von denen vor allem die Szenen aus der Bibel in ihrer bitterträumerischen Farbengebung und der lastenden Figuration starke Eindrücke vermitteln. Oft packende Formung der Expressionen, dazu Federzeichnungen von stärkster Konzentration.

Vereinigung „Manes" zeigte eine Kollektion Juan Gris (von Flechtheim), Stücke von hohem Geschmack (Pierot!) und klarster Formanalyse des Kubismus. Ob Gris selbst mit der Auswahl einverstanden gewesen wäre, bleibt dahingestellt: man vermißte seine eigentlichsten Leistungen. Ebendort eine Kollektion Zeichnungen von Meistern der Barbizonschule, zu guter Stunde gezeigt. Corot mit dem Silberton, dem schwebenden Netz der Striche, in der sich leise Konturen der Dinge einfingen und klingen. Reinste Freuden seiner Glasätzungen, in denen die ganze Lyrik dieser Augenseele schwingt. Von Rousseau Naturausschnitte, klar und bestimmt, vor allem von Millet Blätter voll eines ursprünglichen Duftes, voll reiner Natürlichkeit in Bewegung und Glanz der Atmosphäre, wie sie auf den Ölbildern nur selten Herr blieb über die andringenden Gefühlslasten — wie sie einen den Enthusiasmus van Goghs für Millet erst ganz verstehen lassen.

Jetzt in „Manes" die große Ausstellung moderner deutscher Kunst der Galerie Arnold in Dresden. Eine repräsentative Vorführung letzten deutschen Kunstschaffens, von Gutbier ausgezeichnet gewählt und unter Vermeidung der Extreme auf das Verstehenkönnen der mehr formal eingestellten tschechischen Kunstforderung abgestimmt. Die Auswahl ist vom Dresdner Bericht her bekannt. Von Interesse wird die Aufnahme

von tschechischer Seite aus sein, über die demnächst einmal berichtet werden soll. Es wäre zu wünschen, daß man auch von offizieller Seite aus in dieser Ausstellung das Pendant zur vorjährigen französischen Ausstellung erblickt und dieser Erkenntnis gemäß handelt. Schürer.

Neue Bücher

Franz Kuypers, Spanien. Wie ich's erlebte. XXII, 458 Seiten. 8°. Verlag Klinkhardt & Biermann. Leipzig 1923. Zweite umgearb. Aufl.

Vom kunsthistorischen Standpunkt aus ist eigentlich über dieses Buch nicht viel Erfreuliches zu berichten, wenn man auch ab und zu einer hübschen Würdigung von Kirchen, Museen und von einem einzelnen Meister begegnet. Man muß aufs lebhafteste bedauern, daß heute noch so unglaubliche Worte über Greco niedergeschrieben werden können: „Er war lange vergessen, um in unseren letzten Jahren der Geschäftspauke zu verfallen und reichlich besprochen zu werden. Also kurz: Wunderliche byzantinische Jugenderinnerungen, toledanisches Schwarmgeistertum, ausgemachte Eigenbrötelei. — Katzenjammermienen in sich verschraubter Hidalgos als Ergebung in die geschminkte Niedergängigkeit dieser Stadt" (S. 146). Man wird mir zugeben, das ist ein bißchen viel an Unverstand und an Unfähigkeit, große Maler des Barock zu erleben! Da aber der Verfasser kein zünftiger Kunsthistoriker ist, sondern ein gelehrter Philologe, wird man ihm nicht weiter böse sein können. An positiven Werten, an guten Gedanken, an literarischen Kenntnissen ist trotz allem das Buch reich, das sich ja in erster Linie mit den Kulturproblemen befassen möchte. Lobend hervorzuheben ist auch das nicht gewöhnliche Vertrautsein mit der maurischen Dichtung, das sich namentlich in dem Kapitel: „Geschautes und Erschautes aus Granada" zeigt, wo sehr geschickt poetische Ergüsse in die immer mehr sich vertiefende Betrachtung eingeflossen sind. Vielleicht hat den Verfasser überhaupt mehr das Maurische selbst als das Christliche in Spanien interessiert. Das XI. Kapitel über „Die maurische Bildung" möchte ich besonders zum Lesen empfehlen. Ich wüßte kaum ein Buch, das so geeignet wäre, das große aufnahmefähige Publikum über Spanien in allem wesentlichen zu unterrichten und zwar in einer so fesselnden Form und in einer so flüssigen, lebendigen Sprache. Die Ausstattung der zweiten Auflage, die ihrer Vorgängerin nach sieben Jahren folgte, ist trefflich: handliches Format, guter Druck und eine Reihe von nützlichen Abbildungen.

Hugo Kehrer.

Brüssel

Der Hauptkonservator am Modernen Museum in Brüssel, Fierens Gevaert, hat eine neue, nachgeprüfte und vermehrte Auflage seines 1913 zuerst veröffentlichten Buches „La peinture au Musée ancien, Bruxelles" bei G. van Oest & Co., ebendort erscheinen lassen. Das Buch bildet keinen Katalog des Museums; es gibt in der Art eines volkstümlichen Führers Einzelstudien, unter denen das Kapitel über die altniederländische Schule vollkommen umgearbeitet, das Kapitel über Rubens fast völlig neu geschrieben wurde. H.

Schnitzer, Joseph, Savonarola. Ein Kulturbild aus der Zeit der Renaissance. Verlag Ernst Reinhardt. München.

Das umfangreiche zweibändige Werk scheint dazu angetan, auf lange hin für die Savonarolaerkenntnis, indem es mit allen Mitteln neuerer Forschung Savonarolas Leben und Streben aufrollt, die Basis zu bilden. Im ersten, historisch orientierten Bande entwickelt Schnitzer ein umfangreiches Bild der damaligen Ereignisse in Florenz, der Vertreibung der Medici, der Ankunft Karls VIII., der inneren, an den Rand des Bürgerkrieges führenden Wirren, der sozialen Not, um dem in diese Schilderungen eingebetteten Wirken S. nicht nur den farbigen Hintergrund zu geben, sondern vor allem seine Stellung zu den brennenden Fragen der Zeit und sein Eingreifen in die innere und äußere Politik dieser Stadt verständlich zu machen. Die von ihm erstrebte religiös-kirchliche Erneuerung erscheint so in einem ganz neuen Lichte. Kein weltferner Prediger, sondern ein Florenz glühend liebender Politiker steht da. Neben der sittlichen steht für ihn die staatliche Erneuerung. Seine Predigten sind für das Seelenheil seiner Zuhörer von gleicher Wichtigkeit wie für die Entwicklung der florentinischen Geschichte dieser Jahre. Er kämpft gegen die Sünde und die Scheinheiligkeit ebenso wie gegen die Tyrannenherrschaft. Gottes Gebot soll nicht nur für den einzelnen, sondern auch für die staatliche Verfassung die Grundlage bilden. Staat und Kirche haben dieselbe Aufgabe: Erfüllung des göttlichen Willens.

Im zweiten Bande behandelt Sch. in verschiedenen Kapiteln systematisch den Beter und Mystiker, den Propheten, Prediger, Kirchenerneuerer, Staatsmann und endlich Savonarolas Stellung zu Humanismus, Wissenschaft und Kunst. Diese letztere interessiert uns hier vor allem. Denn das Problem S. ist nicht nur ein kirchengeschichtliches, sondern auch ein kunstgeschichtliches, ist er doch einer der Angelpunkte zum Verständnis der florentinischen Kunst im ausgehenden 15. Jahrhundert. Immer von neuem hat er darum die Kunstgeschichte angezogen: Gruyer, Kraus, Steinmann, Biermann, Bode. Aus Sch. Ausführungen nun geht vor allem eindeutig hervor, daß S. zur bildenden Kunst im Gegensatz zur Wissenschaft ein völlig positives Verhältnis einnahm. Er ist kein Bilderstürmer

oder Kunstbarbar. Wenn er gegen die Kunst ist, so ist er es nur gegen die unehrbaren, eitlen vom heidnischen Geiste beeinflußten Bilder. Er verdammt die Verweltlichung der Kunst, die Einmischung irdischer Motive in religiöse Inhalte. Äußerlich und innerlich soll sie am Göttlichen teilhaben, soll dieses ihre Form durchleuchten. Er will mit dem Christentume auch in der Kunst ernst gemacht wissen. Die Eitelkeit verweist er auf den Scheiterhaufen, aber religiöse und einfältig-bescheidene Bilder soll jeder vor Augen haben — so wie er Fra Angelicos Kunst in San Marco vor Augen hatte. Sein liberaler Standpunkt wird vor allem in der Wertung des Naturstudiums deutlich, das er als Ausgangspunkt alles künstlerischen Schaffens anerkennt. Nicht das Nackte als solches, sondern nur den Mißbrauch des Nackten verurteilt er. Des weiteren untersucht Sch. die unmittelbaren Anregungen, wie weit S. durch seine Reden und Gedanken die Phantasie der Künstler erregte und den Inhalt ihrer Bilder bestimmte. Freilich zu einer endgültigen klaren Brandmarkung dieses unendlich schwierigen Problems kommt Sch. nicht. Ob sie jemals möglich sein wird? Greifbar sind die Beziehungen in jenen Holzschnittillustrationen, die inhaltlich auf S. zurückgehen, z. B. auf seine Visionen, in denen er das Schwert des Herrn über der Erde oder das Kreuz auf blumiger Aue sah, oder auf jene Predigt, in der er seine Zuhörer frug: „Wohin wollt ihr gehen, o quassù o quaggiù?" Sicherlich ging sein Einfluß noch darüber hinaus. Bei Fra Bartolomeo und Botticelli ist er unmittelbar greifbar. Sonderlich was Sch. über letzteren sagt, erscheint als wertvolle Bereicherung und berichtigt in vielem Bode. In der Kunst der anderen, bei Lorenzo di Credi, Perugino, Francia und Raffael macht Sch. ihn sehr wahrscheinlich. Daß Raffael S. verehrte, dafür scheint das Porträt auf der Disputà zu sprechen. Sch. bemerkt, daß die versteckte Stelle darauf hinweist, daß es nicht im offiziellen Auftrage Julius II., sondern aus persönlicher Verehrung Raffaels angebracht wurde. Den größten unter S. Jüngern aber nennt Sch. Michelangelo. Daß dieser von Savonarolas Ideenwelt tief berührt war, das lassen schon die von Condivi u. a. überlieferten Aussprüche erkennen. Es mag wohl richtig sein, wenn Sch. in beiden gleiches Feuer glühen sieht, wenn er M. „eine dem Frate verwandte Seele" nennt. Sch. glaubt den konkreten Beweis in der Darstellung der Maria in der Pietà zu erkennen, die jugendlich-jungfräulich von Aussehen, gelassen und starkmütig das Schicksal erträgt, so wie es S. in einer Predigt ausgelegt hatte. Dazu scheint auch eine von Sch. angeführte Erklärung zu passen, die Michelangelo Condivi auf eine Frage gab, warum er die Schmerzensmutter im Verhältnis zum Sohne zu jung dargestellt habe. Mag Sch. in vielem nur zusammenfassen, neu und wichtig ist das Fundament, das er zukünftigen Forschungen von kunsthistorischer Seite bietet. Savonarolas Leben und Streben tritt mit neuer Klarheit hervor, und es zeigt sich, daß seine Wirkung auf die Kunst nicht unterschätzt werden darf. Sonderlich, das eine ist ganz sicher: die Verinnerlichung und Verchristlichung, die für die florentinische Kunst des endenden 15. Jahrhunderts kennzeichnend ist, ist Werk dieses Staatsmannes und Predigers in einer Person. — Dem Text sind eine Anzahl Abbildungen beigegeben: Bildnisse der Zeitgenossen und Savonarolas, der wesentlichsten von ihm beeinflußten Werke und jener, auf denen er versteckt vorkommt: Raffaels Disputà und Botticellis Anbetung der Könige in Florenz.

A. Stange.

Adolfo Venturi, Festeggiandosi il 15 Novembre 1923 il giubileo del suo insegnamento nella R. Università degli studi di Roma. Estratto dal „Bolletino del Reale Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte", II, 1923.

Das Heft ist deshalb von besonderer Bedeutung, weil es neben einer kurzen Einleitung von Pietro Toesca ein Gesamtverzeichnis der Schriften Venturis von 1877 bis zum November 1923 enthält. Sergio Ostolani hat es zusammengestellt. Es nimmt nahezu zwanzig doppelspaltige Druckseiten in Anspruch und weist von neuem eindringlich auf das umfassende Können und die großartige Arbeitskraft dieses bedeutendsten italienischen Kunstgelehrten hin, der noch in voller Rüstigkeit am Schaffen ist. Man hätte ihm zu seinem 25jährigen Jubiläum als Universitätslehrer nicht leicht eine bessere Huldigung bringen können als dieses lapidare Dokument der Leistung (vgl. auch Cic. 1923, S. 931). -s-

Weitere Neuerscheinungen

(Besprechung vorbehalten)

Swami Vivekananda, Inana Yoge. Gemeinverständliche Einführung in die Gedankenwelt Indiens. 308 S. Gr.-8°. Hibl. Gm. 10.—. Walter Seifert, Verlag, Stuttgart.

Kurt Hielscher, Deutschland. Gzln. Gm. 24.—. Verlag Ernst Wasmuth, Berlin.

Erich Haenel, Kostbare Waffen aus der Dresdner Rüstkammer. Mit 82 Lichtdrucktafeln. Gm. 130.—. Verlag K. W. Hiersemann, Leipzig.

Wilhelm Waetzoldt, Deutsche Kunsthistoriker. Bd. II: Von Passavant bis Justi. Gm. 8.—. Verlag E. A. Seemann, Leipzig.

Georg Grupp, Kulturgeschichte des Mittelalters. Bd. III. Dritte verm. Aufl. Herausgeg. von Dr. Anton Diemand. Geb. Gm. 12.—. Verlag Ferd. Schöningh, Paderborn.

Berichtigung

Das kürzlich angezeigte Werk von Rosenberg, Niello, kostet nicht 80, sondern 30 Gm.

Der Kunstmarkt

Köln

Das Kölner Kunstauktionshaus Math. Lempertz kündigt für den 8. bis 11. April eine Versteigerung an, die zum großen Teil Bestände aus der bekannten Sammlung Weyerbusch, Elberfeld, enthält, mit denen bedeutende Objekte aus anderem Besitz zu einem abgerundeten Ganzen vereinigt zum Angebot kommen. Der Schwerpunkt der Kollektion liegt auf der keramischen Abteilung. Zuerst kommt eine 140 Nummern starke Tassensammlung, unter der Frühmeißen und chinesische Erzeugnisse des 18. Jahrhunderts gut vertreten sind. Am bemerkenswertesten dürften die fünf Meißener Herold-Tassen mit Chinesendekor sein. Es folgt eine kleine Serie von Meißener Böttgersteinzeugen sowie Figuren, Schüsseln, Gefäße der bekanntesten deutschen Manufakturen des 18. Jahrhunderts. Die Fayenceabteilung enthält neben einer Reihe kleiner Delftvasen bemerkenswerte Stücke der Werkstätten von Rouen, Moustiers, Savona, Nürnberg, Schretzheim u. a. Unter den anderen Sparten alten Kunstgewerbes finden wir zwei farbenschöne, prächtig erhaltene flandrische Gobelins aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, zwei Horarienmanuskripte mit vielen Miniaturen auf Pergament, die auf flandrische Buchmaler des 15. Jahrhunderts zurückgehen, einen reich getriebenen Humpen, dessen Marke das Stück als eine Arbeit des Danziger Goldschmieds Peter Rhode III. um 1690 dokumentiert, sowie eine bedeutende Zahl eingelegter französischer Möbel des 18. Jahrhunderts, rheinische Möbel der gleichen Epoche usw. — Zu dem mit 14 Lichtdrucktafeln illustrierten Katalog schrieb Museumsdirektor Prof. Dr. Fries, Elberfeld, das Vorwort.

Neue Kataloge

Joseph Baer & Co., Frankfurt a. M. Bibliotheca Numismatica. I. Bd.: Allgemeines, Antike und orientalische Münzkunde, Gemmen. 696. Katalog. Ca. 1500 Nrn. II. Bd.: Münz- u. Geldgeschichte des Mittelalters und der Neuzeit. Sophragistik. Über 2000 Nrn.

Creutzer G. m. b. H., Köln. Auktion 135: 7.—9. April. Seltene Bücher. Literatur. Kunst. Alte Drucke. Erstausgaben. Illustrierte Bücher des 15.—19. Jahrhunderts. Autographen. Katalog mit ca. 1600 Nr.

Ernst-Müzeum Kiadasa, VI., Nagymező-Utca 8, Budapest. XXVII. Versteig. vom 31. März ab tägl. 1/4 4 Uhr nachm. Nachlaß des Grafen Dr. Nikolaus Széchényi, Bischof von Großwardein, sowie Gemälde u. Kunstgegenstände aus anderem Besitz. — Der Katalog, mit einem Vorwort von Lázár Béla, zählt 2755 Nrn. auf und ist mit 54 Tafeln ausgestattet. — Unter den Bildern viele ältere, besonders Niederländer des 17. Jahrh. und späte Italiener. Genannt seien ein Antonius aus der Schule des Patinir, Bilder von Goltzius (Porträt Rudolphs II.), Th. Heermans, zwei von C. v. Poelenburgh, Ostade und Goyen (mit Attesten von de Groot), J. Wynants, Tillborch, J. v. Craasbeeck, Bartl. v. d. Helst, J. von Kessel, Jan Wouvermans, Cornelius Huysmans, Adriaen Gael, J. Molenaer, den Tiepolos, Sebastiano Ricci, Piazzetta, Ribera; viele davon sind bezeichnet. Von neueren Malern vor allem Wiener und Ungarn. Schöne Miniaturen, kostb. Porzellan. Schätzungspreise in ungar. Kronen.

Paul Graupe, Berlin. Katalog 107: Kunstgeschichte, Archäologie, Illustr. Bücher, Almanache. 170 Nrn.

Karl & Faber, München. Kat. 8: Kunstgeschichte. 1425 Nrn. Überaus reichhaltig, alle Gebiete der Kunstgeschichte umfassend. Fachgemäß bearbeitet, vorzüglich gedruckt. U. a. zahlreiche Handbücher, Kataloge von Museen, Privatsammlungen, Ausstellungen usw.

K. W. Hiersemann, Leipzig. Katalog 534: Kunstgeschichte. 1354 Nrn. Besonders zahlr. Zeitschriften.

Emil Straßberg, Berlin-Wilmersdorf. Kat. VI: Bibliographie. Kunst, Kunstgewerbe, Illustrierte Bücher. Curiosa. Erotica. Verschiedenes. 352 Nrn. -s-

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft 7	3. April	Heft 7	27. März
„ 8	17. April	„ 8	10. April
„ 9	1. Mai	„ 9	24. April

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, zur Zeit auf Reisen.
Verantwortlich für den Inhalt i. V. Dr. E. WIESE, Leipzig, Liebigstr. 6.

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone":

BERLIN: Dr. Willi Wolfradt, Berlin-Halensee, Kurfürstendamm 91, II / MÜNCHEN: Dr. F. Roh, München, Helmtrudenstraße 9, III / DRESDEN: Dr. Will Grohmann, Dresden-A., Wormser Straße 84 / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Savignystr. 5 / ÖSTERREICH: Prof. Dr. Heinr. Glück, Wien IX, Hörlgasse 6 / NIEDERLANDE und BELGIEN: Dr. F. M. Huebner, Den Haag, Louise de Colignyplein 11 / SCHWEIZ: Dr. Jacob Welti, Zürich, Vogelsangstr. 46 / FRANKREICH: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / ENGLAND: Dr. Fritz Bodmer, London WC1, 34 Woburn Square / ITALIEN: Dr. Augusto Calabi, Mailand, Via Petrarca 16 / SPANIEN: Alfred Demiani, Madrid, Almagro 12 / DÄNEMARK: Dozent Charlotte Weigert, Kopenhagen, Hotel Belvedere, Raadhuspladsen / SCHWEDEN: Dr. Gunnar Mascoll Silfverstolpe, Stockholm, Königl. Schloß / TSCHECHOSLOWAKEI: Dr. Oskar Schürer, Prag, Vořechovka 334 / NORD-AMERIKA: Frank E. Washburn Freund, 50 West 90th Street, New York City / SÜD-AMERIKA: Dr. Ludwig Weber, Buenos Aires (Argentinien), Pietras 361 / RUSSLAND: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu. 92 / INDIEN: Frau Dr. Stella Kramrisch, Calcutta, Universität.

Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Kommandit-Gesellschaft a. A., Leipzig, Liebigstr. 6 II. Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Odilon Redon

Von GEORG BIERMANN / Mit 8 Abbildungen auf 4 Tafeln nach Bildern des Künstlers in der Sammlung Richard Bühler-Winterthur

Claude Roger-Marx, der wohl die gründlichste Studie über die Kunst des Malers geschrieben hat[1], beginnt mit der sicher seltsamen Feststellung, daß in den Jahren 1840—1841 die drei großen Meister der neueren französischen Kunst geboren sind, deren Name mit einem R beginnt: Redon, Rodin, Renoir. Von diesen starb Redon mitten im Weltkrieg, den sein geliebter Sohn Ari an der Front miterleben sollte, 1916 als erster. Ihm folgte Rodin und diesem als letzter aus der Reihe Renoir. Drei Künstler, die jeder für sich den Ruhm des Jahrhunderts belegen, in dem Frankreich innerhalb der europäischen Kunst zweifellos die Führung hatte. Unter diesen Odilon Redon sicher der am wenigsten Genannte. Dafür waren die beiden anderen dem Alltag näher und dem rationalistischen Zeitgeist enger verwandt als jener stille Träumer und Idylliker, um dessen phantasieerfüllte Schöpfungen ein ganz eigener Zauber schwingt. Und doch scheint gerade in diesem Künstler etwas von der französischen Seele wieder auferstanden zu sein, was seit den fernen Tagen des Mittelalters vergessen schien. So wie etwa in Renoir das „Dix-huitième" seine späte Fortsetzung erlebte, um Rodins pathetischen Impressionismus noch von fern die Gesichte gotischer Kathedralskulptur kreisen (die — nebenbei bemerkt — dieser Pseudoplastiker eigentlich nie begriffen hat), so stehen vor den Traumbildern, Allegorien und duftigsten Blüten einer Stillebenmalerei, die uns Redons Kunst geschenkt, jene sehr viel ferneren Erinnerungen an eine französische Vergangenheit auf, als am Hofe Karls des Kühnen die frommen Mönche herrliche Miniaturen malten, die ersten Tapisserien gewebt wurden und verliebte Troubadours durch die Lande zogen. Das, was in der französischen Volksseele zu Zeiten ganz heimlich erklingen kann, dieser tief innerlich schwingende symphonische Wohllaut, wie er zuweilen der Musik eines Debussy, eines Ravel zu entströmen scheint, das spricht gleichnishaft auch aus den Schöpfungen eines Odilon Redon.

Daß einem solchen Künstler in unserer Zeit der laute Erfolg versagt geblieben ist, ist eigentlich selbstverständlich. Diese Tatsache macht ihn nur um so liebenswerter. Denn schließlich kommt es doch nur darauf an, ob dieses Werk im Reiche der Kunst überhaupt eine Stelle behauptet. Daran aber ist heute weniger denn je zu zweifeln. Nach der endlichen Überwindung des Nur-Realismus, in dem der Impressionismus letzter Vergangenheit verwurzelt war, ist die Phantasie eines Redon geradezu ein Jungbrunnen für die Sehnsucht unserer Tage. Dieses Künstlers zarte Schmetterlingsseele hatte den Auftrieb nach oben. Auf milden Flügeln des Traumes entführt er den Beschauer in eine Welt, zu deren Grenzen hin Imagination die Brücke bildet. Aus der opalisierenden Blutfülle seiner Farben — sie sind moussierend wie der Sekt vom Hochplateau der Champagne — werden jene stillen Traumgesichte leibhaftig, die den Menschen wie im Nu der Erde entwinden. Musik sind diese Bilder, Aeolsharfenmusik ohne jedes Fortissimo, gespielt von Geisterhänden; Klänge aus einer fernen jenseitigen Welt dringen ans Ohr, die sofort den Alltag vergessen machen. Daß dieser Maler keine Wände fand (was Roger-Marx bedauert), ist sicher sein großes Glück gewesen; denn für einen Künstler wie Redon war das Format seiner Bilder unbedingt auch Grenze seiner Intuition. Eher könnte man bedauern, daß die Miniaturisten am Hofe Karls des Kühnen keine Fresken hinterlassen haben, weil die Arbeiten dieser Mönche auch im kleinsten Format meist eine unerhörte Monumentalität besitzen. Die aber fehlt dem feinen Poeten Redon vollkommen, und deshalb will es uns scheinen, daß das größte Glück für diesen Künstler die Beschränkung in jeglicher Beziehung war. Grotesk der Gedanke, der sich hier unwillkürlich aufdrängt, was aus diesem reinen Talent je geworden wäre, hätte

[1] L'amour de l'art. I. Jahrgang 1920, Nr. 2.

es eine Laune des Schicksals in den Dienst der zu seinen Lebzeiten noch Mode gewesenen Historienmalerei gezwungen. Liebenswert ist vielmehr Redons Kunst nur innerhalb der ihm und seinem Können von Natur gewiesenen Grenzen. Die aber füllt eine Phantasie aus, wie sie reiner nicht in der Kunst des 19. Jahrhunderts jemals bestanden hat. Diese Phantasie eines geborenen Märchenerzählers mit nach Osten zurückgewendetem Blick aber ist gerade das, was Odilons Werk der Gegenwart so seltsam nahebringt.

Und dann muß gesagt werden, da wir immerzu und in erster Linie an den Maler denken, daß bei Redon die Farbe alles ist und daß diese wiederum Ausdruck jener „culture de la peinture" ist, wie sie dem Franzosen vor anderen einmal im Blute steckt. Die Gemälde dieses Künstlers sind ein Feuerwerk, das sich jedesmal von selbst entzündet, sobald der Pinsel anhebt. Kristallinisch stehen die Farbtupfen nebeneinander, entzündet von einem immerwährenden inneren Feuer, wie es nur Demanten, Türkisen und Smaragden eignet. Höchstes Raffinement scheint hier wie von selbst in beinahe spielerischer Nonchalance Effekte bewirkt zu haben, die es ähnlich bisher in der europäischen Malerei noch nicht gab. Man denkt hin und wieder unwillkürlich an persisch-indische Miniaturen oder an die frühen Emails aus romanischer Zeit, so unerhört verwirrend berückt die Melodie dieser Farben. Ein wunderbarer Zauberer ist schon dieser Maler Redon. Einmal, weil seine Phantasie immer Auftrieb über den Alltag hinaus ist, mehr noch, weil das Konzert seiner Farben den Beschauer wie von ungefähr in höhere Regionen entführt.

Dabei das Seltsame, daß dieser Meister erst verhältnismäßig spät überhaupt zur Farbe kam. Der Schüler eines Bresdin wurde zunächst Zeichner und Graphiker. Über den wäre ein eigenes Kapitel zu schreiben, hätte es nicht bereits Roger-Marx in seiner Studie eingehend abgehandelt. Nur soviel mag angedeutet sein, daß letzten Endes auch der Zeichner Redon voraufdeutend bereits das Wesen seiner Malerei preisgibt. Man nannte ihn einen Mystiker. Er selbst spricht einmal von den Wärmegraden der Zonen, die hier mehr den Ausdruck in einfachem Schwarz-Weiß, dort mehr die farbige Glut erheischen. Und merkwürdigerweise will er sich bei der Gelegenheit in seinen zeichnerischen Leistungen rechtfertigen. Sicher hat er damals noch nicht geahnt, daß gerade er wie keiner seiner Zeitgenossen ähnlich berufen gewesen ist, nicht nur die malerische Tradition Frankreichs fortzusetzen, sondern in gewissem Sinne selbst über den Kubismus hinauszuführen. Denn die reine explosive Glut der Farbe, die auch die Theorie abstrakter Kunst im Geiste des Sinnlich-Meditativen wieder zur Geltung bringen wollte, ist bei ihm längst vorhanden, wobei gesagt werden darf, daß bei solcher Parallelität der literarische Bildinhalt eines Redon nichts bedeutet. Einheit aber von Mensch und Werk ist auch bei diesem Meister einziger Schlüssel zum Verständnis. Kein Schöpfer kam über das hinaus, was im Menschen selbst verschlossen ruht. Das Spucken in den Kosmos unserer Jungen ist gottlob endlich als Charlatanerie entlarvt. Mit Rülpsen allein macht man keine Weltanschauung. Entweder man ist auf der Linie eines Redon ein Dichter und Künstler und hat als solcher die Ehrlichkeit in Tun und Denken oder man soll den Traum begraben, weil man sowieso morgen schon unter dem Vorbild des Echten erliegt.

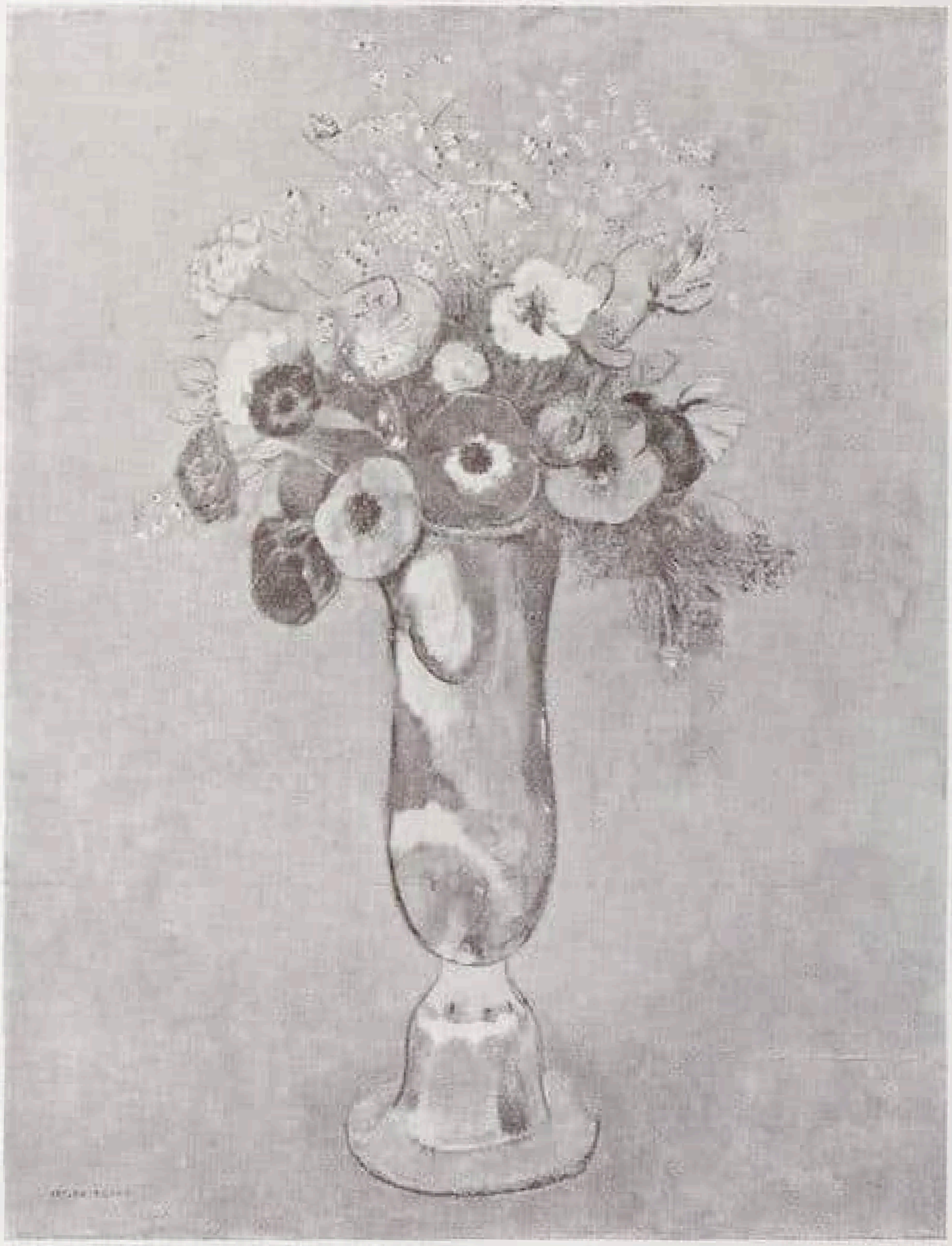
Von Odilon Redon nun existieren menschliche Dokumente, die in einem kostbaren Buch vereinigt sind und die nach dem Tode des Meisters die Witwe gesammelt hat[1]. Diese Briefe sind ganz der Mensch. Erschütternd vor allem in dieser Sammlung die Bekenntnisse gegenüber dem Krieg, die der Künstler noch bis kurz vor seinem Tod seinem Sohne Ari ins Feld sandte. Daß wir schlechthin die „boches" sind und daß immerzu von einem grausamen und unmenschlichen Feind die Rede ist, muß man selbstverständlich dem Franzosen und der Vaterliebe zugute halten. Wären wir so schlecht,

---

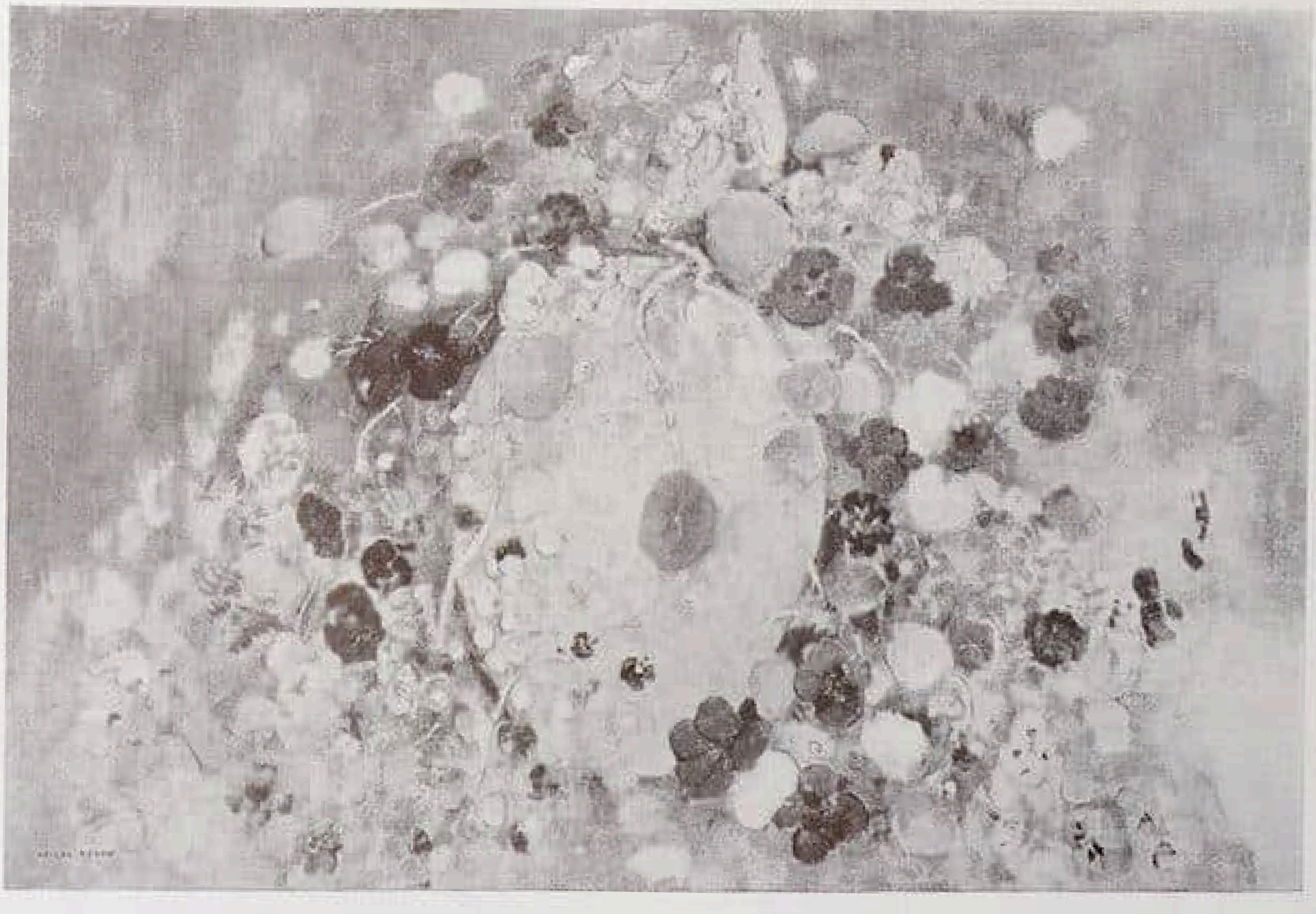
[1] Lettres d'Odilon Redon 1878—1916. Publiées par sa famille. G. van Oest & Cie. Paris et Bruxelles 1923.

Odilon Redon.

Dekorative Malerei.

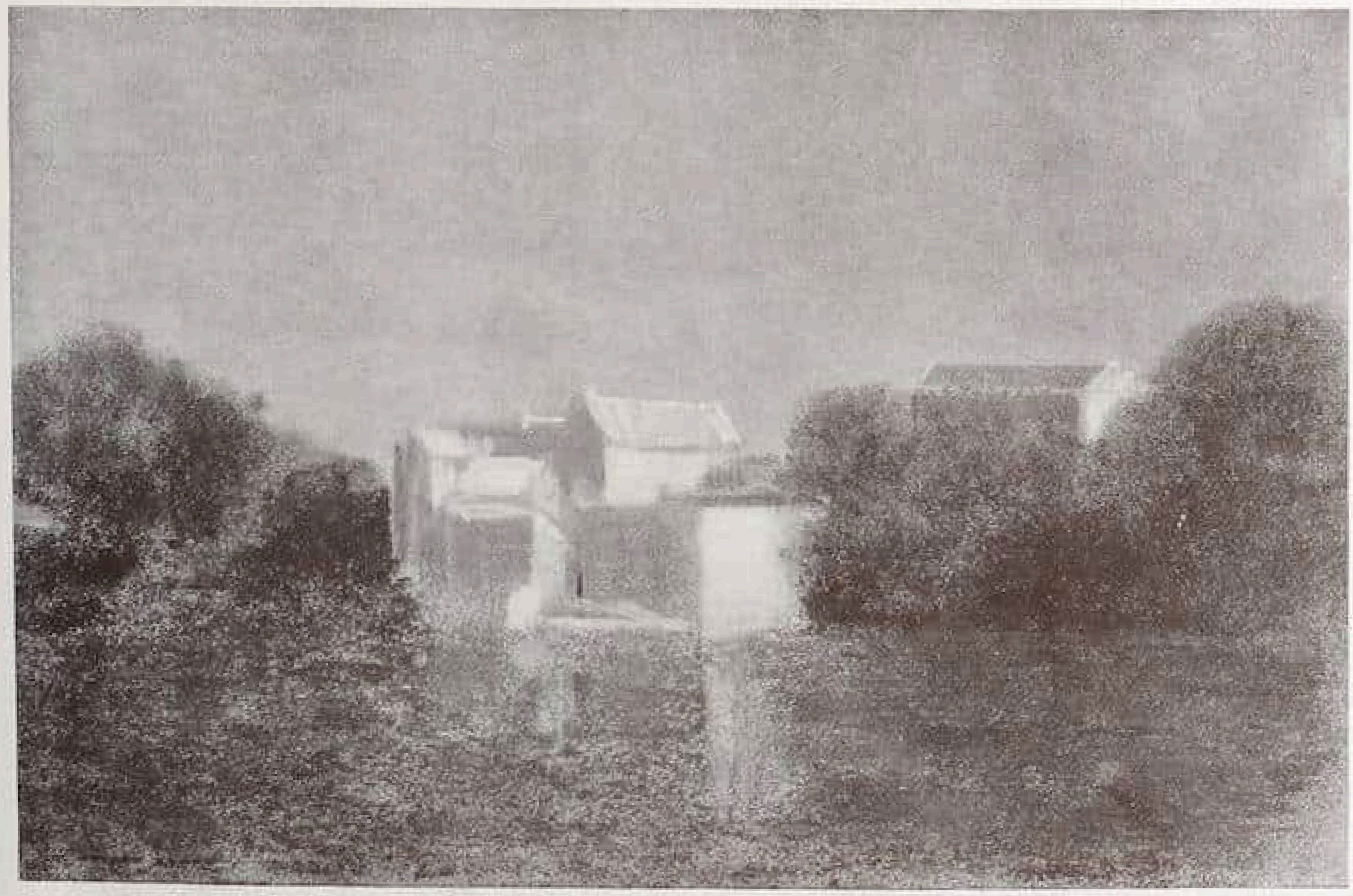


Odilon Redon. Vaſe mit Blumen.



Odilon Redon. Vaſe mit Kapuzinern.

Odilon Redon. Grüne Vase mit Blumen. Pastell.


Odilon Redon. Landschaft. Pastell.

Roger und Angelika.

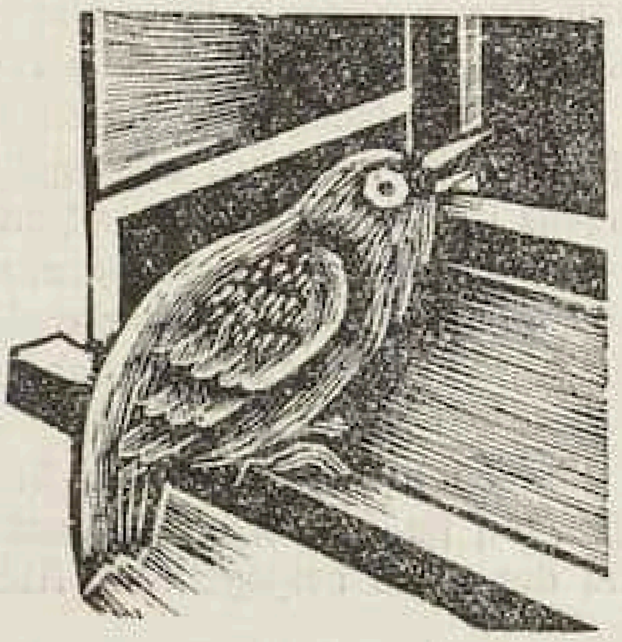
Schmetterlinge.

Odilon Redon.

wie es unter dem Bangen um den Sohn dieser Siebzigjährige ausspricht, der trotz allem den Krieg verabscheut, germanische Sammler wie der Holländer Bonger, die Schweizer Bühler und Hahnloser in Winterthur hätten sich nimmer so früh zu einem Odilon Redon finden können. Diese Verkennung des Gegners kann nur den Patrioten adeln, der schließlich selbst über diesem Krieg zusammengebrochen ist. Aber in diesem stattlich ausgestatteten Bande, der mit dem Jahre 1878 beginnt, d. h. mit der Zeit, in der sich zum erstenmal der Maler Redon nach dem Zeichner durchgesetzt hat, gibt es ein halbes Hundert von Briefen an die Freunde, die Gattin usw., die vor 1914 entstanden sind und die zu dem Schönsten zählen, was je die Feder eines Künstlers über sich, die alte Kunst und die Zeit niederschrieb. Auch dabei denkt man wieder unwillkürlich an die Delacroix, die Fromentin, Gauguin und Andere, die wie Odilon Redon Meister des Gedankens und des künstlerischen Gefühles gewesen sind. Und wie wir Deutsche heute etwa das literarische Vermächtnis einer Paula Modersohn heilig halten, so wird sicher der Franzose diese „lettres d'Odilon Redon" lieben.

Nun taucht die Frage auf, ob man ohne die Kenntnis dieser Briefe einen Meister wie Redon etwa weniger lieben würde. Und diese Frage muß unbedingt verneint werden. Denn diese Dokumente sind nur Bestätigung dessen, was die Bilder sagen. Schön, daß der naive, unbeachtet gebliebene Mensch — wie hier — auch dem Künstler sein Signum aufprägt, aber im Sinne der Wertung der reinen gottgefälligen Schöpfung eines Odilon Redon haben die schriftlichen Dokumente letzten Endes keine Bedeutung. Man ist bestenfalls dankbar für die Bestätigung jener Überzeugung, die einmal so schwer den Menschen von seinem Werk trennen mag, del resto ist Odilon immer nur Der, der er in seinen Bildern war.

Seltsam, daß beim Abschluß eines solches Bekenntnisses schließlich doch noch ein Schatten auftaucht und der heißt diesmal Rousseau, der Zöllner. Man soll das Gesicht dieses alten Douanier nicht verkennen. Er, phantasiebegabt wie sein Landsmann Redon, weniger kultiviert, Ausdruck bourgeoisen Instinktes gegenüber dem Aristokraten Odilon und weniger, im Hinblick auf die Farben, von den opalisierenden Sonnenreflexen getroffen und gebannt, hat trotzdem den gleichen Weg beschritten, wie sein so viel reicherer Vorgänger. Von der Frühlingsidylle eines Redon zu dem blutrot reinen Herbst eines Rousseau ist ein kürzerer Schritt als heute vielleicht all die glauben wollen, die sich vor dem einen längst in Bekenntnis neigen, den anderen aber gern als einen Irrtum dieser neuen Zeit abtun möchten.



Karl Rössing. Holzschnitt.

Die unbekannte Renée Sintenis

Mit sechs Abbildungen auf drei Tafeln[1]

Von HANS SIEMSEN

Je seltener der „bon sens“, das gefühlsmäßig sichere Urteil, je allgemeiner die Unsicherheit in Dingen der Kunst, desto begeisterter wird in „Richtungen“ und „Ismen“ eingeteilt, in Schubfächer und Rubriken. Jeder Künstler kriegt sein Fach. Und ist er erst rubriziert, dann macht er dem Kenner keine Schwierigkeiten mehr. Picasso? Das ist der Kubist! Basta! — Rudolf Levy? Der Matisse-Schüler, der immer Stillleben malt. — Renée Sintenis? Das ist die Bildhauerin, die „die reizenden kleinen Tiere“ macht. „Königin der Kleinplastik“ — damit ist Renée Sintenis rubriziert und festgenagelt. Alle Welt kennt sie, alle Welt weiß, daß sie „die reizenden kleinen Tiere“ macht.

Muß gesagt werden, daß solche Rubrizierung immer falsch ist, daß sie (und das ist eigentlich schlimmer) immer nur halb und nur ganz äußerlich wahr ist? Daß sie nicht dazu beiträgt, einen Künstler kennen zu lernen, daß sie im Gegenteil diese Kenntnis verhindert?

Wer in Picasso den Kubisten sieht, kennt ihn kaum. Wer von Renée Sintenis sagt „Das ist die, die die reizenden kleinen Tiere macht“, kennt sie nicht, kennt sie (was schlimmer ist) ganz falsch.

Klein ist an diesen Kleinplastiken nur das Format. Innerlich sind sie nicht nur groß gesehen und groß geformt, sondern oft gerade das, was man monumental nennt. Attribute wie „reizend“ und „niedlich“ geben also eine völlig falsche Vorstellung. Nippsachen sind das nicht. Im Gegenteil! Wenn man sich diese Bronzen aus ihrem kleinen Format in ein größeres (fast oder ganz lebensgroß) übertragen denkt — so wird man in Europa heute kaum irgendwo Figuren finden, die mehr in den Park, in den Garten, unter den freien Himmel gehörten, als diese der Renée Sintenis.

Für die sogenannte Kunstpflege in Deutschland ist es bezeichnend, daß bisher nur ein einziger Mäcen dies Experiment versucht hat. Das lebensgroße Fohlen in Frankfurt a. M. zeigt, wie es gelang.

In den öffentlichen Gärten Deutschlands, auf den Plätzen, in den Stadien steht noch nicht eine Figur von Renée Sintenis. Und wie herrlich würde neben den üblichen Floren, Heben und Brunnenmädchen zum Beispiel ihre „Daphne“ stehen! Wie schön müßte es sein, wenn am Eingang irgendeines Stadions einer ihrer (bisher nur radierten) Jünglinge zu Bronze würde.

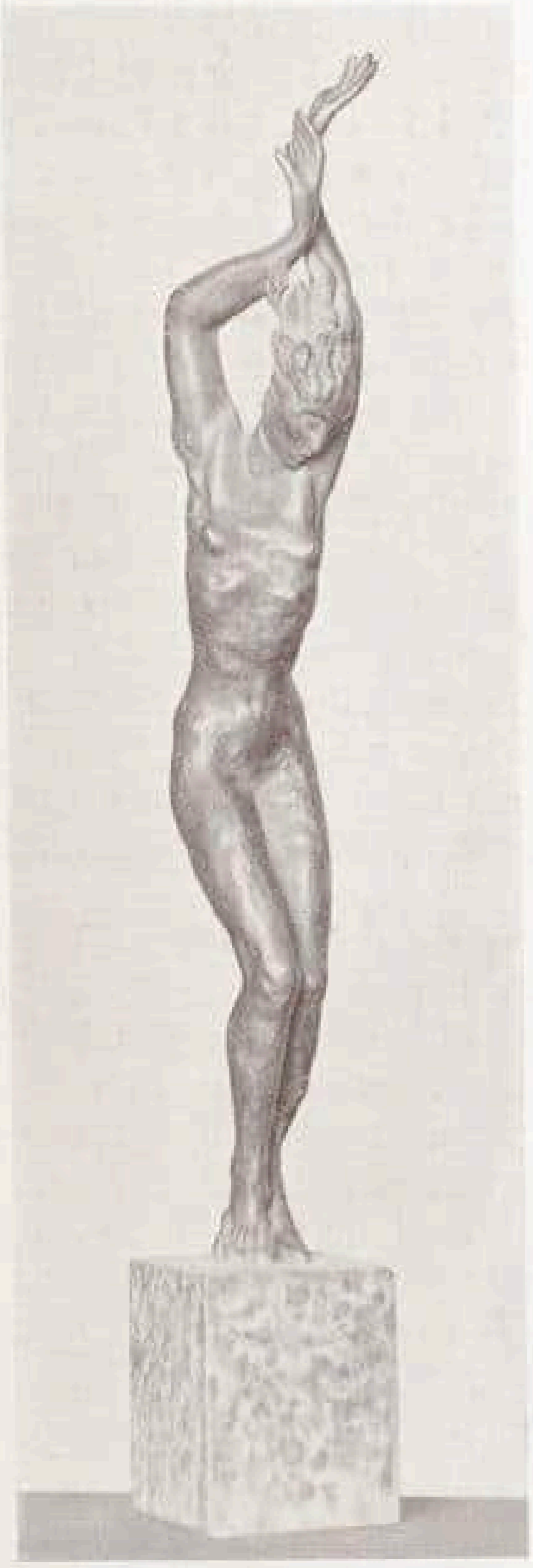
Die menschlichen Figuren von Renée Sintenis (die „Daphne“, die „Indianerin“, die „Harpye“, die radierten Jungens) sind merkwürdigerweise viel weniger bekannt als ihre Tiere. Sehr zu Unrecht! Sie zeigen die gleichen Qualitäten wie ihre Tiere, die gleichen Eigenschaften, die gleiche Gesinnung — nur noch eindringlicher und vielleicht erstaunlicher. Diese Daphne, diese Jungens sind der Natur, einer heidnischen, animalischen Natur so nahe, wie ihre Tiere. Sie sind den Hunden, den Fohlen, mit denen sie spielen, näher verwandt als uns verdorbenen Europäern. Sie sind unschuldig. Wie die Tiere.

Und dann ist da noch die ganze andere, vielleicht noch unbekanntere Hälfte ihres Werkes: die Porträts.

Ich verzichte darauf, sie zu rubrizieren und ihnen eine Stelle im deutschen Pantheon anzuweisen. Auf sie hinzuweisen, auf sie — d. h. auf die „unbekannte Renée Sintenis“ — ist der Zweck dieser Zeilen und der ihnen beigegebenen Abbildungen.

[1] Die Reproduzierung der Abbildungen erfolgt mit Genehmigung der Galerie Flechtheim.

Indianerin. Bronze.
New York, Metropolitan Museum.



Daphne. Bronze.
Berlin, Nationalgalerie.

Renée Sintenis.

Selbstbildnis. Stucco. Köln, Wallraf-Richartz-Museum.

Knabenkopf. Stucco. Berlin, Galerie Flechtheim.

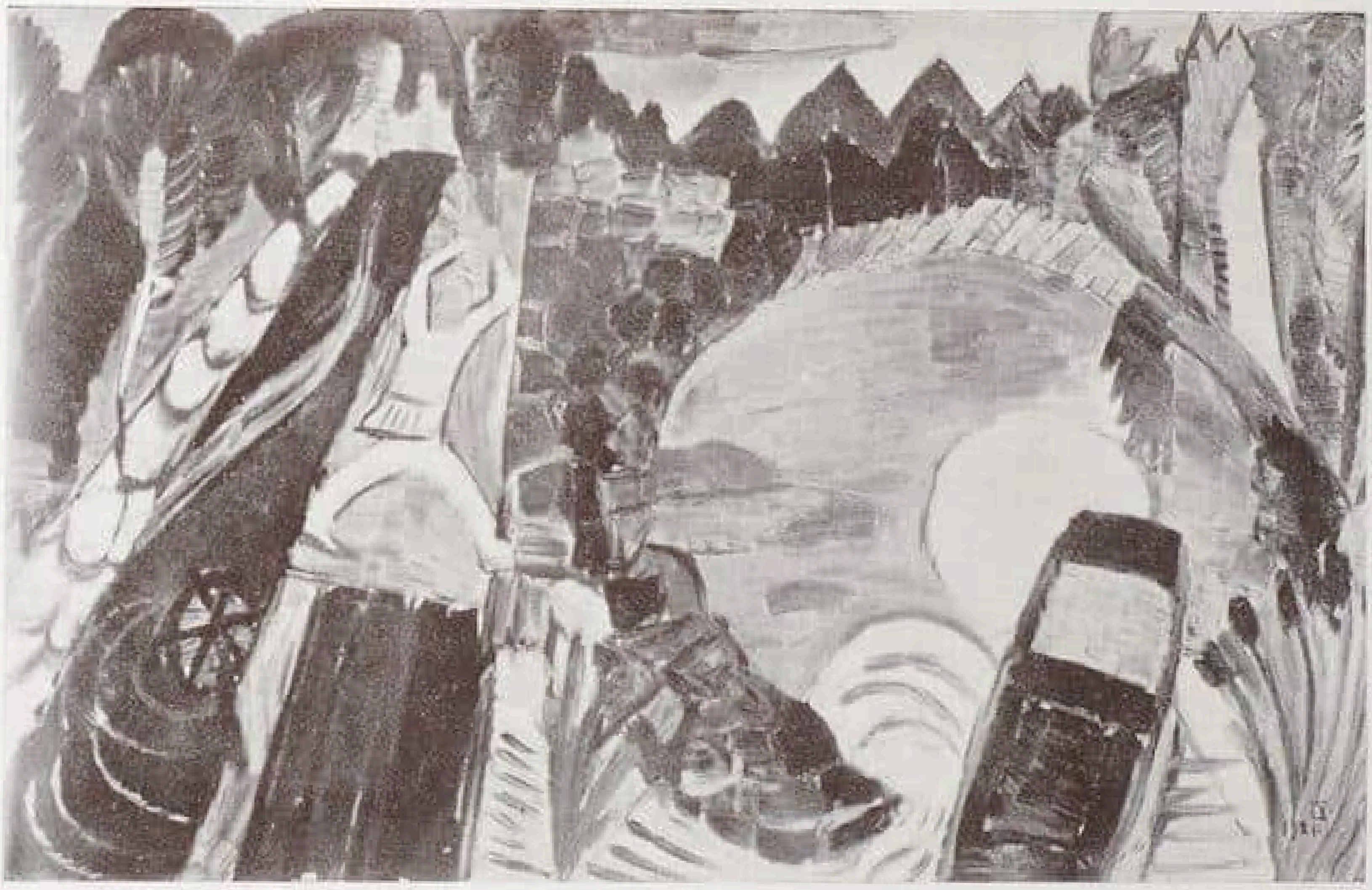
Renée Sintenis.

Der ſchwediſche Tänzer
Jean Börlin. Bronze.

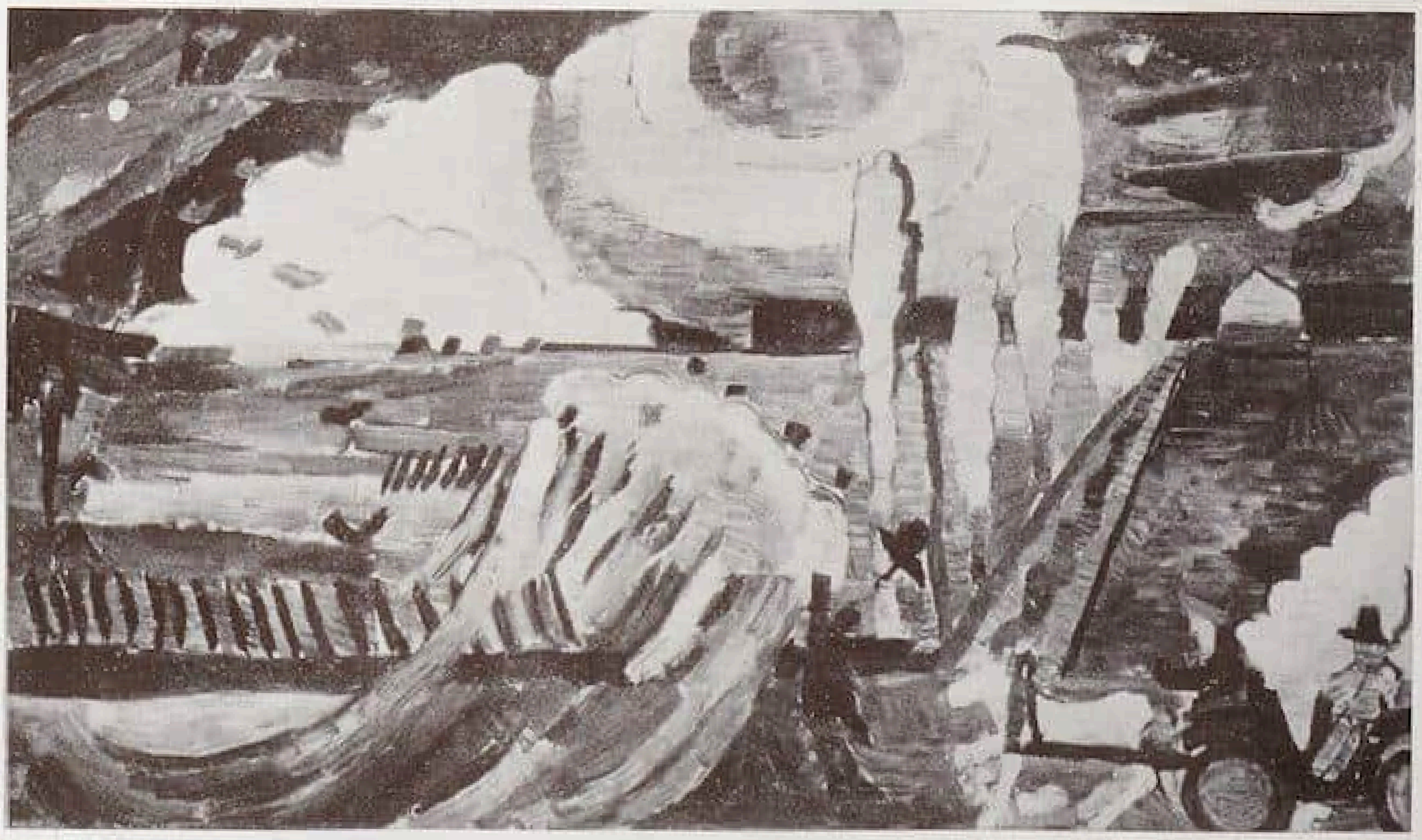
Rotterdam, Boymans Muſeum.

Der Dichter Joachim Ringelnatz. Stucco. Wien, Staatsgalerie.

Renée Sintenis.



Andre Nesnakomoff-Jawlenſky. Allein.



Andre Nesnakomoff-Jawlenſky. Scirocco.

Andre Nesnakomoff-Jawlenſky

Mit vier Abbildungen auf zwei Tafeln[1] *Von MELA ESCHERICH*

Ich möchte auch einmal etwas malen,“ ſagte der kleine Andre, als er ſeinem Vater beim Malen zuſah.

„Gut,“ erwiderte Alexei v. Jawlenſky, „wollen wir ein Stilleben malen?“

„Was iſt das?“

„Du wirſt ſchon ſehen.“

Nach dieſem Geſpräch ſtellte der Vater vor dem ſechsjährigen Knirps, der noch nicht wußte, was ein Stilleben iſt, einige Gegenſtände auf und das Kind malte ſie.

So entſtand eine Reihe — ausſtellungsreifer Arbeiten, Arbeiten von verblüffender Sicherheit der Hand und des Auges. Das Kind, das freilich in einer künſtleriſchen Sphäre heranwuchs, entwickelte früh ein erſtaunliches Farbengefühl. Befragt, warum es die Farben eines vorgelegten Gegenſtandes zuweilen verändere, vermochte es ſich mit Gründen zu rechtfertigen, die künſtleriſch durchaus ſtichhaltig waren.

In glücklicher Behütung, die der früh zutage tretenden Begabung alle Freiheit der Entfaltung ließ, vollzog ſich die weitere Entwicklung.

Andre Nesnakomoff-Jawlenſky ſtammt aus altem ruſſiſchen Adelsgeſchlecht. Er iſt 1902 zu Ansback bei Preli in Weißrußland geboren. Drei Monate nach ſeiner Geburt zogen die Eltern nach München, wo Alexei von Jawlenſky 1909 einer der Gründer der Neuen Künſtlervereinigung wurde, die in das damals etwas matt gewordene Kunſtleben Iſarathens den Sturmatem der neuen Zeit blies.

Es iſt nicht unweſentlich, daß der junge Andre gleichſam als Lagerkind der Stoßtruppen unſerer heutigen Kunſt aufwuchs, daß Kampfesnaturen wie Erbslöh, Kanoldt, W. v. Bechtejeff, die Werefkin und die ſpäter als „Blaue Reiter“ in geſondertem Geſchwader vorſtürmenden Kubin, Kandinſky, Marc in der väterlichen Werkſtatt aus- und eingingen und der Knabe hier Eindrücke empfing, wie ſie ſich andern erſt viel ſpäter, meiſt als etwas der Enge des Elternhauſes feindlich Entgegengeſetztes erſchließen.

Der Ausbruch des Krieges beendete den Münchener Aufenthalt und die Familie überſiedelte in die ſüdliche Schweiz.

Jetzt begannen beſtimmte künſtleriſche Eindrücke zu wirken. Ein Gemälde von van Gogh erregt die Phantaſie des heranreifenden Knaben, und es entſtehen einige Bilder in Goghſcher Manier. Dann folgen Verſuche in einer delikaten Graumalerei, die franzöſiſche Einflüſſe verraten.

Nun offenbart ſich mehr und mehr mit einer keinen Zweifel laſſenden Beſtimmtheit die Malernatur.

Es iſt keine vorgreifende Übertreibung, zu ſagen, daß es nicht viele Maler gibt, die ſo in der Farbe zu Hauſe ſind wie Nesnakomoff-Jawlenſky; nicht viele, bei denen wir die maleriſchen Mittel ſo als Selbſtverſtändliches, als allein Zuläſſiges für den Ausdruck empfinden. Die Farbe, nach der ſchon das Kind griff, wird Sprache . . .

Der Siebzehnjährige malt einen „Schneefall“, ein Bild, merkwürdig in Technik und Stimmung. Da iſt eine Landſtraße, die ſich zwiſchen winterlichen Feldern zum Horizont totläuft. Alles nur raſch angedeutet, faſt ſtenographiert, faſt nichts zu ſehen vor lauter Flocken. Es iſt nur von den Flocken die Rede. Sie ſind ſehr groß und ihr Niederwirbeln hat etwas ſchickſalhaft Bedrückendes; aber ſie ſind doch auch ſehr ſchön, glänzend wie zarte Seide und voller Farben. Man fühlt den Grundton einer leiſen Melancholie, durch die ein zärtliches Lächeln vibriert.

Wir haben heute im allgemeinen ein wenig Angſt vor der „Stimmung“, die in unſerer Vorſtellung als die Kehrſeite des Impreſſionismus ſteht. Und dennoch wiſſen wir, daß

[1] Die Photos ſind mit Genehmigung von L. D. Ben Soliman reproduziert.

keine Kunst ohne Stimmung auskommt. Nur die Gefühlsakzente variieren. Der „Schneefall“ könnte trotz seiner Sonderstellung als ein Beispiel herangezogen werden, wie weit sich der moderne Stimmungsbegriff von dem impressionistischen entfernt.

Was sich hier bereits ankündigt, bricht sich in den folgenden Jahren — mit einem starken stilistischen Umbruch — Bahn: Die besondre Einstellung zur Natur. Der Künstler weicht in diesem Punkt von dem expressionistischen Prinzip ab, das in den Erscheinungen das Typische sucht. Er wählt als Motiv den Zustand. Das bedingt Stimmung. Aber die Stimmung entspringt nicht passiver Impression, sondern dem Vorgang. So betont sich in den Landschaften das kosmische Ereignis: Schneefall, Wind, Hitze, Regen, Kampf der Jahreszeiten. Kosmische Dramen, die zum Mythus führen . . .

Zwar stellen sich diesem phantastischen Eindringen in die Natur zuweilen Hemmungen entgegen, wie sie jede innere Entwicklung mit sich bringt. Stunden des Zweifels, des Überdrusses. In einer solchen ist das leidenschaftliche Allegro „Allein“ entstanden, das als befreiender Gefühlsniederschlag bewertet werden muß: Der Ringende, der in das Ungeheure hineinstürmt. Natur! Andern angenehme Vedute, ihm höhnisch Schweigendes.

Solche persönlichen Gefühlsnoten klingen vereinzelt auf. Im allgemeinen tritt das Bekenntnis hinter dem Motiv zurück. Ein Beweis von Disziplin . . .

Die Abbildungen geben leider keinen Begriff von der Qualität der Darstellungen, da alles in der Farbe liegt. Die Farben sind stark, von sonorem Klangreiz. Sie wirken weithin, aber das intime Zusammengehen der zuweilen auf das Feinste abgestuften Tonwerte verlangt auch wieder nahe Betrachtung.

Das „Schloß bei Nacht“ ist von außerordentlichem Farbenreiz. Die Gehaltenheit der reichen Farben in einer gedeckten, gespannten Stimmung, die von dem Hervorleuchten der hellen Schloßmauern fast dämonisch durchbrochen wird, wirkt ereignishaft.

Der „Scirocco“ ist eines jener Motive, die man kosmische Dramen nennen möchte. Die Landschaft ist nur kurz notiert in einer summarischen Aufteilung von Breite und Tiefe, horizontalen und vertikalen Linien. Aber darüber hin spielt das Drama von Sonne und Wind. Die Hitze lastet. Sie umschleiert als ein alphafter Ballast den glühenden Sonnenball. Dunstfetzen ziehen brütend um. Da weht Staub auf. Heißer Wind jagt ihn jauchzend in farbiger Woge hoch. Dazu als heitere Glosse zu dem Pathos des Vorgangs: Ein Männlein kämpft mit seinem entflatternden Schirm.

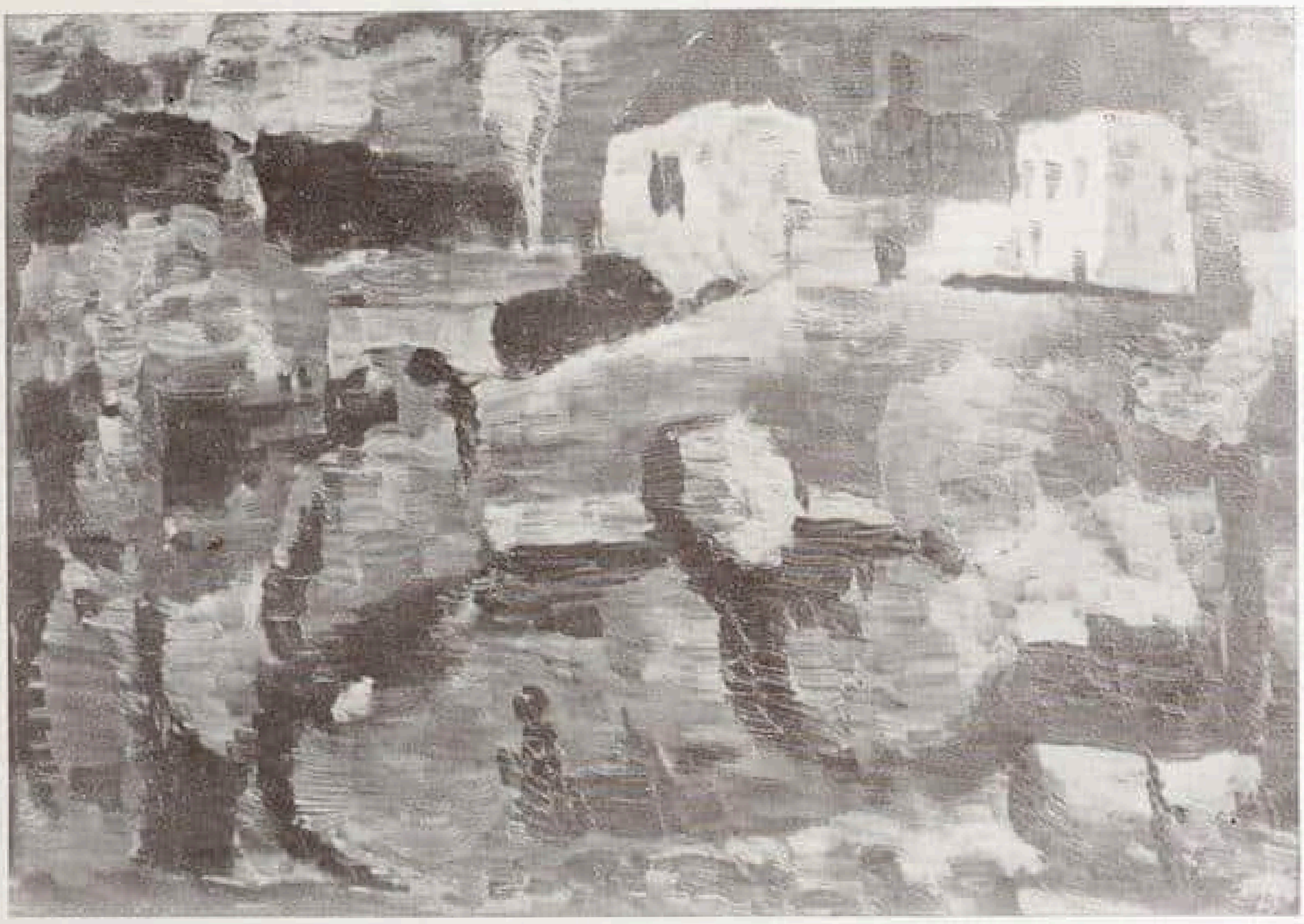
In diesen kosmischen Phantasien schlägt das Slaventum durch. Der Künstler, der Rußland nie gesehen hat, sieht es in seinen Träumen. Unendliche Verkettung von Traditionen der Kultur und des Blutes stellt ihre Forderung. Mitten unter den Bergriesen der Schweiz oder in dem sanften Gehügel des Taunus — der Künstler lebt in den letzten Jahren in Wiesbaden — entstehen Landschaften, von denen jeder glaubt, sie müßten in Rußland gemalt sein. Immer wieder diese Breiten und Weiten und langen Straßen, und wo ein Dorf auftaucht, sind es die charakteristischen Umrisse eines russischen Dorfes!

Rußland ist Mutter, ist Geliebte . . . Die glutvollen Farbenakkorde erinnern an russische Trachten, an russische Lieder. In Bildern wie „Winters Abschied“, deren naive volkstümliche Poesie kritisch nicht zerpflückt werden darf, lebt der mythologische Geist des slavischen Märchens.

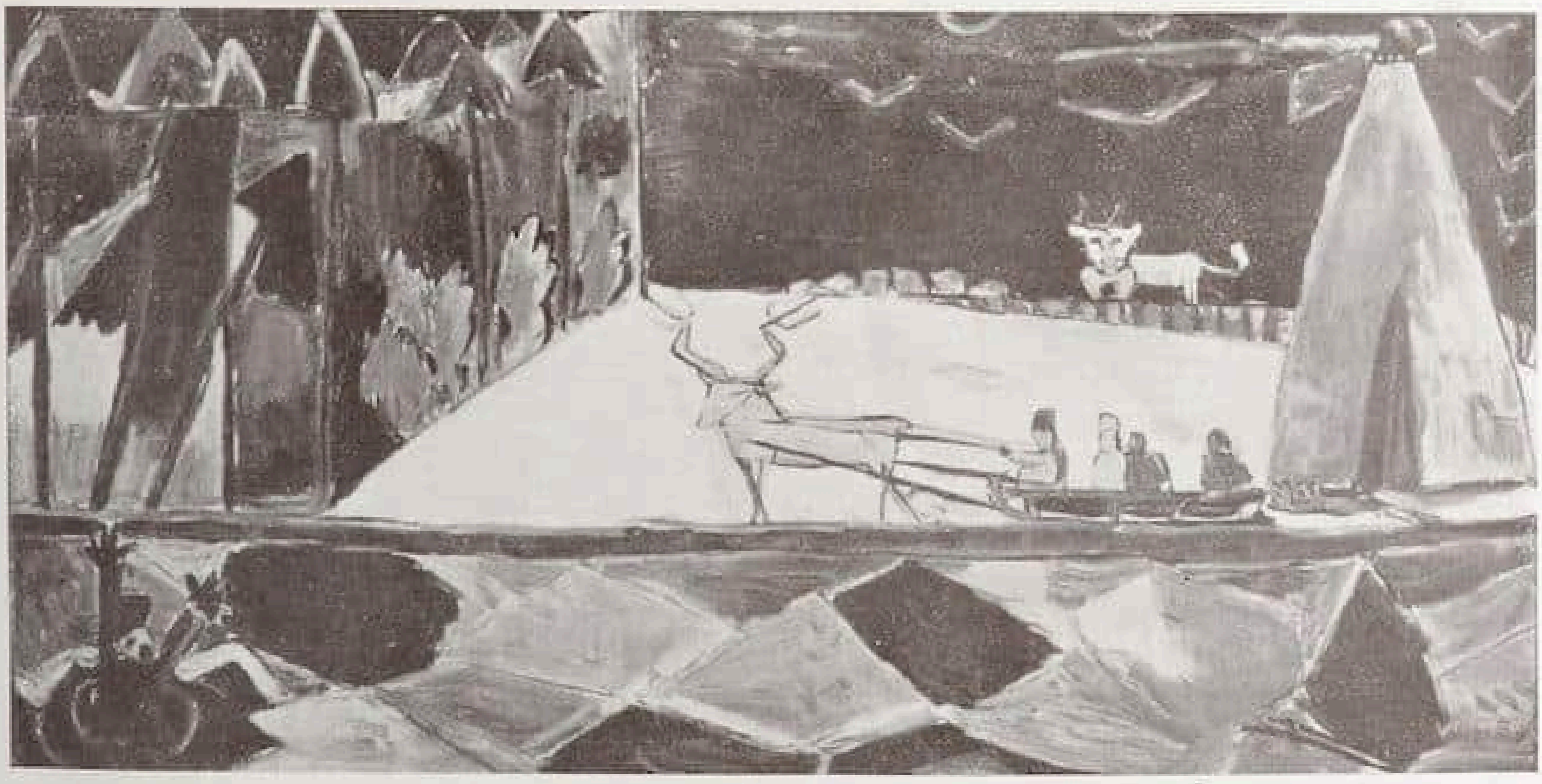
Es bleibt abzuwarten, ob diese leidenschaftliche, durchaus nicht literarisch erfühlte, sondern ganz impulsive, ganz instinkthafte Hingabe an das Rassentum ein Durchgangsstadium ist, oder ob sich in ihr der entscheidende Weg in die Zukunft öffnet.

Im letzten Sommer erhielt der Künstler Auftrag, die Trauerhalle des alten romantischen, auf einsamer Höhe gelegenen Sonnenberger Friedhofs auszumalen. In Wiesbaden blieb das Ereignis nahezu Geheimnis; aber die Sonnenberger Bauern haben ihre ehrfürchtige Freude an dem Werk. Merkwürdig, wie gut Bauern und Kinder die moderne Kunst verstehen! Manchen Leuten freilich ist die Kunst Nesnakomoff-Jawlenskys ein blaues Rätsel.

Aber Hodler hat seinerzeit mit dem Vierzehnjährigen Handzeichnungen gewechselt, um ihm seine Hand zu weisen . . .



Andre Nesnakomoff-Jawlensky. Schloß bei Nacht.



Andre Nesnakomoff-Jawlensky. Winters Abschied.

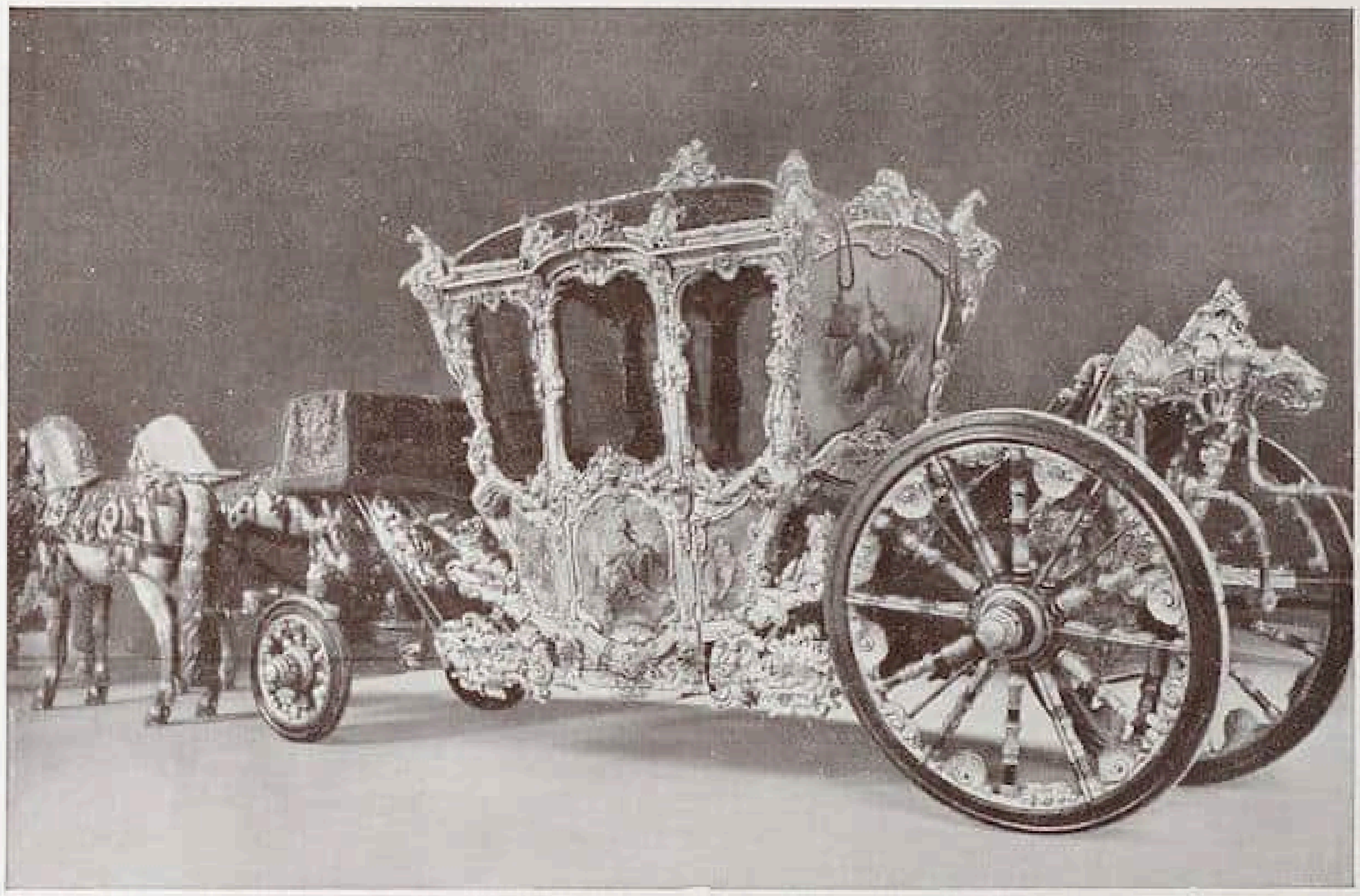


Abb. 1. Krönungskaroſſe Kaiſer Karls VII. Paris 1741. Marſtallmuſeum, München.

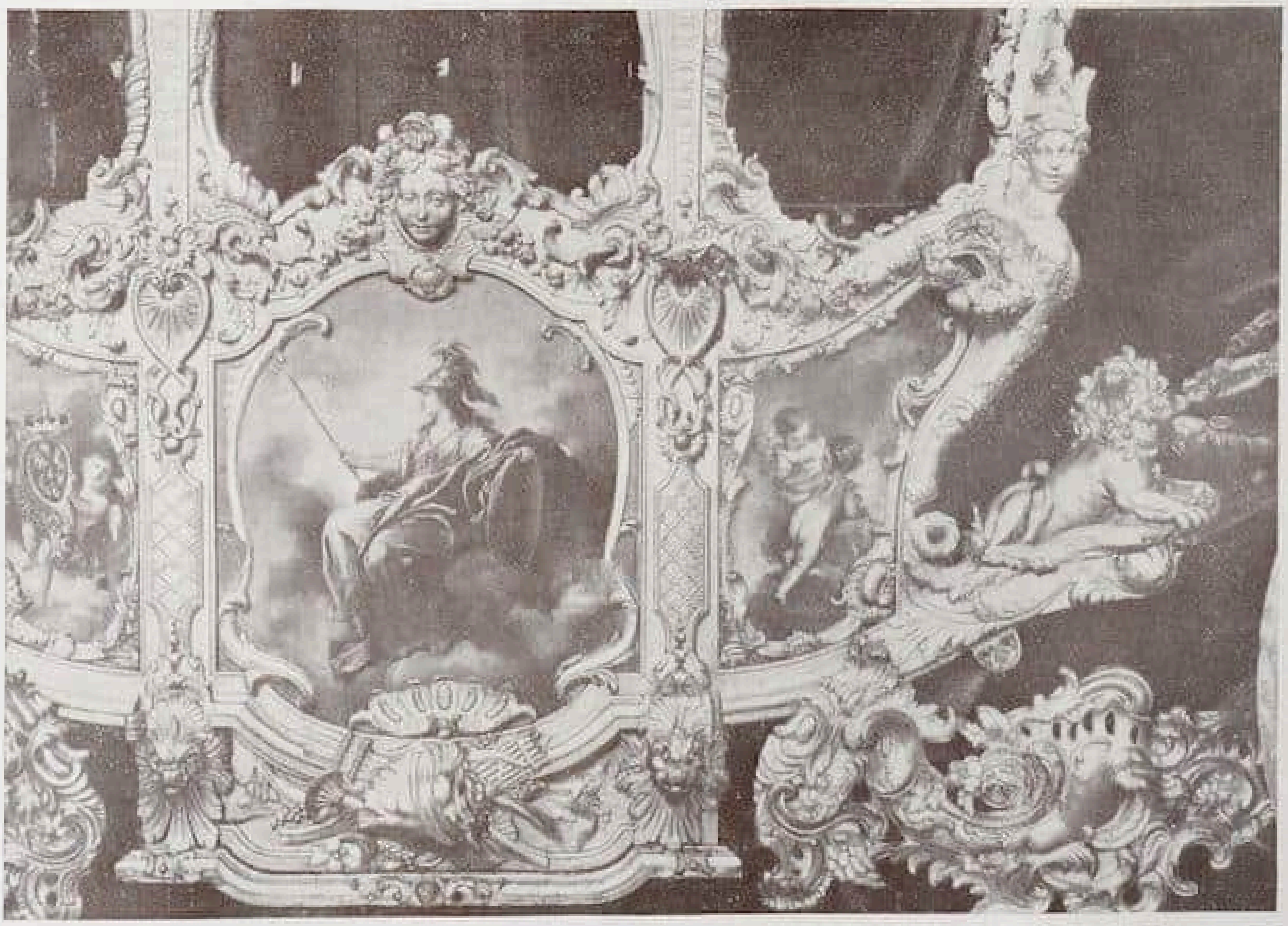


Abb. 2. Krönungswagen Kaiſer Karls VII. Kaſten. Detail.

Zwei Pariser Prunkwagen des Münchner Marstallmuseums

Von HEINRICH KREISEL | Mit vier Abbildungen auf zwei Tafeln

Die Staatskarosse war wichtiges Requisit einer Hofhaltung im 17. und 18. Jahrhundert. Bei den zahlreichen festlichen Einzügen, in denen sich das Bedürfnis der Zeit nach Zurschaustellung von Prunk besonders gut ausleben konnte, gaben die goldstrotzenden Karossen innerhalb der farbenprächtigen Uniformen und der Schar der mitgeführten reich „harnachierten" Pferde erst dem Zug die besondere Note. Auf die künstlerische Ausstattung des Wagens mußte das im Dienste des Hofes stehende Kunstgewerbe der Zeit nicht weniger Wert legen als auf die des Möbels oder des Raumes. Erste Ornamentstecher befriedigten mit Vorlagestichen von Wagen das Bedürfnis nach neuen Modellen. Frankreich gab auch hier den Ton an für das übrige Europa; und die „menuisiers carossiers" in Paris entfalteten einen ähnlich schwunghaften Export an die europäischen Höfe wie die „ebenistes". Zeugnis davon geben auch die beiden Pariser Prunkwagen des neueröffneten Marstallmuseums in München[1]. —

Der erste Wagen (Abb. 1—3), im Inventar von 1778[2] als „Pariser Wagen" belegt und 1796[3] als „der große Frankfurter Krönungswagen" erwähnt, diente dem Kurfürsten Carl Albrecht von Bayern 1742 bei seiner Krönung als Kaiser Karl VII. als Krönungswagen und traf nach Ginzrot[4] von Paris auf dem Wasserweg über Straßburg im Oktober 1741 bereits in Frankfurt ein. Der Wagen soll über 100000 fl. rhein. gekostet haben[5].

Die Karosse gehört zu der Gattung der repräsentativen höfischen Prunkwagen. Das Gestell, mit vergoldeten Schnitzereien auf rotem Grund zeigt den für die Zeit bereits veralteten Typus mit nur einem Langbaum, über dem der Kasten in vier langen Riemen in Federn ruht. Der hölzerne Kasten weist im Querschnitt noch die leichte Trapezform des Barock und der Regencezeit auf; er ist in seinen Rahmungen und Kanten überwuchert mit vergoldeten Schnitzereien. Kastenfelder und rückwärtige Kastenwand tragen bemalte Holztafeln. Die Decke ist mit rotem geschorenen Samt bespannt, Mittelrosette und Kastengalerie sind von feuervergoldeter Bronze. Derselbe Samt findet sich als Bespannung im Innern des Wagens und bei der Bockdecke, jeweils mit stark reliefierten Goldstickereien geschmückt.

Der Gesamteindruck des Wagens ist ungemein schwer; die knapp an die Grenze des Überladenen gehende Üppigkeit der Formengebung neigt mehr zu barocker Grundstimmung als nach der federnden Eleganz des Rokoko hin. Sicher war hierfür das Gebot des deutschen Auftraggebers maßgebend, die Bestimmung des Wagens als Krönungskarosse eines deutschen Kaisers. Im Detail jedoch (Abb. 2) leuchtet aus allen Formen die unnachahmliche Grazie Pariser Rokokos. Bewunderungswürdig ist die selbstverständliche Sicherheit der Flächenverteilung, die Leichtigkeit, mit der eine Form der anderen die Hand reicht und die Schönheit der plastischen Durchbildung, besonders bei dem Figürlichen. — Die Kastenfelder haben durch spätere Übermalungen stark gelitten. Der Grund der Tafeln war nach Ginzrot ursprünglich ein einheitlich grüner Ton. Interessant sind die Bronzeappliken, die so unfranzösisch im Ornament anmuten (Abb. 3). Nach Lipowsky waren die Beschläge ursprünglich von Silber und vergoldet; ebenso soll der Wagen beim Einzug in Frankfurt auf der Decke eine Kaiserkrone getragen

---

[1] Kleiner Führer durch das Marstallmuseum in München. Hugo Schmidt, Verlag. München 1925.

[2] Kreisarchiv München. Sign. H. R. Fasc. 91/56.

[3] „Verzeichniß sämmtlicher churfürstl. Waagen . . .". 1796. Geh. Hausarchiv München.

[4] Johann Christian Ginzrot: Die Wagen- und Fahrwerke der verschiedenen Völker des Mittelalters und der Kutschen-Bau neuester Zeiten. München 1830. Dritter Band. Tab. XXXIII u. S. 175ff.

[5] Felix Joseph Lipowsky: Lebens- und Regierungsgeschichte des Churfürsten von Bayern Karl Albert, nachmaligen Kaisers Karl VII. München 1830.

haben. Es ist demnach nicht unwahrscheinlich, daß die heutigen Bronzeteile Zutaten nach dem Tode Carl Albrechts (1745) sind und damit möglicherweise deutsche Arbeiten.

Den Meister des Wagens kennen wir nicht. Die Hofzahlamtsrechnungen der fraglichen Zeit sind leider verschollen. Jedoch besitzt die Würzburger Universitätsbibliothek im sogenannten Skizzenbuch Balthasar Neumanns Pariser Entwürfe zu einer Prunkkarosse, anscheinend des Fürstbischofs Friedrich Carl von Schönborn (1729 bis 1746) mit der Aufschrift Milon, Rue Bourlabée, die eine frappante stilistische Übereinstimmung mit Form und Ornament unserer Karosse zeigen. Eine sichere Zuschreibung ist jedoch bei dem Fehlen jeglicher spezieller Vorarbeiten nicht angängig.

Der zweite Wagen[1] (Abb. 4) führt in eine völlig andere Welt; er ist kein pathetischer Prunkwagen, sondern ein zierlicher Gebrauchswagen, leicht und elegant, ein unverfälschtes Kind Pariser Rokokos. Das Gestell mit zwei „brancards" repräsentiert den neuen Typus der Berline mit doppelseitigem Langwied. Wenige Schnitzereien beleben den roten Grund. Der Kasten in bräunlich matter Vergoldung trägt allegorische Malereien Boucherschen Geistes. Bänder mit Herzen, Füllhörner, Tauben usw. in den schmalen Feldern an den Fenstern lassen auf eine Bestimmung des Wagens als Brautwagen schließen. — Die Schnitzerei des Kastens ist zurückhaltend, weich flutende Rocaillen und Akanthusstengel unterstreichen die Felderteilung. Nur aus den Rahmungen der rotsamtenen Decke sprudeln üppigere Formen, die Vasen der Kastengalerie und die bekrönende Mittelrosette von vergoldeter Bronze. Typisch für das späte Rokoko und den beginnenden Hauch des Klassizismus ist diese größere Bedeutung, die der Verwendung der Bronze zugebilligt wird. Wir müssen den Wagen auf etwa 1750 datieren. — Das Innere des Kastens und die Bockdecke ist mit rotem Samt ausgeschlagen und mit reichen Mustern gestickt.

Bei der Seltenheit gut erhaltener alter Prunkwagen verdienen die beiden Karossen besonderes kunst- und kulturhistorisches Interesse[2].

[1] Inv. v. 1796: „der sogenannte rothe Pariser Wagen". / [2] Für die Klischees der Abbildungen 1 und 4 hat der Verlag Hugo Schmidt in zuvorkommender Weise die Galvanos zur Verfügung gestellt.

Alfred Kubin. Der Kuß. Lithographie.

Abb. 3. Krönungswagen Kaiser Karls VII. Federhülle aus vergoldeter Bronze.

Abb. 4. Berline. Paris, um 1790. Marstallmuseum, München.

Abb. 1.
Kopf des sel. Erminold vom Hochgrab in Prüfening.

Abb. 2.
Steinerne Johannesschüssel im Bayer. Nationalmuseum. Frontalansicht.

Abb. 3.
Steinerne Johannesschüssel im Bayer. Nationalmuseum. Seitenansicht.

Ein fünftes Werk des Erminold-Meisters?

Mit drei Abbildungen auf einer Tafel

Von GEORG LILL

In einem Aufsatz der Kunstchronik LVIII (1922/23), Nr. 7, S. 130f. hat Franz Kieslinger mit einer auch nicht von dem leisesten Bedenken erschütterten Sicherheit eine Johannesschüssel aus Stein im Bayerischen Nationalmuseum (Inv. MA 976; Kat. VI, Got. Altertümer, München 1896, Nr. 343) für ein bisher unbekanntes Werk des bedeutenden Regensburger Meisters, der gegen Ende des 13. Jahrhunderts das Hochgrab des sel. Erminold in Prüfening geschaffen, erklärt. Hätte er diesen Vergleich nicht aus der Erinnerung gemacht, sondern die Photographien der beiden Köpfe des Erminold und des Johannes sogleich nebeneinandergelegt, statt dies sich für später vorzubehalten, so wäre ihm kaum der große Irrtum unterlaufen, zwei qualitativ, temperamentsmäßig und zeitlich so grundsätzlich verschiedene Bildwerke in einen derartigen Zusammenhang zu bringen. Denn die Ähnlichkeit besteht in nichts anderem, als daß beide bärtige Männerköpfe darstellen.

Die vier bisher bekannten Werke des Erminoldmeisters, wie sie zuerst von Berthold Riehl zusammengestellt worden sind[1]: das Grab des sel. Erminold in Prüfening, die Petrusstatue in der Ulrichskapelle zu Regensburg, die Verkündigungsgruppe an den Vierungspfeilern des Regensburger Doms, wurden nach Riehls Vorgehen in der Folge in das Ende des 14. Jahrhunderts gesetzt[2]. Erst Johannes Schinnerer ist sich bewußt geworden, daß diese Werke doch der Frühgotik näher stehen und setzt sie in den Anfang des 14. Jahrhunderts[3]. Wir werden sie aber nochmals um eine halbe bis eine ganze Generation früher datieren müssen, eine Ansicht wie sie Max Hauttmann und Hans Karlinger aus stilistischen Gründen schon seit über einem Jahr mündlich vertreten haben. Der Zusammenhang mit der großen Monumentalplastik der Mitte des 13. Jahrhunderts ist noch zu rein, eigentliche Züge der Hochgotik, wie in dem schlanken, hochgezogenen Petrus im Regensburger Dom finden sich noch nicht[4]. Dagegen weist die dramatische Bewegtheit mit dem starken Wechsel von Licht und Schatten, von ruhigen und bewegten Flächen auf die Spätstufe eines fast barocken Übergangsstils hin. Im Fränkischen wird diese Stufe etwa von dem Grabmal Ottos v. Bodenlauben in Frauenroth bei Kissingen vertreten, das um 1270—1280 zu setzen ist[1], im Westen durch den dritten Straßburger Stil am Dom um 1275[2] und durch die Könige von Wimpfen im Tal zwischen 1269 bis 1278[3]. Auch im Regensburger Kunstkreis findet sich noch ein entsprechendes Kunstwerk, das genau datierbare hervorragende Stadtsiegel der Stadt Regensburg vom Jahre 1251, das, worauf mich Hans Karlinger aufmerksam macht in Haltung, Gewandbehandlung und Kopftypus des hl. Petrus stark stilistische Ähnlichkeit mit dem hl. Petrus von der Ulrichskapelle hat[4]. Zu alledem ist das Hochgrab des sel. Erminold urkundlich genau datiert, nur daß man bisher dieser Datierung aus stilistischen Gründen keinen Glauben zumessen wollte. Im Jahre 1283 ließ nämlich Bischof Heinrich die Gebeine des sel. Abtes Erminold, der 1121 gestorben war, erheben und sie als die des Klosterstifters in einem Hochgrab beisetzen[5]. Nach unserer heutigen stilistischen Erkenntnis liegt nicht der geringste Grund vor, das heute noch vorhandene Hochgrab nicht als das von 1283 anzusehen.

Zum Vergleich ziehe ich von den Werken des Erminoldmeisters nur den Kopf des Erminold heran, weil allein von ihm eine entsprechende Detailaufnahme existiert[6] (Abb. 1). Ich stelle diese Aufnahme neben zwei neue Aufnahmen der Johannesschüssel (Abb. 2 u. 3), die in der Museumswerkstätte gefertigt wurden.

Beim Kopf des sel. Erminold finden wir dieselbe pathetisch-monumentale Grundanlage, wie auch in der Gewandbehandlung. Ein Ausdruck von konzentrierter Willenskraft und eiserner Energie, wie sie den großen Kolonisatoren des Benediktinerordens eigen waren. Ein schmaler, asketischer Kopf mit starken Backenknochen und ausladender Stirne, die ziemlich niedrige Stirne vom Denken und Sorgen zusammengezogen. Die Augen weitgeöffnet und in befehlsgewohnter Herrschgewalt gerade gerichtet. Unter der schmalen, jedoch kräftigen Nase ein willensstarker, etwas wulstiger Mund. Das Ganze gerahmt in rhythmischer Gliederung von dem kronenartigen

[1] Skizze d. Gesch. d. m. a. Plastik im bayr. Stammlande: Zeitschr. d. bayr. Kunstgewerbevereins 1890, S. 57f.

[2] A. Seyler, Die m. a. Plastik Regensburgs, München 1905, S. 64ff. — B. Riehl, Bayerns Donautal, München 1912, S. 116ff. m. Abb. — Kunstdenkmäler Bayerns, Bd. II: Oberpfalz, H. XX: Stadtamhof, S. 222f. m. Abb. — Dehio, Geschichte der deutschen Kunst, Bd. II, Berlin 1921, S. 105, Abb. 381.

[3] Die gotische Plastik in Regensburg, Straßburg 1918, S. 42ff.

[4] B. Riehl, Donautal, Tafel 20.

[1] Die Kunstdenkmäler Bayerns, Bd. III: Unterfranken, H. X: Kissingen v. K. Gröber, S. 103f. u. T. IV u. V.

[2] Otto Schmidt, Straßburg und die süddeutsche Monumentalplastik im 13. u. 14. Jahrh., Städel-Jahrb. II (1922), S. 118 u. T. 31 c.

[3] J. Baum, Gotische Bildwerke Schwabens, Augsburg 1921, T. 13 u. S. 139.

[4] Das Rathaus zu Regensburg, Regensburg 1910, S. 122f. m. Abb.

[5] Kunstd. B., Stadtamhof, a. a. O. S. 222, dort Belege.

[6] Diese Aufnahme (Stadtamhof, a. a. O. T. XIV) stellte mir Herr Generaldirektor Prof. Phil. M. Halm gütigst zur Verfügung.

Hauptbaar, das ſich mit der ſtarren Gleichförmigkeit von Stahlſpiralen um die Stirne legt, und dem Barthaar, dem tauartigen Schnurrbart und den in zwei großen korreſpondierenden Schneckenvoluten mündenden Doppelbart. Die Haare an den Wangen ſind weggelaſſen, damit die charakteriſtiſche Wangenlinie um ſo bedeutungsvoller mitſprechen kann.

Ganz anders der tektoniſche Bau und der ſeeliſche Gehalt des Johanneskopfes. Ein zwar oben ausladender Geſichtsumriß, der ſich dann aber ohne Anſchwellung und Konturierung nach unten verjüngt. Eine zugeſpitzt hohe, aber wenig hervortretende unakzentuierte Stirne. Kleine, im Augenhöhlenbett faſt verſchwindende Augen ohne Kraft und Perſönlichkeit. Eine ziemlich flache Oberlippe, die nur durch die ſtark vorſpringende Unterlippe einen beſtimmteren Charakter bekommt, ohne an die Ausdruckskraft beim Erminold heranzukommen. Die Haare legen ſich im gleichmäßig weicheren Zug um den Kopf, ſämtliche Konturen rahmend umſchließend. Iſt es denkbar, daß der auf das Perſönliche bis zum Grimmaſſenhaften eingeſchworene Meiſter des Erminold (man vergleiche daneben den Kopf des Verkündigungsengels)[1], ſich ſo das Haupt des toten, leidenſchaftlichen Wüſtenpredigers vorgeſtellt haben ſollte, daß er nicht einen ſtärkeren dramatiſcheren Typ für Johannes den Täufer hätte konzipieren können, als dieſen milden Miſchtypus von einem Chriſtushaupt und einem Johannes dem Evangeliſten?

Vergleicht man noch Einzelheiten, ſo wird der Unterſchied noch größer, z. B. bei den Augenpartien. Bei Erminold die ſtarken, ſich ſtark nähernden Augenbrauen (ebenſo bei Maria und dem Engel), das faſt halbkreisförmig, unnatürlich weitgeöffnete Oberlid und das faſt ſenkrechte Unterlid mit der leichten Schrägſtellung der Augenachſe, darinnen die große deutliche Pupille, eine Augenanlage, die auch noch bei ſpäteren Werken des Regensburger Kunſtkreiſes, etwa bei dem Hochgrab des hl. Uto in Metten etwa 1320—30 ſo vorkommt. Beim Johannes dagegen die Augenbrauen in weicher Schwingung in die wenig vortretende Naſenlinie mündend, die Augenlider ebenſo in gleichmäßiger linder Biegung den kleinen, für den Geſamteindruck kaum mitſprechenden Augapfel umgebend. Dieſe Art des ſentimentaliſchen Verhüllens des Auges im Geſichtsausdruck kommt, ſoweit ich ſehe, im 13. Jahrhundert überhaupt nicht vor, ſondern erſt im ſpäteren 14. Jahrhundert, man vergleiche etwa die leicht zugänglichen Abbildungen der Madonna aus dem Dorf Überlingen im Muſeum Rottweil aus dem zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts und die törichten Jungfrauen aus der ehemaligen Burgkirche zu Lübeck um 1400[2].

[1] Riehl, Donautal, T. 23.

[2] Dehio-Bezold, Die Denkmäler d. deutſchen Bildhauerkunſt, II. Bd., T. 22, 3 u. T. 1, 1/2.

Mindeſtens ebenſo grundſätzlich verſchieden iſt die Haarbehandlung bei beiden. Bei Erminold ein kraftvolles Heben und Senken bei aller Strenge der ſtiliſtiſchen Gleichförmigkeit. Die Einzellocken folgen zwar einem beſtimmten Zug, der durch den Hauptgrat gegeben iſt, aber die Einzellinien kreuzen und ſchneiden ſich doch mit individueller, unabhängiger Phantaſie. Beim Johannes ein gleichmäßiges, temperamentloſes Heben und Senken, eine Unterbrechung durch die U-förmige Wellenlinie an den Schläfen, ebenſo am Schnurrbart, was auch mehr Manier als Stil iſt. Dieſe ausgeſprochene U-Form iſt auch erſt im 14. Jahrhundert möglich. Die Haarlocken ſelbſt beſtehen in handwerklicher einförmiger Manier aus einem ſatteldachförmigen Grat und drei parallelen Ritzlinien, ohne irgendeinmal in individuellem Selbſtbewußtſein davon abzuweichen. Darüber darf man ſich auch nicht durch die eigenartiger anmutende, ſtrahlenförmige Anordnung der vier Locken auf dem Rand der Schüſſel hinwegtäuſchen laſſen, die mit den Unterhöhlungen bei den Locken des Erminold gar keinen Vergleich aushalten.

Wenn man auch dem Johanneskopf nicht die künſtleriſche und ſtilvolle Wirkung abſprechen kann, ſo iſt ſie doch mehr auf eine gute Schulung als ein perſönliches Geſtalten zurückzuführen. Wo iſt die künſtleriſche Fülle und Eigenkraft gegenüber dem Erminoldkopf geblieben? Dort jeder kleine Detailausſchnitt an Mund, Stirne, Wange voll Eigenlebens, hier fatale leere Stellen in Stirn, Wangen und Naſenprofil, im Mund mehr Verſchrobenheit eines Eigenbrödlers als Geſtaltungskraft eines Eigenſtändigen.

Damit iſt aber auch das Weſentlichſte im qualitativen Unterſchied der beiden Werke geſagt. Beim Erminold ſteht vor uns das Werk eines ganz großen, bedeutenden Meiſters, der zwar aus dem Zeitſtil ſeiner deutſchen Schulung, die bis zu den großen Werken um die Mitte des 13. Jahrhunderts ihre Wurzeln hinabſenkt, hervorwächſt, aber nun mit höchſtem künſtleriſchem Temperament innerhalb dieſer Grenzen ſeinem Können freien Lauf läßt, eben eine Perſönlichkeit voll bewußter Kraft und eigenſtem Rhythmus. Beim Johanneskopf dagegen einer von den Vielen, die im handwerklichen Verband Anſtändiges, ſelbſt Gutes leiſten, aber nicht die Kraft haben, das ihnen Anvertraute originell weiterzubauen.

Und ebenſo der zeitliche Unterſchied von großer Differenz. Bei Erminold die herbe, große Wucht des Monumentalſtils idealiſtiſch-pathetiſcher Überſteigerung des realen Lebens. Beim Johanneskopf die ſentimentale Einfühlung einer weicheren Zeit, die mehr in gleitenden Linien ſpricht, nicht die Kühnheit hat, die Natur derart zu ſtiliſieren, ſondern ſie mehr empfindſam verklärt. Es liegen zwiſchen den zwei Werken mindeſtens drei Generationen. Man wird die Johannesſchüſſel kaum vor das letzte Viertel des

14. Jahrhunderts setzen können, vielleicht noch eher um 1400 herum. Denn sie steht, nur auf den Zeitstil hin betrachtet, etwa auf der Linie des nach 1371 geschaffenen Grabmals des Johannes († 1393) und der Gudula v. Holzhausen († 1371), das sich im Frankfurter Dom befindet[1]. Dieser Zeit, nicht einer früheren, würde auch die hochgotische Profilierung der Unterseite der Schüssel entsprechen, die sich aus flacher Kehle, rechtwinkligem Steg und Viertelstab zusammensetzt.

Ungewöhnlich wäre schon aus ikonographischen Gründen eine Johannesschüssel des 13. Jahrhunderts, wie Witte in seinen grundlegenden Untersuchungen über die „Johannisschüsseln" dargelegt hat[2], wonach sie erst im Anfang des 15. Jahrhunderts in Deutschland gebräuchlich werden. Ein dortselbst gebrachter Kopf aus dem Kölner Kunstkreis, Anfang des 15. Jahrhunderts, hat mit unserem Kopf das Merkmal der Frühzeit gemeinsam, daß er den Halsabschnitt nicht zeigt. Außer der ganz ähnlichen Form der Schüssel findet sich sonst nichts stilistisch Verwandtes.

Schwieriger als die zeitliche Fixierung dürfte die landschaftliche der Johannesschüssel sein. Bei dem geringen Wert, den frühere Zeiten auf Provenienzangaben legten, wissen wir aus den Akten des Museums nur, daß die Schüssel im Jahre 1869 von dem Steinmetzmeister Gg. Westermeier in München geschenkt wurde. Ob wir damit schon auf die Herkunft aus Altbayern schließen dürfen, ist nicht ausgeschlossen, aber keineswegs einwandfrei. Außerhalb des süddeutschen Kunstkreises wird das Werk aber nicht unterzubringen sein. Möglich wäre ein Zusammenhang mit der späten Straßburger Hütte, die überhaupt einen nachhaltigen Eindruck auf süddeutsche wie bayrische Kunst ausgeübt hat, wozu ich an anderer Stelle neue Beiträge bringen werde. Ich meine die Ähnlichkeit der ziemlich äußerlich dekorativen Anordnung der strahlenförmig gereihten Tauhaare bei der Johannesschüssel und dem Johannes d. T. von der Katharinenkapelle am Straßburger Münster um 1331—1349, ferner dem Johannes d. T., wahrscheinlich aus der zerstörten Johanniterkomturei zwischen Molsheim und Dorlisheim[1] (Unterelsaß) gegen Mitte des 14. Jahrhunderts. Die Datierungsfrage würde durch diese Zusammengehörigkeit eine neue Stütze für „spätes 14. Jahrhundert" erhalten, da die Verweichlichung der dortigen herb-monumentalen Stilisierung auch für eine spätere Zeit spricht.

Der bis jetzt in unserem Nationalmuseum angebrachte Zettel „2. Hälfte 15. Jahrhundert" geht auf den alten Katalog zurück. Demzufolge stand die Schüssel seit dem Jahre 1900 in dem spätgotischen Kirchensaal des Museums (Raum 15) vor dem Pollakaltar und war nur vorübergehend vor eine sehr gut beleuchtete Wand des Riemenschneidersaales aufgestellt, wo sie sicher keine „gesicherte Verborgenheit im Winkel" genoß, sondern sogar augenfälliger wenn auch zeitlich nicht richtig untergebracht war, als ihrem inneren Wert eigentlich entsprach. Heute steht sie an ihrem alten Platz und kann erst bei einigen Umstellungen, die gleichzeitig mit dem zur Zeit seinem Abschluß zugehenden ersten Band des Plastikkataloges vorgenommen werden sollen, zeitlich richtiger eingeordnet werden.

[1] Dehio-Bezold, a. a. O. I, T. 10. — Vgl. a. Fr. Back, Mittelrheinische Kunst, Frankfurt 1910, S. 12 u. T. 1.
[2] Die Skulpturen der Sammlung Schnütgen in Köln, Berlin 1912, S. 50 ff. u. T. 52.

[1] Otto Schmitt, Gotische Skulpturen des Straßburger Münsters, Frankfurt a. M., II., Tfl. 198b und 217a.

Bemerkungen zu „M. D. Henkel, De Houtsneden van Mansions Ovide moralisé Bruges 1484"[1]

Mit drei Abbildungen im Text

Von SCHENK zu SCHWEINSBERG

Der Veröffentlicher von Holzschnittillustrationen des 15. Jahrhunderts ist unseres Dankes heute von vornherein gewiß. Um so mehr wenn es sich um ein wirklich seltenes Werk handelt, wie in diesem Fall und wenn die Veröffentlichung zugleich das Material zur kunsthistorischen Beurteilung so sorgfältig gesammelt vorlegt, wie es hier geschehen ist. Den meisten werden die jetzt allgemeiner zugänglichen Ovidholzschnitte von 1484 nur aus einer unfreundlichen Bemerkung bei Kristeller, der ihnen jeden künstlerischen Wert abstreitet, bekannt sein (Kupferstich und Holzschnitt in fünf Jahrh., 2. Aufl., 1911, S. 94). Henkel tritt diesem Urteil nicht bei und weist zugleich auf die Bedeutung hin, die der ersten illustrierten gedruckten Ovidausgabe als solcher zukommt. Er gibt in sieben Abschnitten klare Auskunft über die Vorgeschichte des Textes und der Illustration, über deren Charakter und ihr Verhältnis zum gleichzeitigen Holzschnitt in den Niederlanden und den angrenzenden Gebieten und schließlich über den Drucker Colard Mansion selbst, den Henkel vermutungsweise mit dem Holzschneider identifiziert. Zu den urkundlichen Belegen über den Anfang Mansions als „bouescriver" und seine spätere Doppeltätigkeit für das gedruckte und geschriebene Buch fügt Henkel den anschaulichen Beleg der Abhängigkeit seines gedruckten Buchschmuckes vom gemalten: Ein

[1] Uitgegeven van wege het koninklijk oudheidkundig Genootschap door P. N. van Kampen & Zoon. Amsterdam 1922.

Teil der Ovidholzschnitte ist mehr oder minder frei nach den Miniaturen einer jetzt in Kopenhagen (kgl. Bibliothek) verwahrten, etwa gleichzeitigen flämischen Handschrift kopiert. Einige Abbildungen ermöglichen die Nachprüfung, lassen allerdings auch bedauern, daß die Aufnahme einer vollständigen Reihe der inhaltlich übereinstimmenden Miniaturen nicht möglich war. Für die Beurteilung der grundsätzlichen Verschiedenheiten zwischen Miniatur und Holzschnitt hätte man dabei gewiß gewonnen, vermutlich aber auch für eine Reihe anderer die Verteilung von Erfindung und Ausführung betreffender Fragen, die noch offen stehen. Müssen wir z. B. zwischen Miniator und Holzschneider noch einen übertragenden Zeichner annehmen? Und ist die Erfindung der nicht von Miniaturen abhängigen Schnitte dem Holzschneider zuzutrauen oder nicht? Damit hängt die Frage nach der Einheitlichkeit dieser Ovidillustrationen überhaupt zusammen. Henkel weist auf die Möglichkeit hin, daß auch für den Rest der Holzschnitte Miniaturvorlagen vorhanden gewesen sind und sich noch finden werden. Wenigstens für einen davon kann man die Verwendung eines fremden Vorbildes wohl mit Sicherheit erschließen: im Hintergrund des Pyramus und Thisbe-Blattes (Abb. 1)[1] hat offenbar der Holzschneider die Stadtansicht selbst angefügt, ohne den Anschluß an die fertig übernommene übrige Komposition zu finden. Hier ist also auch die Tätigkeit eines besonderen Zeichners durchaus unwahrscheinlich. Mit diesem Blatt ist die darauffolgende Entführung der Proserpina eng verwandt. Und zwar kompositionell und in den Typen, so daß wir die gleiche Hand für die beiden Vorbilder annehmen müssen.

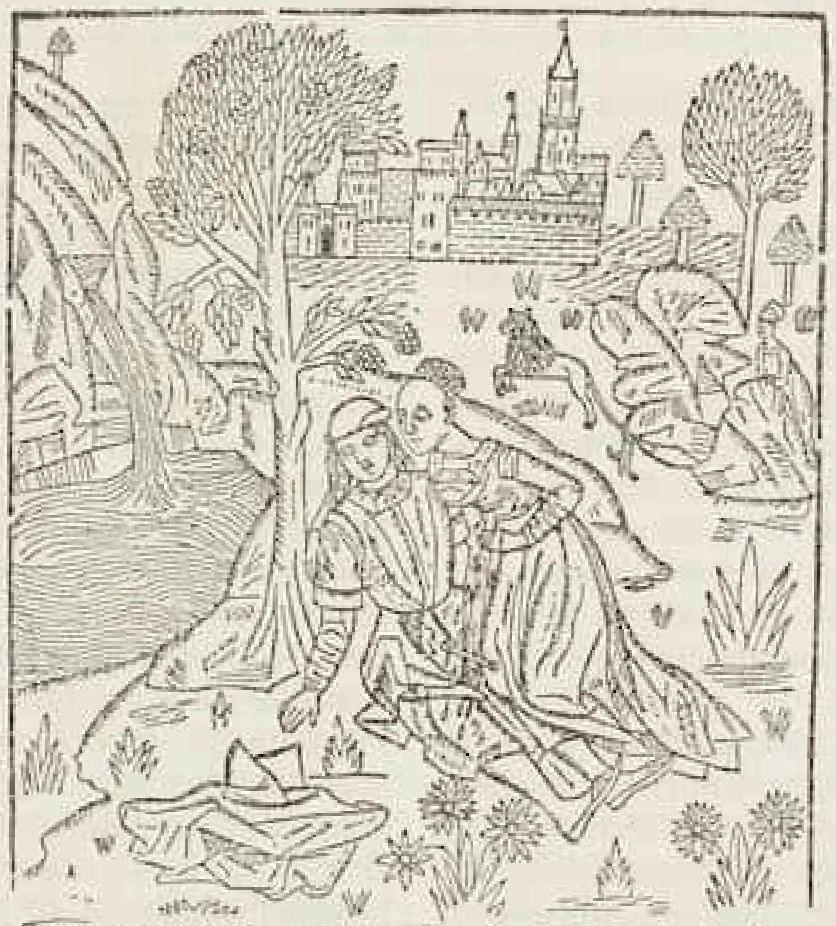
Die Entstehungsart dieser zwei Blätter entspricht also derjenigen der übrigen, für die Henkel Vorbilder schon nachgewiesen hat. Eine grundsätzliche Verschiedenheit glaube ich dagegen für zwei andere große Holzschnitte der Folge erschließen zu können. Es sind dies „Minos und Scylla“ und „Die Gründung von Crothona“, die Blätter X und XVII der Veröffentlichung.

Ihre Zusammengehörigkeit untereinander beweist schon der von allen übrigen abweichende graphische Eindruck: Das Weiß sammelt sich in größeren Flächen, es tritt in Wechselwirkung mit den stärker zusammengefaßten Schraffuren der Modellierung, die Blätter atmen dadurch viel intensiver. In ihrer Anwendung auf die Einzelfigur dient diese rationellere Schwarzweißtechnik körperlich-plastischer Wirkung, im Zusammenhang mit anderen Kompositions- und Darstellungsmitteln läßt sie sogar eine Art freiräumlichen Eindrucks entstehen. Solche Mittel sind: die Anordnung der Komposition auf einer Grundrißkurve, die das eine Mal (Abb. 2) aus dem Hintergrund heraus zum vorderen Bildrand führt und dann wieder zurückbiegt, das andere Mal etwa in umgekehrter Reihenfolge den Raum durchläuft; die Überschneidung — besonders deutlich bei den Kriegern des Minos vor und hinter dem Zelt und ihrer Fortsetzung durch halbverdeckte Zelte und Waffen hinter einer Bodenwelle — und schließlich die Anwendung von Schlagschatten, hauptsächlich bei der „Gründung von Crotona“ aber auch vereinzelt — am Fuß des Minos — auf dem anderen Blatt. Auch in Kleinigkeiten wie der Zeichnung des Wegrandes durch Schraffierungsstreifen statt durch Linien (Abb. 2) und der Belebung des Grundes durch verstreute Steinbrocken (Abb. 2 und 3) statt durch rein flächenhafte Füllblumen zeigt sich die gleiche Absicht auf Raumwirkung.

An die Stelle einer überwiegend handwerklich bedingten Umgestaltung eines fremden Vorbildes tritt hier bestimmt gerichteter künstlerischer Wille. In der Erzählung ist das Verfahren der übrigen Blätter ein addierendes, hier sind statt dessen die Einzelzüge einer Haupthandlung untergeordnet. Deren sachlicher Gehalt ist teils nicht allgemein geläufig, teils nicht ausreichend bestimmt, er sei daher kurz umschrieben (Abb. 2): Minos belagert die Hauptstadt des Nysos. Dessen Tochter Scylla verliebt sich in den ritterlichen Gegner ihres Vaters. Da sie keinen anderen Weg sieht, zu einer Vereinigung mit Minos zu kommen, ermordet sie ihren Vater — siehe die kleine Darstellung im Hintergrund — und bringt dessen abgeschlagenes Haupt dem Minos als Friedens- und Liebespfand. „Quant le noble roy minos qui droitturier et iusticier estoit veit le cheveil du noble et puissant roy invincible quelle lui donnoit, il eut grant horreur de la inhumanité et trayson de elle“. — Dieses Aufeinandertreffen verführerischer Bitte und stolzen Abscheus ist nicht dramatisch, sondern eher psychologisch motivierend dargestellt. Die Blicke der Beiden begegnen sich nicht, sie sucht wohl den seinen, aber ihn schaudert vor der Verbrecherin, die ihm leichten Sieg bringt; nur über die Schulter wendet er den Kopf nach ihrer Seite, den Arm zieht er an sich, als scheue er die ganze Atmosphäre dieser Rasenden. Auf Minos Seite kommt als steigernder Gegensatz die roh-gleichmütige Physiognomie und Haltung des vordersten Kriegers dazu. Dessen Blick auf die Hintergrundsepisode schafft eine neue inhaltliche und räumliche Bindung. Die oben erwähnte Grundrißkurve dient zugleich der Erzählung als Gleis.

Hierin stimmt das zweite Blatt überein. Seine Darstellung ist als Gründung von Crothona wohl nicht ausreichend beschrieben: Das Buch, an

[1] Die Abbildungen (1—3) in etwa $^2/_3$ der Originalgröße sind nach dem Exemplar der ersten Ausgabe in der Landesbibliothek zu Rudolstadt hergestellt. Dieses enthält mit Ausnahme des beschädigten Titelblattes ausgezeichnete scharfe Drucke. Nach Rudolstadt ist der Band mit der Bibliothek des aus Westfalen stammenden schwarzburgischen Ministers Carl Gerd von Ketelhodt um 1800 gekommen.


Cy commence Ouide son quart liure. dont la premie-re fable est des trois filles Miney qui despitoient le di eu Bachus.

tirant fut mis a mort pour ce quil desprisoit et blasphe moit le dieu bachus et tous ses sacrifices dont la renom mee sen espandit par toutes

Abb. 1.
Pyramus und Thisbe.
Holzschnitt aus dem Ovide moralisé. Brügge 1484.

Cy commence le .viij. li ure douide methamorphoze Et premierement commēt silla la fille du roy nisus dar cha de coppa la teste a son pere

orum noctis oz fugante.
Ainsi q̄ silla mettoit son ētente en lamour du roy mynos son en nemy comme dit est. Vng

Abb. 2.
Minos und Scylla.
Holzschnitt aus dem Ovide moralisé. Brügge 1484.

Cy commence le xv. et derrenier liure douide. ouquel il parle du roy Numa pom pilius. et de la fondacion de

homme et leal q̄ bien sceust gouuerner la terre apres le faillāt roy. Le preudhom me qui fut esleu au a nom

Abb. 3.
Die Erbauung von Crothona.
Holzschnitt aus dem Ovide moralisé. Brügge 1484.

Einheit genommenen Holzschnittleistung hin, dessen Kopf es steht, handelt von dem König Numa Pompilius und der Gründung von Crothona. Wenn also auf unserem Blatt ein König auftritt mit Hermelin und Leibwache, so ist das wohl nicht der Grieche Myscelos, der die Stadt erbaut hat, sondern es ist Numa Pompilius, der Römer, der „a plus grande science mist son entête, c'est assavoir l'art de nature. Et pour plus diligemment estudier laissa le pais dont il estoit né et nourri et ala en la cité de crotone qui siet es fins d'italie". Dessen ungewöhnliche Anlage erregt seine Wißbegier und er läßt sich von einem alten Mann die Gründungsgeschichte erzählen. Diese Szene und die Erbauung selbst sind auf unserem Blatt vereinigt. Mir wenigstens scheint das eher den Zeitgewohnheiten zu entsprechen, als daß man den Bauherren nur als einen aufmerksamen Zuhörer dargestellt habe. Sinnend blickt der Fürst vor sich hin, als ob er aus den Berichten des unterwürfigen Maurers und des Bürgers zu seiner Rechten im Inneren ein Bild sich forme. Das eifrige Getriebe der Arbeiter berührt ihn nicht. Auch in seiner Haltung ist nichts Befehlendes; zum Mittelpunkt wird er gerade dadurch, daß er keinem verbunden ist. In ähnlicher Weise bekommt auf dem andern Blatt Minos ein nicht in der Komposition liegendes Übergewicht über Scylla: Aus Blick und Haltung des Mannes ergibt sich, daß hier kein Zueinanderkommen, sondern ein Suchen und Abgewiesenwerden dargestellt ist.

In dieser besonderen Art der Erzählung, deren letzte Akzente nicht auf der Handlung, sondern gerade auf der Aktionslosigkeit einer Einzelfigur liegen, sehe ich ebenso holländischen Charakter wie in der räumlichen Anlage der ganzen Komposition. Geertgen scheint in diesem Fall nicht nur das beste Beispiel (ich erinnere an die Versunkenheit Johannes des Täufers auf dem Berliner Bild und die räumliche Anlage aller bekannten Kompositionen), sondern auch das unmittelbare Vorbild gewesen zu sein. Julianus Apostata zwischen seinen Räten und der berichtende Henkersknecht ihm gegenüber auf der Wiener Tafel stimmen doch wohl nicht nur grundsätzlich mit der entsprechenden Gruppe auf der Gründung von Crothona überein. Schulgemeinschaft und unmittelbare Abhängigkeit unseres Zeichners von Geertgen geben die natürlichste Erklärung. Den Zeichner mit dem Holzschneider gleichzusetzen, scheint mir bei unseren Blättern unmöglich. Soviel überlegte Gestaltung, soviel eigene Erfassung des Inhaltlichen können wir dem Holzschneider, dessen Handwerk nur wenig von dem der übrigen Blätter abweicht, keinesfalls zutrauen. Henkel weist in sympathischer Weise auf die positiven Seiten der von ihm als weit sie sich an den Miniaturvorbildern messen läßt. Eine einfache, etwas dörfliche Empfindung wird man gerne als wesentlich zugestehen, nicht aber Erfindungskraft, deren Fehlen Henkel ausdrücklich zugibt. Aus dieser Sphäre aber ragen unsere zwei Blätter heraus. Ja, man wird leicht die Stellen finden, wo offenbar der Holzschneider vergröbert hat, wo er einer Abkürzung nicht zu folgen vermochte.

Henkels Vermutung, daß der Holzschneider mit Mansion zu identifizieren sei, scheint mir auch abgesehen von den Zweifeln an der Ausführung durch eine Hand schwer haltbar. Gerade das Echt-Holzschnittmäßige in der Umgestaltung der Miniaturvorlagen spricht gegen ein gelegentliches Experiment, das diese Arbeit für den Drucker und Verleger doch gewesen wäre: Für den stark holländischen Charakter der Holzschnitte ist die Annahme eines wandernden Gesellen die einfachste Erklärung. In diesem Zusammenhang sei auf einen Henkel wohl entgangenen Beleg für die Beziehungen holländischer Drucker zu Brügge hingewiesen. Er findet sich bei Campbell, Annales de la Typographie néerlandaise au XV. siècle, La Haye, 1874, in der Einleitung: der für die Holzschnittillustration in Gouda so wichtige G. Leeu ist im Jahre 1484 in Brügge gewesen. Der Aufenthalt fällt allerdings in die Zeit nach Erscheinen des Ovid (im Mai) zwischen Juni und September. Durch seinen Nachweis gewinnt aber die Annahme des van Praet über eine direkte Beziehung zwischen Leeu und Mansion an Wahrscheinlichkeit. Van Praet (Notice sur Colard Mansion, Paris, 1829), hält es für sicher, daß die französische Übersetzung, die Mansion von dem Dialogus creaturarum gemacht und dem Philipp von Crèvecoeur gewidmet hat (Handschrift der Bibliothèque nationale), der französischen Ausgabe des G. Leeu von 1482 zugrunde gelegen hat. Eine Nachprüfung wäre nur in Paris möglich. Daß der große Brügger Bibliophile und Protektor Mansions Louis van den Gruuthuuse burgundischer Statthalter in Holland, Seeland und Friesland gewesen ist, sei nur beiläufig noch erwähnt.

Da wir in unseren beiden Blättern, für deren Kenntnis wir Henkels Veröffentlichung nochmals Dank sagen, eine künstlerische, keine handwerkliche Beziehung zu Holland sehen, erinnern wir zum Schluß daran, daß gerade im Januar 1484 Gerard David (aus Oudewater bei Gouda) in die Brügger Lukasgilde aufgenommen wurde. Er ist auch Mitglied der Johannesgilde gewesen, in der das gesamte Buchgewerbe sich vereinigte. Gerade seinen Namen mit dem Eindringen holländischen Stiles in die Brügger Kunst von 1484, wie es unsere Holzschnitte zeigen, zu verbinden, fehlt allerdings die Handhabe.

Der Donaueschinger Altarflügel Grünewalds

Von H. FEUERSTEIN

Diese merkwürdige Kopie von 1648 nach einem verlorenen Originale Grünewalds — die laut aufschreiende Magdalena kauernd vor dem in Profilstellung mit unsichtbarem Haupte gegebenen Gekreuzigten, 156 × 76 cm groß — wurde von mir im Jahre 1920 (in der „Zeitschrift für bildende Kunst", N. F. 31 [hier auch die Abb.]) einem größeren Kreise vorgeführt und in die Reihe der Hallenser Spätarbeiten gesetzt. Die Tatsache, daß in Halle ein Magdalenenaltar verloren ging und die unbunte, stark gedämpfte Farbengebung der Kopie, die hier offenbar das Kolorit des Originals festhält, schien dieser Auffassung recht zu geben. Auch der Faltenwurf der Magdalena schien in die Nähe der gewöhnlich 1520—1525 angesetzten Karlsruher Kreuztragung zu weisen. Bei einer Besprechung des Fundes äußerte indes schon Franz Rieffel (Frankf. Zeitg. 1920, S. 641) aus Stilgründen Bedenken gegen eine so späte Ansetzung, während H. A. Schmid in Basel mir brieflich zustimmte. Hagen (Grünewald 3. Aufl., Seite 242) ist geneigt, das seltsame Werk in die Nähe des Isenheimer Altares zu setzen und erinnert für die Magdalena an die Prinzessin auf dem Cyriakusbilde in Frankfurt. Josten (Grünewald 2. Aufl., Seite 87 f.) bringt unsere Magdalena, dem Vorgang Rieffels folgend, in Zusammenhang mit der Kreidezeichnung der betenden Frau in der Sammlung Licht, die nach Rieffel ein ziemlich frühes Bild darstellt.

Inzwischen fiel von archivalischer Seite, die schon oft bei einem non liquet in Stilfragen die Entscheidung brachte, ein erwünschtes Licht auf unseren Fund. Unser Bild trägt nämlich in sich selbst einen untrüglichen Hinweis auf den ursprünglichen Standort des Originals, und zwar in der Form des in der rechten oberen Ecke angebrachten Wappens mit der Bezeichnung F 1648 A, das, wie ich schon damals nachwies, dem Abte Franz I. Chullot von St. Blasien eignet. Ich hatte von Anfang an die Vermutung, daß der Auftraggeber der Kopie das Urbild — vielleicht in seiner Stammheimat — gesehen haben müsse, aber es schien unmöglich, den Namen Chullot zu lokalisieren. Im Laufe der Jahre fand ich, daß ein Konstantin Chullot im Jahre 1607 an der Universität Freiburg studierte. Dieser Chullot stammte aus Ensisheim im Oberelsaß. Diese Beobachtung ermutigte zu einer Anfrage in St. Paul in Kärnten, das als Rechtsnachfolger die Tradition von St. Blasien bewahrt, und führte zur wichtigen Feststellung, daß auch der Abt Franz Chullot in Ensisheim geboren ist und zwar am 10. Januar 1599 als Sohn des vorderösterreichischen Prokurators Claudius Chullot (oder Chuloth). Ensisheim liegt nur eine starke Stunde von Isenheim entfernt, und es ist wohl keine Frage, daß der Abt in seinen jungen Jahren die Schätze der dortigen Klosterkirche gesehen und von den Altären Grünewalds einen so tiefen Eindruck mitnahm, daß er, zur Regierung seines berühmten Klosters berufen, die bereits bestehende, großenteils auf Kopien aufgebaute Gemäldegalerie durch Nachbildungen seines Heimatmalers Grünewald ergänzte, unter denen unsere Magdalenenklage jedenfalls nicht die einzige war. Nach freundlicher Mitteilung des Stiftsarchivs St. Paul hat der Abt sogar eine Reihe von Bildern beschafft und mit Wappen schmücken lassen. Ensisheim war bekanntlich der Sitz der vorderösterreichischen Regierung, die von 1597 an für den Kaiser Rudolph II. die Verhandlungen mit dem Oberpräzeptor des Klosters Isenheim wegen käuflicher Abgabe des großen Altarwerks von Grünewald führte. In Isenheim gab es einen Altar der heiligen Magdalena, denn Guido Gersi († 19. Februar 1516), der große Gönner Grünewalds, wird vor dem Altar der hl. Maria Magdalena und des hl. Bartholomäus beigesetzt, vielleicht deswegen, weil er auch diesen Altar mit Bildern Grünewalds schmücken ließ. Unmittelbar vor dem Fronaltar durfte nach den kirchlichen Bestimmungen nicht bestattet werden. Der Flügel ist als Außenflügel anzusprechen, und das Gegenstück war vermutlich das Martyrium des hl. Bartholomäus.

Nun erklärt sich auch ungezwungen die enge Beziehung der Handzeichnung Holbeins d. J. „Der Gekreuzigte" im Maximiliansmuseum in Augsburg zu unserem Bilde. So offensichtliche Entlehnungen wie die aufschreiende Magdalena vor dem im ³/₄-Profil gegebenen Gekreuzigten, dazu die lehnende Leiter, lassen mit großer Wahrscheinlichkeit vermuten, daß Holbein d. J. den Altarflügel Grünewalds in Isenheim gesehen hat. Bekanntlich arbeitet sein Vater ab 1516 im Kloster und stirbt dort 1524. Später taucht der Vorwurf bei Wolf Huber mit auffallender Anlehnung auf und zwar wiederholt (Federzeichnung der Sammlung Ricketts & Shannon in London; Holzschnitt, Pass. 10).

Grünewald selbst mag bei seiner Schöpfung von Cranachs starker Kreuzigung von 1503, die eine unerhörte Auffassung einleitete, und von Dürers Kupferstich von 1508 (B. 24) mit dem laut aufschreienden, die Hände ringenden Johannes unter dem Kreuze leise angeregt worden sein. Wir werden an anderer Stelle nachweisen, daß Grünewald in diesen Jahren zwischen Cranach und Dürer emporwächst.

Trotz dieser formalen Anlehnung geht Grünewald im Gegenständlichen hier wie so oft seine eigenen Wege. Er folgt hier nicht wie im Isenheimer Hochaltar und in Stuppach den phantastischen Visionen der hl. Birgitta. Seine Quelle ist schwer zu entdecken. Die zahlreichen Hei-

lands- und Marienleben des Mittelalters enthalten keinen Hinweis, ausgenommen das Marienleben Walters von Rheinau. Im bekannten Marienleben Philipp des Kartäusers findet sich die Magdalenenklage erst nach der Kreuzabnahme. Dagegen enthält das Donaueschinger Passionsspiel (oberrheinisch, Ende 15. Jahrh.) diese rührende zehnzeilige Klage der Magdalena vor dem Gekreuzigten:

O we not ob aller not
O we min liebster Her ist tod
Der mir so fruntlich hat getan
und mir vil sunden abgelan
O Jesus aller liebster Her
wer git mir rat wer git mir ler
verlassen bin ich ewanclich
O her das clag ich inneclich
nim mich auch von disem zit
wann all min hoffnung in dir lit.

Der Kopist des Bildes ist vermutlich der Maler Christoph Krafft, pictor percelebris, der für den Abt Franz I. Chullot beschäftigt war. Er malte eine Reihe Altarbilder, darunter sieben Szenen aus dem Leben Christi, ferner kleinere, „sehr kunstvolle" Bilder auf Kupfer von zwei Spannen Höhe, im April 1651 zwei große Fahnenblätter für 30 Dukaten und im Mai desselben Jahres ein Schutzengelbild und 44 Konventualenbildnisse für 33 Dukaten. Von den auf Kupfer gemalten, in Wirklichkeit schwachen Bildern sind noch fünf in St. Paul erhalten. Sie zeigen den Stil der niederländischen Manieristen. Diese Bilder sind so unbedeutend, daß sie mittelbar zu einem Beweis für die Wörtlichkeit unserer Kopie werden.

Gemeint ist wohl der Maler Christoph Krafft, pictor gente germanus, der 1636 für die Schloßkapelle des Duc d'Epernon in Cadillac bei Bordeaux 19 Ölgemälde mit Szenen aus dem Leben Jesu malt (Thieme, Allg. Künstlerlexikon). Es ist wohl derselbe Christoph Krafft, der um 1660 in Oberndorf a. N. und Rottweil a. N. als Maler auftritt (Pfeiffer in Württ. Vierteljahrsheften, N. F. 12, 1903) und hier das Bürgerrecht erhält (freundliche Mitteilung von Pfarrer Pfeffer in Lautlingen).

Nochmals zur Frage der sog. Lauensteiner Gläser

Von CHRISTIAN SCHERER

Als ich im Jahre 1913 in dieser Zeitschrift[1] zum ersten Male die Frage der sog. Lauensteiner Gläser behandelte und hierbei den Nachweis zu führen suchte, daß diese Gläser, die man auf Grund ihrer Marke, eines unter dem Fuße eingeschliffenen aufrechtstehenden Löwen, meist als hessische Erzeugnisse anzusprechen pflegte, vielmehr einer Hütte zuzuweisen seien, die im Amte Lauenstein des ehemaligen Braunschweigisch-Lüneburgischen Fürstentums Calenberg am Abhange des Ith beim Dorfe Osterwald belegen war, konnte ich mich im wesentlichen nur auf eine im ganzen dürftige literarische Überlieferung sowie auf gewisse äußere und innere Kennzeichen stützen. Doch genügten diese Momente, um jener Zuweisung einen so hohen Grad von Wahrscheinlichkeit zu verschaffen, daß sie schon bald danach als gesichertes Ergebnis in die Spezialliteratur Aufnahme finden konnte[2]. Wenn nun auch meine Vermutung durch den Umstand, daß eine Anzahl später Gläser im Kestner-Museum zu Hannover, die ebenfalls jene Löwenmarke tragen, in der Familie des letzten, an der Osterwalder Hütte beschäftigten Oberfaktors Bauer bis vor kurzem vererbt worden sind, inzwischen eine weitere Bestätigung erfahren hat, fehlte es doch bislang immer noch an einem, auch den letzten Zweifel ausschließenden Beweis für die von mir angenommene Herkunft dieser Gläsergruppe. Diesen Beweis kann ich nunmehr dank der Liebenswürdigkeit des um die Erforschung der Wirtschaftsgeschichte der Wesergegend hochverdienten Professors W. Feise in Einbeck erbringen. Herr Professor Feise machte mich nämlich vor einiger Zeit auf eine in den „Hannoverischen Anzeigen Ao. 1768, 86tes Stück, Montag, den 24ten October" erschienene Bekanntmachung aufmerksam, die, da sie nicht nur für die ganze Frage von Interesse ist, sondern auch allerlei wertvolle Ergänzungen bzw. Berichtigungen zu meinem oben erwähnten Aufsatz enthält, im Wortlaut, wie folgt, hier mitgeteilt sei:

Vermischte Nachrichten.

Hannover. Nachdem Königl. und Churfürstl. Cammer die weiß Glashütte am Osterwalde, Amts Lauenstein, welche weyl. Schichtmeister Bremer bis zu dessen im abgewichenen Jahr erfolgten Ableben für eigene Rechnung in Betrieb gehabt, seit Anfang g. J. für herrschaftliche Rechnung übernommen und uns zur Direction anvertrauet hat: So haben wir dem Publico hiemit zur Anzeige bringen wollen, daß das auf bemeldeter Hütte bisher gefertigte schöne Cristall- und Krei-

[1] Der Cicerone V (1913), Heft 11, S. 403ff.

[2] Siehe Robert Schmidt, Die Gläser der Sammlung Mühsam. Berlin 1914, S. 50. Vgl. auch desselben Verfassers Handbuch „Das Glas", 2. Aufl., S. 356ff.

tenglas, welches dem besten englischen Glase an Schönheit und Reinigkeit vollkommen gleich kommt, in der Vergoldung aber alles andere Glas übertrifft, fernerhin gefertigt wird, und können Glashändler und Liebhaber, welche davon verlangen, sich entweder an Königl. Berghandlungsadministration, oder an die Glashütten-Administratores zum Osterwalde, als Commissarius Schrader und Factor Borkenstein, oder an die vorerst errichteten Glasniederlagen, als hieselbst bey seel. Anton von der Vecken Erben, in Hamburg bey den Kaufleuten Winkelmann u. Zimmer, in Bremen bey dem Kaufmann Carl Ludwig Brauer und in Braunschweig bey dem Kaufmann Paul Hermann Herdtmann adressiren, und entweder von der Hütte, oder den Niederlagen mit allen Gattungen von Glas, als mit Wappen, Landschaften, Sinnbildern u. geschnitten, geschliffen, und vergoldeten Pokalen, Bechern und Krügen von feinem Cristall, vergoldeten und unvergoldeten feinen Cristall- und Kreitenglas, Wein-Bier und allerley Gläsern, vergoldet und unvergoldeten Wasser-Carafinen, geschliffenen, vergoldeten und unvergoldeten Oel- und Essig-Gläsern, Salzfässern, Leuchter, Milchkumpen, Zuckerschalen, Gelée- und Confect-Aufsätzen und Gläsern, Waschbecken und Gießkannen, und überhaupt mit allen Gefäßen, so von Glas gefertigt werden können, gegen billige Preise versehen werden; wobey noch anzumerken, daß alle Gläser und Gefäße, welche von Cristall- und feinem Kreitenglase auf der Hütte gemacht, zum Zeugniß, daß es echt und aufrichtig ist, mit dem unterm Fuß eingeschnittenem aufrecht stehenden Lauensteinischen Löwen bezeichnet, und dem, was von Cristall ist, der Buchstabe C. angefüget, versehen wird, und daß, wenn jemand auf einen Pokal oder Glase etwas besonders geschnitten, oder Gläser von besonderer Façon gefertiget zu haben verlanget, davon nur ein Model, Zeichnung oder Riß einsenden darf.

Hannover, am 24ten Oktober 1768,

Königl. Churfl. Braunsch. Lüneb. Berghandlungs-Administration.

Aus dem mannigfachen Inhalt dieser interessanten Bekanntmachung sei zunächst hervorgehoben, daß wir hier zum ersten Male die offenbar wichtigsten und marktgängigsten Erzeugnisse der Lauensteiner Hütte, in der Kristall- und Kreideglas erzeugt wurde, sowie ihre Hauptverkaufsstellen und -Niederlagen genauer kennenlernen, auf die ich aber im vorliegenden Zusammenhang nicht näher eingehen möchte. Sodann erfahren wir, daß die Hütte erst seit Anfang 1768, bald nach dem Tode ihres Schichtmeisters, des 1767 verstorbenen Conrad Werner Bremer, herrschaftlich geworden ist, daß also die Angabe in dem auch von mir zitierten Aufsatz „Das Amt Lauenstein" (Zeitschr. d. Histor. Vereins f. Niedersachsen 1858, S. 294), wonach sie bereits 1757 „an die Herrschaft" verkauft worden sei, auf einem Irrtum beruhen dürfte. Endlich aber — und darin erblicke ich den Hauptwert dieser Bekanntmachung — liefert sie uns nicht allein die bislang noch fehlende endgültige Bestätigung, daß unsere Löwengläser in der Tat dieser Lauensteiner Hütte angehören, sondern sie gibt uns auch zugleich die richtige Deutung des neben der Löwenmarke bisweilen auch noch vorkommenden Buchstaben C. Denn während ich selbst s. 3. dieses C auf Calenberg deuten zu sollen glaubte und der Meinung war, daß dasselbe hinzugefügt worden sei, um den Löwen noch deutlicher als den aus dem Wappen der dem Fürstentum Calenberg einverleibten Herrschaft Homburg zu kennzeichnen, erfahren wir nunmehr, daß dieses C einem ganz andern Zwecke, nämlich zur näheren Bezeichnung des Glasmaterials oder, richtiger, zur Unterscheidung des Kristallglases von dem Kreideglase dienen sollte.

Freilich scheint der Unterschied zwischen diesen beiden Glassorten, soweit ich es augenblicklich an der Hand eines nur beschränkten und leider nicht einmal ganz fehlerfreien Materials nachzuprüfen vermag, in Wirklichkeit nicht allzugroß gewesen zu sein. Denn abgesehen von denjenigen Gläsern, fast durchgängig Pokalen, die Neigung zur Glaskrankheit bekunden und daher niemals eine gänzlich reine und glänzende Masse, sondern gewöhnlich eine mehr oder weniger starke Mattheit und Trübung zeigen, sind sowohl die nur mit der Löwenmarke versehenen Kreidegläser wie die mit der, durch ein C erweiterten Löwenmarke bezeichneten Kristallgläser fast von der gleichen Reinheit und Brillanz, so daß ein wirklich erkennbarer Unterschied zwischen beiden kaum festzustellen ist. Doch läßt sich im allgemeinen sagen, daß das Kristallglas mit Vorliebe bei den mehr oder weniger schweren und künstlerisch verzierten Pokalen, das Kreideglas dagegen bei den einfachen Gebrauchsgläsern Verwendung gefunden haben dürfte. Genaueres hierüber zu äußern wird aber erst dann möglich sein, wenn man an einem größeren Vergleichsmaterial, als es mir gegenwärtig zur Verfügung steht, noch weitere Untersuchungen hat anstellen können. Vorläufig kam es mir nur darauf an, durch die Veröffentlichung jener Bekanntmachung die Frage nach der Herkunft der sog. Löwen- oder Lauensteiner Gläser sowie die Deutung ihrer Marke endgültig zur Entscheidung zu bringen

Ergänzungen und Berichtigungen zu den Verzeichnissen Heinrich Wichmanns in seinem Buch über Leonaert Bramer

Leipzig 1923

Vorbemerkung des Herausgebers

Zu dem kürzlich bei Karl Hiersemann, Leipzig, erschienenen Werk H. Wichmanns über Leonaert Bramer gibt nachfolgend E. Trautscholdt eine Reihe wichtiger Ergänzungen, die um so bemerkenswerter sind, als Wichmann seinerzeit sogar die ausgedehnten Notizen von Hofstede de Groot und Bredius für seine Arbeit zur Verfügung gestanden haben. Eine kritische Würdigung der Wichmannschen Arbeit fanden unsere Leser bereits in Heft 2, Seite 112 des laufenden Jahrganges.

1. Zum Katalog der Gemälde

Nachtrag von Bildern, die als Bramer verzeichnet sind, aber bei Wichmann fehlen:

(bei 37ff.): In einem rot drapierten Armstuhl sitzt in orientalischer Kleidung Holofernes bei einer reich besetzten Tafel neben Judith, deren Hand er zärtlich faßt, indem er in der Linken einen Becher Wein hält. Diese, sich von ihrem Sitze erhebend, erforscht mit prüfendem Blick das Maß seiner Trunkenheit, eine alte aufmerksame Dienerin ist im Begriff, das Licht auszulöschen. Holz. 26×34 Zoll (Leipziger Maß). Versteigerung H. W. Campe, Leipzig, 24. 9. 1827, Nr. 185: 36 Thlr. an Levi.

(bei 69): Beschneidung Christi. Holz. 21×33 preuß. Zoll. Bezeichnet. Versteigerung Georg Andreas Reimer, Berlin, 27. 3. 1843, Nr. 233: 49 Thlr. Vielleicht identisch mit Wichm. 69.

(bei 130/32): Christus vor Kaiphas. Nachtbeleuchtung. Zur Zeit Partheys (I, 162, Nr. 7) in der Sammlung Fröhlich, Würzburg.

(bei 165): Die Taufe des Kämmerers. Holz. 24,5×20 cm. Versteigerung bei Bangel in Frankfurt a. M. vom 24. 4. 1923, Nr. 119.

(bei 194): Auf einem thronartigen Lehnsessel sitzt ein Hoherpriester, vor ihm zwei kniende Priester, mit einer Beschwörung beschäftigt. Kupfer. Zur Zeit Partheys (I, 162, Nr. 14) Sammlung Rinecker, Würzburg.

(bei 228): Pyramus und Thisbe. L. B. signiert. Kupfer. 22×28 cm. Versteig. in Köln v. 23. 11. 1903, Nr. 141. Vielleicht identisch mit Wichm. 228.

(bei 280): Die Wachtstube. Quer-Oval. Voll bezeichnet. Holz. 35×48. Versteigerung bei Bangel in Frankfurt a. M. vom 24. 4. 1923, Nr. 118: 1800000 M. — Ob identisch mit Wichmann 280? Die Beschreibungen scheinen sich nicht ganz zu entsprechen.

(bei 293ff.): Sitzender Raucher. „Geistvoll wie Frans Hals.“ Holz. 6×6½ Zoll. Versteigerung W. Koller † bei A. Posonyi, Wien, am 5. 2. 1872, Nr. 28.

(bei 315): Männliches Porträt. Oval. Holz. 25×20 cm. Versteigerung M. D . . . † in Paris vom 10. 11. 1919: 580 Frs.

Gelegentlich zugeschrieben wurden dem L. Bramer ferner:

Elisa ein Kind aufweckend. Geschabt 1768 von R. Earlom in der Slg. Hoare als „Rembrandt“, als solcher noch auf der Verst. Bus de Gisignies, Brüssel, 14. 4. 1896 (vgl. Repert. XIX, S. 323). Nach Hofstede de Groot, Krit. Verzeichnis, Bd. VI, S. 446, V. T. 13 „vermutlich von L. Bramer“.

Petrus im Gefängnis. 1921 bei Ch. Sedelmeyer, Paris (vgl. Klassiker der Kunst XXVII, „Rembrandt“, Anhang II, Nr. 8 und S. 111). Wird jetzt von Bredius für einen schönen Bramer gehalten; siehe Zeitschr. für bildende Kunst 1921, S. 152.

Ein als Bestandteil der Turiner Galerie gestochenes Bild, wohl Frühbild (siehe Frimmel, Blätter für Gemäldekunde VI, S. 52, Anm.).

Die Ankläger Susannas vor dem Richter. Holz. 60×83 cm. Als „Rembrandt“ in der Sammlung des Abbé Du Jardin in Brügge (ca. 1840). Könnte (nach Hofstede de Groot, Rembrandt, Nr. 61 c) auch von L. Bramer gewesen sein.

2. Zum Katalog der Handzeichnungen

Nachträge:

(bei 24): David, seine Psalmen schreibend. Wohl auch einbegriffen in Nr. 108 der Versteigerung Knowles in Amsterdam vom 25.6.1895: Szenen aus dem Leben Davids. Drei Darstellungen auf zwei Bogen. Tusche mit Weiß gehöht, auf bräunlichem Papier. Maßangabe allerdings: 20,5×20,5 cm.

(bei Wichm. 25): Judith und ihre Magd. Wohl dasselbe Blatt im Anzeiger 11 von Hugo Helbing, München, Nr. 10. Federzeichnung, getuscht und mit Weiß gehöht, auf blauem Papier. 38,5×50 cm. 65 M. Ferner: Versteigerung in Stuttgart am 28. 4. 1891, Nr. 1289: „Qu. Gr. Fol.“: 20 M.

— Esther vor dem Throne des Ahasver als Bittflehende. Feder und Tuschpinsel, auf blauem Papier. 37,5×30 cm. Mit Sammlerzeichen: S mit Krone. Versteigerung van Gogh III und M. P. A. M. Boele van Hensbroek in Amsterdam am 2. 12. 1913, Nr. 130.

Wichm. 27: Susanna . . . brachte auf der Versteigerung 1908, Nr. 40: 20 Gulden (an de Vries). Kam ferner vor: Versteigerung van Gogh III und M. P. A. M. Boele van Hensbroek in Amsterdam, am 2. 12. 1913, Nr. 131. Versteigerung in Amsterdam am 24. 1. 1922, Nr. 73.

Wichm. 38: Anbetung der Hirten. Auch Versteigerung Knowles in Amsterdam vom 25. 6. 1895, Nr. 109. mit den Angaben: Tusche, weiß gehöht, auf bräunlichem Papier. 21×16 cm.

Wichm. 38: Die Anbetung der Hirten. Bez. Schwarze Kreide. 41 × 35,2 cm. Versteigerung Waldburg-Wolfegg II u. a. in Stuttgart, am 12. 5. 1902, Nr. 1145: 4,50 M.

— Hirten verehren das neugeborene Kind. Studie in Kreide und Tusche, auf grauem Papier, weiß gehöht. Versteigerung bei C. G. Boerner in Leipzig vom 27. 6. 1899, Nr. 77: 1 M.

Wichm. 48: Beschneidung. Versteigerung de Chennevières und J. C. Robinson in Amsterdam am 20. 11. 1882, bei Nr. 20. (Der Hinweis bei Wichm. 44, 70 und 71 bezieht sich auf Wichm. 48, nicht Wichm. 49.)

— Aufbruch zur Flucht nach Egypten. Auf reichem Sessel sitzt rechts in reicher Kleidung, dem Kind die Brust reichend, neben dem heiligen Joseph Maria; vor ihnen steht, sie zur Flucht anfeuernd, der Engel. Federzeichnung. 15 × 18 cm. Versteigerung von Eelking u. a. in Köln am 3. 6. 1902, Nr. 21.

Wichm. 51: Flucht nach Egypten. Tusche, weiß gehöht, auf blauem Papier. Auch Versteigerung Knowles in Amsterdam am 25. 6. 1895, bei Nr. 107.

Wichm. 53a: Der Kindermord zu Bethlehem. Wie bei Wichm. 51.

(bei Wichm. 61b): Der barmherzige Samariter. Vielleicht identisch mit Nr. 165 der Versteigerung in London vom 24. 7. 1923: Der barmherzige Samariter. Bezeichnet. 1673 dat. Rote, schwarze u. weiße Kreide. 21 × 22¾ Zoll.

— Christus und die Samariterin. Feder und Bister, mit Tusche laviert. 8¼ × 7½ Zoll. Versteigerung Robert Dumesnil in London vom 1. 5. 1837, Nr. 601 (ohne Größenangabe). Desgl. in Paris (1843?), Nr. 601 (mit der Größenangabe: 7 Zoll 8 Linien × 7 Zoll). Versteigerung Rosenheim † in London, 2. 5. 1923, Nr. 110.

— Die Henkersknechte setzen Christus die Dornenkrone auf. Bezeichnet. Tusche, Feder u. Pinsel. 12 × 11,5 cm. Versteig. (Winckler) in Frankfurt a. M. am 10. 11. 1920, Nr. 1803[1].

Wichm. 76: Verleugnung Petri. Auch Versteigerung Knowles vom 25. 6. 1895, bei Nr. 107. Vgl. Bemerkung zu Wichm. 51.

— Kreuztragung: Vielfigurige Komposition. Hinten rechts Golgatha, links die Ansicht von Jerusalem. Vorn bricht Jesus unter der Last des Kreuzes zusammen. Feder, und blau laviert. 18 × 29,5 cm. Aus Sammlung Kat. Versteigerung P. Langerhuysen in Amsterdam am 29. 4. 1919, Nr. 96.

(bei Wichm. 88): Zwei Passionsszenen. Feder und Tusche. 21 × 15 cm. Aus Sammlung Ploos v. Amstel (S. 232, Nr. 4). Versteigerung A. G. de Visser in Amsterdam am 16. 5. 1881.

(bei Wichm. 88): Himmelfahrt Christi. Kabinett der Leidener Universität (Publ. von J. J. de Gelder 1920).

— Die Himmelfahrt einer Heiligen. Zwei verschiedene Kompositionen auf der Vorder- und Rückseite des Blattes. Tusche, weiß gehöht, auf braunem Papier. Fol. Versteigerung in Stuttgart am 28. 4. 1891, Nr. 1290: 20 M.

— Die Weintrauben des Zeuxis. Tusche und Bister. 27 × 19 cm. Versteigerung A. G. de Visser in Amsterdam am 16. 5. 1881, Nr. 48. Versteigerung Knowles in Amsterdam am 25. 6. 1895, Nr. 110. Versteigerung P. Langerhuysen in Amsterdam am 29. 4. 1919, Nr. 95.

Wichm. 121 ist mit Wichm. 123 identisch, da es auf der Versteigerung Habich 1899 für die Albertina gekauft wurde. 29 M.

— Patriarch, von zahlreichen Figuren umgeben, segnet ein vor ihm knieendes Paar. Getuschte und weiß gehöhte Federzeichnung, auf graugrundiertem Papier. 19 × 26,8 cm. Sammlung Rolas du Rosey. Versteigerung Boguslaw Jolles-Dresden und Wien in München am 28. 10. 1895, Nr. 88.

Wichm. 160a: Vertumnus und Pomona. Zuletzt bei C. G. Boerner in Leipzig.

Wichm. 177: Ein junger Arzt... Auch Versteigerung P. Langerhuysen in Amsterdam am 29. 4. 1919, Nr. 94.

(bei Wichm. 204): Soldatengruppe auf einem Hügel. Kreide auf getöntes Papier. Kl. Fol. Versteig. in Frankfurt am 8. 11. 1886, Nr. 1009.

— 2 Bl.: Orientalische Jagdgesellschaft mit Damen zu Pferd. Ein Eber und ein Schwein ist die Jagdbeute. — Ähnliche Darstellung mit Falkonnier. Gegenstücke. Rotstift. Qu.-Fol. Versteigerung aus holländischem Besitz in Frankfurt a. M. am 17. 3. 1890, Nr. 1122/1123.

Wichm. 226: Musizierende Kavaliere. Wohl sicher identisch mit Nr. 128 der Versteigerung van Gogh III und M. P. A. M. Boele van Hensbroek in Amsterdam am 2. 12. 1913 (mit Abb. im Katalog).

(bei Wichm. 234): Zwei orientalische Figuren. Kreide und Tusche, 8°. Versteigerung aus holländischem Besitz in Frankfurt a. M. am 17. 3. 1890, Nr. 1121.

Wichm. 235: Sitzender Orientale. Die Versteigerung Liphart vom 26. 4. 1898 fand in Leipzig statt. Das Blatt war dort bei Nr. 133 beschrieben. Es kam wieder vor in der Versteigerung in Leipzig bei C. G. Boerner vom 27. 6. 1899, Nr. 78: 3 M. an v. Beckerath.

Wichm. 242: Landschaft in der Nähe von Cleve. Auch Versteigerung Knowles in Amsterdam am 25. 6. 1895, Nr. 106.

— Junge Mädchen im Feld spielend und sich mit Blumenkränzen schmückend. Feder und Tuschpinsel. 19 × 22,5 cm. Versteigerung van Gogh III und M. P. A. M. Boele van Hensbroek in Amsterdam am 2. 12. 1913, Nr. 129.

[1] Nr. 1804 derselben Versteigerung, Loth und seine Tochter, ist nicht von Bramer, wie im Katalog angegeben, sondern (nach Hofstede de Groot) wohl von Hoogstraaten; zur Zeit im Besitz von C. G. Boerner in Leipzig.

Ausstellungen

Berliner Ausstellungen

Deutsche Meister des Rokoko und der Romantik / Th. Rowlandson / Graphik O. Kokoschkas.

Ein zufälliges (vielleicht auch in der Wirtschaftslage motiviertes) Zusammentreffen von Graphik-Darbietungen, und zwar von historisch oder durch die Gegenwart beglaubigten Werten, nicht von Debütanten. Allerdings zeigte die von P. F. Schmidt administrierte Ausstellung von Aquarellen und Handzeichnungen deutscher Meister des Rokoko und der Romantik, mit der die Firma Reiß & Krüger einen sehr angenehm disponierten Salon eröffnet hat, so manches uns neue Gesicht. Nicht zuletzt durch die Arbeiten Schmidts ist ja der bahnbrechende Hinweis der Darmstädter Ausstellung von 1914 auf die völlig ungehobenen Schätze des deutschen 18. Säkulums aufgenommen worden, und gerade er hat immer wieder in der Zeichnung dieser und der folgenden Epochen, in der Hinterlassenschaft unzähliger kleiner Meister von halb vergessenem Namen die eigentlich bedeutsame Produktion spezifisch deutschen Charakters erkennen gelehrt. Die nunmehr gebotenen Blätter von durchschnittlich vortrefflicher Qualität können nur das Interesse an diesem immer noch von Sammlern wie Forschern kaum nach Gebühr gewürdigten Kapitel neuerlich beleben. In diesem Zusammenhang muß ich mir ein Eingehen auf einzelne Objekte leider versagen; es sei nur erwähnt, daß die Reihe etwa von Cosmas Damian Asam aus über Chodowiecki, Hackert, Zingg, Ramberg, zu Menken und dem besonders eindrucksvollen C. W. Kolbe, weiterhin über Genelli und Wächter zu Schnorr v. Carolsfeld und bescheideneren nazarenischen Zeichnern, und schließlich zu Wagenbauer, Joh. Adam Klein und Richter leitete. Sicher, wie wäre es anders möglich, begegnet man auf diesem Wege auch mancher zunächst wenig persönlich anmutenden Physiognomie. Aber andrerseits beginnt bereits Mancher, der bisher im Dutzend kaum bemerkt wurde, individuellen Wert zu bedeuten, und Ausstellungen wie diese sind die beste Förderung unterscheidender Erkenntnis. —

Auch Thomas Rowlandson (1756—1827) ist bei uns mehr genannt als gekannt. Hugo Perls hat gegen hundert kolorierte Kupferstiche und einige Aquarelle dieses ersten reinen Karikaturisten des bürgerlichen Zeitalters ausgestellt, und man darf sagen: es ist ein kleines Ereignis. Hogarth, der größere Vorgänger, ist zu entrüstet, um ergötzlich zu sein; sein Stil hat das Stechende des Sittenrichters, keine eigentlich karikaturistische Irrealität und Ungebundenheit. James Gillray, Rowlandsons Zeitgenosse, empfängt den Antrieb zu seinen pamphletischen Grotesken gänzlich vom Politischen her; seine Heftigkeit will aufputschen und nicht erlustigen. Der britische Clownshumor hat erst in Rowlandson seinen klassischen Meister gefunden. Bei ihm springt der Einfall direkt in den Strich über, denn hier ist er nicht polemisch, sondern visuell konzipiert. Sein unerschöpflicher Witz verulkt Gesellschaftstypen, öffentliche Narrheiten und das Pech des Einzelnen. Dabei äußert er in burleskester Übertreibung ein an Daumier heranreichendes psychologisches Treffvermögen. Rowlandson vermeidet ultimative Schärfen, ist jedoch nicht einfach ein harmloser Scherzbold; er hat Bosheit und Phantastik genug im Leibe, um unserem Vergnügen etliches Entsetzen beizumischen. Wenn er beispielsweise eine unheimlich korpulente Madame zeichnet, an deren Fülle jedes Korsett scheitert, und deren Gemahl verzweifelt sich mühen läßt, die Schnüre fester zu ziehen, — so gibt er dieser Leibesriesin eine puterrote, fauchende Bulldoggvisage von der Furchtbarkeit eines Angsttraums. Berühmt ist sein „englischer Totentanz" von 1814; da sieht man etwa jenes Einbrechen der gräßlich strampelnden Schlittschuhläufer, begleitet vom Hohngelächter des Gerippes, — ein Blatt, dessen Grausigkeit in einer seltsamen Mischung von karikaturistischer Frechheit und Katastrophentragik besteht. Rowlandson ist in seinem lustigen Zynismus der Stammvater des angelsächsischen knock about Humors, letztens der Chaplinade. Er ist dabei von einer Vitalität des Drastischen, die auch vor der Prüderie seiner Zeit nicht Halt macht. Er hat die skurrilsten Einfälle. Ein Blatt schildert vergnüglich eine Auktion englischer Schönheiten in Indien, ein anderes das Benehmen der Caféhausgäste, die vor einem tollen Hund davonstürzen. Angst und Enttäuschung, feistes Phlegma und stupides Genießertum, Schnarchen, Toben und Kriechen, Verlegenheit und Neugier der Menschen meistert sein zunächst pludrig loser, anmutig über die Fläche lachender Strich, der sich dann zopfig versteift, um schließlich robustere Bilderbogenwirkungen im Verein mit einer nicht mehr schwerlos-blaßbunten, sondern derbfarbigen Kolorierung nachzustreben. Auffällig jene umfangreiche Serie miniaturistisch feingestochener Londoner Veduten, die zumal hohe kahle Innenräume, etwa Theater mit hundert ausführlich eingetragenen Logen und winzig wie Perlen gereihten Figürchen zeigen, deliziös in ihrer Akkuratesse und etwas spleenigen Genauigkeit. Der geistreich gelöste, kringelierende Rowlandson ist plötzlich verschwunden. Und taucht gekräftigt wieder auf mit seiner unverwüstlichen Spottlaune. Dies verwandlungsfähige Schaffen deutet auf Daumier voraus, aber auch von Busch, Ober-

länder, Wilke und Ensor möchte man einen Faden zu ihm zurückverfolgen können. Generationen von Witzblättern haben ihn beerbt, den würdigen Zeitgenossen der Sheridan und Smollet. —

Über Lyonel Feininger habe ich mich an dieser Stelle erst kürzlich im Zusammenhang geäußert, so daß ich mich heute darauf beschränken darf, Mitteilung von einer Ausstellung seiner Holzschnitte im Corvinus-Antiquariat zu machen, das mit emaillierten Kupfergeräten (Schalen, Dosen, Schmuck) von Vollmer und Fichtner eine hübsche kunstgewerbliche Ergänzung bot. —

Bei Goldschmidt & Wallerstein sah man Graphik Oskar Kokoschkas von 1908—1923. Auch darüber wäre an dieser Stelle nicht viel zu sagen, diese Lithos sind ja bekannt. Immer noch stehen Blätter wie der Hasenclever (1917), die Mutter (1918), „Naëmi" und „Mirjam" (1921) obenan; das letzte Jahr hat neben einem so feurig erlebten Kopf wie die Schauspielerin Orska manch arg Mißglücktes gebracht, ein sonderbar klobiges Selbstporträt und ein geradezu diskreditierendes Liebermannbildnis. Stark spricht die Sprödigkeit des „gefesselten Kolumbus" (1914) heute an, dann ist Kokoschka immer kräftiger und lockerer geworden, unter fast völliger Aufgabe des nervösen Stilbewußtseins seiner frühen Zeit. Oft stehen die Gesichter wie unter dem Schattendach eines tropischen Waldes, so scheckig flockt das Licht über sie. Manchmal tauchen sie groß und wunderbar aus tiefen Wirrnissen empor. Zuweilen streicht das Dunkel gnadensacht, trostvoll über ihre bangen Züge. Einige aber sehen aus wie mit Ruß beschmiert, und das Bildnis Max Reinhardts wirkt schon mehr wie der Bericht eines tragikomischen Unfalls. Kokoschkas graphische Lockerung hat ihre anarchischen Augenblicke. Es fehlt ein Widerhalt von Sachlichkeit; daher das nur sehr Ungefähre der Ähnlichkeit. Der Gesamteindruck einer Persönlichkeit verwischt sich darüber nicht. — Willi Wolfradt.

Wiener Ausstellungen

Kunstsalon Würthle: Ausstellung französischer Impressionisten. Kollektivausstellung Carry Hauser / Künstlerhaus: E. Nolde / F. A. Harta / Kristallgalerie: Phantastische Ausstellung

Der Kunstsalon Würthle ist bei seiner Ausstellung französischer Impressionisten — ein Tribut an die hier seit dem „Zusammenbruch" grassierende (durch Wiens künstlerische Impotenz genährte) Vorliebe für retrospektive Ausstellungen — übel beraten gewesen. Der Leitung war es offenbar darum zu tun, die bedeutendsten Namen des französischen Impressionismus ohne Rücksichtnahme auf die Qualität des zur Verfügung Stehenden zu vereinen. Die Toulouse-Lautrecs beißende Ironie in ihrer ganzen Kraßheit spiegelnde Szene im Café und Renoirs atmosphärisch empfundene, in eitel Licht und Luft sich auflösende Lithographie zweier sich zum Ausgehen bereit machender Mädchen, Pissarros sommerliche Gartenlandschaft und Cézannes sehr charakteristische Aquarellskizze eines blühenden Obstgartens seien als vereinzelte Lichtblicke in einem Wust von Mittelmäßigkeit hervorgehoben. Man flüchtet bald zu den Mappen, um deren Inhalt (Graphiken von Fantin-Latour, C. Guys, Manet, Puvis de Chavannes usw.) es wesentlich besser bestellt ist.

Seit dem Herbst 1919, wo Carry Hauser bei Miethke ausstellte, hat sich dieser wohl begabte, doch wenig selbständige Künstler, der bei Würthle seine letzten Arbeiten zur Schau stellt, stark gewandelt. Seine damalige Vorliebe für dekorative Wirkung (von der noch die Häufigkeit geschwungenen Konturs und die eigentümlich zarte Tönung seiner Gestalten in Blau und Rosa Zeugnis ablegen), ist hinter dem Streben nach Ausdruck und Vergeistigung zurückgetreten. Am stärksten und nachhaltigsten hat auf Hauser das Vorbild George Grosz' eingewirkt, dessen Formensprache und Technik er in einzelnen Blättern fast haargenau kopiert, ohne jedoch die Ausdrucksgewalt dieses größten Menschenschilderers des 20. Jahrhunderts zu erreichen.

Der „Gesellschaft zur Förderung moderner Kunst in Wien", der wir vor allem unseren Kontakt mit der Neukunst des Auslandes verdanken (die in den Wiener Kunstsalons nur in bescheidenen Dosen und in schwachen Aufgüssen kredenzt wird), dankt Wien eine ebenso reichhaltige wie eindringliche Schau von Noldes Werk. Mancher wird zwar in der Ausstellung im Künstlerhaus das Fehlen charakteristischer Arbeiten der Frühzeit missen. Wer jedoch den reifen Künstler in seiner ganzen, schöpferischen Vielseitigkeit kennenlernen will, der empfängt hier, an Hand seiner in buntem Wechsel aufeinander folgenden Landschaften, Blumenbilder, Bildnisse und religiösen Szenen ein erschöpfendes Bild dieses bedeutenden Vertreters des expressionistischen Deutschland.

Vorkämpfer eines tief in der Natur verankerten (dynamischen) Expressionismus sehen wir ihn in seinen überaus naturwahren, zum Bersten mit Leben erfüllten Studien von Südseeinsulanern noch eng mit dem Impressionismus verknüpft, über den er in dem Farbenrausch seiner Landschaften und Blumenbilder hinauswächst. Der zur Hauptsache gewordenen Farbe (was sich auch in der Entwicklung seiner recht gut vertretenen Graphik von einem linear-dekorativen Stil zu einem rein malerischen äußert) dient der Gegenstand zuletzt nur mehr als Vorwand. Ausdruck seiner Gefühlswelt ist sie es, die, wie bei Grünewald (dem Nolde unter allen Künstlern geistig am nächsten steht), seinen religiösen Bildern — im Künstlerhaus durch „Das verlorene Paradies", „Josef erzählt seine Märchen", „Moses

und Aron", „Die Anbetung des Christuskindes" vertreten — ihre Stimmung, ihre Inbrunst und Mystik verleiht. Nirgends eine Pose. Schlichtheit der Gebärde, Konzentrierung des Interesses auf das Mienenspiel des absichtlich in seinen Dimensionen übertriebenen Antlitzes. So wirkt denn auch die von einem Kunstfreund der österreichischen Galerie gewidmete Darstellung des seine Träume offenbarenden Josef wie unmittelbar aus dem Leben gegriffen, ohne daß dabei der Eindruck einer Banalisierung des Geschehnisses erweckt würde (wie dies etwa bei den Bildern Uhdes der Fall ist).

Es war ein Verhängnis für Harta, daß man seine Bilder in den an die Nolde-Ausstellung angrenzenden Räumen vereinte. Diese Gegenüberstellung offenbart so recht den Gegensatz zwischen Künstler und Routinier. Ein Fregoli der Malerei, heute à la Greco, morgen in der Art der alten Niederländer malend, entpuppt sich Harta hier als der zu jedem Kompromiß bereite Modemaler par excellence. Ein Nachfolger der J. Q. Adams, V. Kraus, Ph. László, bringt er Wiens schönste Frauen bar jeder persönlichen Note (meist mit der bloßen Porträtähnlichkeit sich begnügend), in schreiend bunten Farben auf die Leinwand. Daß er (über eine gediegene Malkultur verfügend) auch anders kann, wenn ihn (was sehr selten der Fall zu sein scheint) sein Modell interessiert, beweist sein charakteristisches, farbig fein abgestimmtes Bild Lea Bondys und das farbenleuchtende kleine Bild der Schauspielerin Grete Wittels. — Erfreulicher als die Gemälde, die ursprünglicher wirkenden Bildniszeichnungen, in denen der gewandte Graphiker zu seinem Recht kommt.

In den Räumen des Kristallverlages hat sich unter dem Namen „Kristallgalerie" ein neuer Kunstsalon aufgetan, der sich mit einer „Phantastischen Ausstellung" einführte. Eine Ausstellung, die sich mit ihrer Vereinigung scheinbar gegensätzlicher und doch innerlich zusammenhängender Kunstwerke unterschiedlicher Zeiten und Völker (zwischen Arbeiten moderner Kunst finden wir einen dickbäuchigen Buddha und altperuanische, anthropomorphe Gefäße) zum blauen Reiter als Paten bekennt.

Im Mittelpunkt des Interesses stehen die reizvollen, hypersensiblen Puppen der Lotte Pritzel, jeder Erdenschwere bare, schlankgliedrige, von Sinnlichkeit durchströmte Gestalten, vollkommenste Produkte einer verderbten, dekadenten Kultur. Wenn auch manches vom Besten (darunter die in Wien bisher nicht gezeigten mehrfigurigen Arbeiten) fehlt, anderseits auch Schwächeres, wie die spielerisch kindischen Heiligenfigürchen, zu sehen ist, so ist die Anziehungskraft der ausgestellten Puppen gleichwohl so groß, daß alles andere nur als ihre Folie erscheint. Wozu auch der Umstand beiträgt, daß ein eigenartiger und vielseitiger Künstler wie Dagobert Peche nur mit ganz wenigen Stücken, Teschner mit minderwertigen Arbeiten vertreten ist. Wogegen Scheurichs zierliche Porzellanfigürchen zwar sehr geschickt dem Empfinden des Rokoko angeglichen sind, jedoch gerade deshalb kein solch starkes Eigenleben führen. Hinwieder unterstreichen der Wiener Kunstgewerblerin Vally Wieseltier groteske Fayencen gerade durch ihre (beabsichtigte) Derbheit das Zierlich-Preziöse Pritzelscher Puppen.

St. Poglayen-Neuwall.

Chemnitz

Im Kunstsalon Gerstenberger wurde eine Ausstellung des jungen Dresdner Malers Otto Schubert, für den vor zwei Jahren gelegentlich der Ausstellung bei Flechtheim Meier-Gräfe so nachdrücklich eingetreten ist, eröffnet. Von allem, was Otto Schubert in Aquarellen, Radierungen und Lithographien zeigt, geht die besondere Wärme schöner, menschlicher Ergriffenheit aus. Nirgends wird die Wirksamkeit einer doktrinären Theorie über das Bildermalen spürbar. Nichts dergleichen ist vorhanden, Otto Schubert hat die Regeln im Instinkt und das Handwerk im Blut. Die Natur ist ihm keine Sache, die höhere Mathematik im Leibe hat, sondern Wärme, Luft und Rausch. Die ungemein gelockerte Bildfläche, die für Otto Schubert so bezeichnend ist, zeigt neuerdings eine Neigung zum Zusammenschluß, zur Verdichtung zwischen dem betonteren Kontur. Es sind Bilder zustande gekommen, die gleichmäßigen Abstand zu Cézanne und Renoir haben. In der Graphik wirkt noch immer das Erbe von Delacroix, sehr temperamentvoll und eigenmächtig verwaltet. Einen breiten Raum nehmen radierte Illustrationen zu Werken der Weltliteratur ein. Am wohlsten fühlt sich Otto Schubert und am weitesten stößt er dort vor, wo sich Humor zeigt. Kein zweiter weiß bei derlei Sachen soviel Kunst und soviel Menschlichkeit zu zeigen.

M. R. M.

Erfurt

Wieviel an Kunst des 20. Jahrhunderts in Erfurt vorhanden ist, davon ist jeder aufmerksame Leser des Cicerone zur Genüge unterrichtet. Daß auch Kunst des späteren 19. Jahrhunderts in Erfurt gesammelt worden ist, und zwar nicht nur zahlreich, sondern auch mit starkem Qualitätsgefühl, beweist die neue Ausstellung (März-April) im Kunstverein, die der impressionistischen Malerei gewidmet ist. Vorzüglich ist vor allem Max Liebermann vertreten. Besonders aus seiner Spätzeit fallen eine Anzahl von Sonne und Licht erfüllter Gartenbilder sowie ein höchst lebendiges Selbstporträt ins Auge. In der „Gartenbank" (1923) ist er von einer Glut und Leuchtkraft der Farbe, die erstaunen macht. Eine Reihe köstlich weicher Pastelle und Kohlezeichnungen schließt sich an. Corinth wird durch ein großes, temperamentvoll gemaltes Früchtestilleben sowie

eine kleinere Arbeit repräsentiert. Weniger gut ist Slevogt vertreten; am besten erscheint er in seinem kleinen Aquarell eines „Reiters". Von Leistikow ist eine breit hingesetzte Baumstudie zu erwähnen, die seinen Hang zur dekorativen Wirkung verrät. Hagens großes Bild „Hafen am Niederrhein" wirkt trotz der glänzenden Behandlung des Wassers etwas ermüdend. Zügels kleines Tierbild zeigt seine Vorzüge im besten Lichte, ebenso Kalckreuths „Heuernte". Bereits über den Impressionismus hinaus führt eine kleine Moorlandschaft von Paula Modersohn, die gerade in ihrer Schlichtheit lange im Gedächtnis haftet. Ein wenig seltsam nimmt sich in dieser Umgebung Ensors „Ballett" aus, in seiner grotesken Komik und den hellen, fast parfümierten Farben. Ein besonderer Raum ist den Frühwerken von Christian Rohlfs aus seiner Weimarer Zeit gewidmet. Hier steht — zeitlich — an erster Stelle eine große dekorative Landschaft mit Akt-Staffage, die 1885 entstanden ist. Gegenständlich und kompositionell ganz unpersönlich und konventionell, weicht sie jedoch in dem körnigen Farbauftrag von der üblichen glatten Manier jener Zeit wesentlich ab. Den eigentlichen Rohlfs lassen erst drei Landschaften erkennen: die prachtvolle „Kirche in Gelmeroda", die neu für die Galerie des Museums erworben wurde, der leider nicht ganz vollendete „Birkenwald" und ein sehr helles, pastos gemaltes Dorfbild. Die Neuerwerbung behandelt das gleiche Motiv, das Feininger später so oft verarbeitet hat. Dazu tritt noch ein schönes Pastell „Feld mit Garben", von flimmernder Farbigkeit erfüllt. Walthers vorzügliche Rohlfs-Büste in Terrakotta gibt dem Raum eine besondere Note. Im Lesesaal sind Werke von Vorläufern des eigentlichen Impressionismus ausgestellt. Das Verblüffendste sind hier vier kleine Landschaften von Christian Friedrich Gille, der aus dem Friedrich-Kreise in Dresden hervorging. Es sind vier außerordentlich flott, breit und duftig gemalte, hellfarbige Bilder aus der Dresdner Umgebung, von denen zwei 1831 bzw. 1832 datiert sind. Eine von Abendsonne erfüllte Berglandschaft des Karlsruher Johann Wilhelm Schirmer und der feine „Kirchgang" von Spitzweg leiten über zum späteren 19. Jahrhundert. Die Weimarer Schule, die in der Entwicklung des deutschen Impressionismus eine besondere Rolle spielt, ist hier durch Brendel, Schmidt und Buchholz vertreten. Des letzteren „Weg zum Steinbruch bei Weimar" gehört zum Köstlichsten, was der Meister geschaffen hat und steht in der liebevollen, aber niemals kleinlich n Durcharbeitung der Einzelheiten und dem Duft der Vorfrühlings-Stimmung einem Meisterwerk wie dem „Frühling in Ehringsdorf" außerordentlich nahe. Von Trübner ist eine Waldlandschaft aus seiner späteren Zeit zu sehen, die zu seinen schwächsten Werken gehört, von Thoma u. a. ein frühes Aquarell „Rhein bei Säckingen" von 1870. Vom holländischen Impressionismus geben Bilder von Mesdag und Israels (das in Abenddämmerung getauchte „Mädchen am Meer") einen Begriff. Handzeichnungen und Graphik — darunter prächtige Lithographien von Liebermann und meisterhafte Radierungen von Kalckreuth — runden das Bild ab. Der Clou ist hier der Mädchenakt von Rodin, eine aquarellierte Zeichnung von ätherischer Zartheit. P.

Köln

Eine kurze Sensation bildete die Sammlung französischer Impressionisten bei Flechtheim. Es gab Meisterwerke von Degas, Sisley, zwei Aquarelle Cézannes, einen schönen Monet, Dinge, die man dankbar im Gedächtnis behalten wird. Daneben fiel ein harter Pissarro ab, und die späten Renoirs werden hoffentlich dazu dienen, daß endlich von diesem großen Meister nicht die süßlichen Seifen- und Parfümeriereklamefetzen der letzten Jahrzehnte, sondern die herben Frühwerke gesammelt werden.

Im Kunstverein beherrschen zeichnerische Entwürfe von Hans Groß aus Holstein. Zwischen Hodler und Holzschnitt, eine interessante Anstrengung aber doch gewollt und nicht restlos überzeugend. Aquarellieren kann dieser Mann nicht. Daß gelingt M. Pechstein leicht — fast zu leicht — in neuen Blättern: O. Schubert folgt in dieser Technik Cézanne mit Erfolg, A. Kallenbach malt derb und aufrichtig aus bäuerlichem Leben. Wie angenehm gefällig sich aus modernen Linien eine Tonbäckerei machen läßt, beweist der Bildhauer Pabst. Ihm ist Routine gefährlich.

Man hat in Köln den deutschen Impressionismus seit Jahren vernachlässigt. Diese Lücke schließt endlich die Galerie Goyert durch eine umfangreiche Corinth-Ausstellung. Man sieht meist Bilder von 1923 und 1924. Diese fauststarke Malerei hat nun einmal tote Stellen, ist oft unangenehm in der Materie. Landschaften wirken jedoch sehr ausgeglichen. Aquarelle mit der jetzt so beliebten Deckfarbentechnik, die eigentlich dem Material widerspricht, bilden den Höhepunkt der Ausstellung. Entwürfe zu einer neuen Mappe „Die Sündflut" und viele ausgewählte Graphikblätter vervollständigen den Überblick über das Schaffen Corinths. Man mag zu diesem Meister stehen, wie man will, eine solche Schau bedeutet für Köln unendliche Anregung. Neben der Corinth-Sammlung sieht man bei Goyert prächtige Einzelstücke von Liebermann, der Becker-Modersohn, Diaz und Einiges zum Abgewöhnen.

In den Kunstverein zog ein neuer Mann ein: Anton Räderscheidt. Kölner Purismus. Porträt vor einfachsten Fabrikformen, ähnlich denen, die vor einigen Jahren G. Grosz liebte, aber veristischer, raffinierter in dem glücklichen Effekt

ſtarrer Körperhaltung und ſchwarzer Kleidung. Das iſt ein intereſſanter Verſuch, neueſte Ziele der Menge zugänglich, ja ſympathiſch zu machen. Man denke: das Porträt ſieht wieder ſprechend ähnlich. Alfred Salmony.

Leipzig

Im graphiſchen Kabinett des Muſeums der bildenden Künſte ſind die Neuerwerbungen des letzten Jahres ausgeſtellt. Sie füllen Wände und Vitrinen mehrerer Räume und ſind ein beredtes Zeugnis dafür, daß trotz aller Ungunſt der Zeit die perſönliche Rührigkeit des Sammlungsleiters manches erreichen kann. Dr. Hildegard Heine hat die verſchiedenſten Wege beſchritten, um der Sammlung Mittel zum Ausbau zuzuführen. Es iſt ihr nicht nur gelungen, erhebliche Gelder von ausländiſchen Stiftern zu bekommen, ſie hat auch die Mitglieder der Vereinigung „Freunde der graphiſchen Sammlung" ſo für die Sache zu intereſſieren gewußt, daß ſie Beiträge, Kredite bei günſtigen Einkaufsgelegenheiten (die durch ſpätere Doublettenverkäufe gedeckt wurden) und ſchließlich Blätter ſelbſt erhielt. Natürlich hat auch ein ſolches Syſtem ſeine Kehrſeite. Es wird manches Blatt in Kauf genommen werden müſſen, das dieſer oder jener Gönner gern in der Sammlung ſähe. Aber die Ausſtellung zeigt, daß neben ſolchem Belangloſen doch vieles Gute erworben werden konnte. Beſonders Werke lebender Künſtler ſind in der weiſen Erkenntnis, daß ſie am eheſten billig und gut zugleich ſein können, gekauft worden. Von den bekannteſten deutſchen Impreſſioniſten und vielen bedeutenden Künſtlern der nachfolgenden Generation ſind Drucke, oft ſogar Zeichnungen ausgeſtellt. Schöne Studien von Rodin, Corinth, Slevogt und Gaul ſeien genannt. Daneben hat auch die ſchon durch alte Schenkungen ſehr reiche Sammlung an Zeichnungen des frühen 19. Jahrhunderts Zuwachs erhalten durch Blätter von Rumohr, C. G. Peſchel, Ch. L. Vogel und einige andere. Alles in allem, ein erfreuliches Ergebnis. W.

Madrid

Die Ausſtellung des Münchner Akademieprofeſſors Willi Geiger im „Ateneo" von Madrid, die im Februar durch den deutſchen Botſchafter, Freiherrn Langwerth von Simmern, eröffnet worden war und vor einigen Tagen geſchloſſen wurde, kann in jeder Beziehung als ein ſehr erfreulicher Erfolg bezeichnet werden. Wenn auch die von Geiger vertretene Richtung von einer keineswegs einflußloſen Gruppe ſpaniſcher Künſtler und der ihr entſprechenden Kritik prinzipiell abgelehnt und demzufolge in den meiſten Fällen zwar nicht direkt bekämpft, aber einfach totgeſchwiegen wird, ſo iſt doch von allen, die den Ausdrucksformen der jungen deutſchen Kunſt nicht verſtändnislos gegenüberſtehen, die Bedeutung des in dieſer kleinen, aber gehaltvollen Sonderausſtellung Gebotenen erkannt und in vollſtem Maße gewürdigt worden.

Francisco Alcantara ſagte am 14. März in „El Sol": „Wir können in Spanien nicht verſtehen, daß die Malerei, daß die plaſtiſchen Künſte auf einen einzigen jener ſchweren, tiefen und glänzenden Züge verzichten können, die unſer Licht den Gegenſtänden verleiht. Aber dieſe Expreſſioniſten, die, wie Geiger, von dem leidenſchaftlichen Beſtreben, alles zu vergeiſtigen, beſeelt ſind, ſuchen in ihrem ungeſtümen Subjektivismus die Wirklichkeit aufzulöſen und können ſich nicht beherrſchen, wenn es gilt, den Dingen und Vorbildern, die ſie in ihren Gemälden und Skulpturen wiedergeben, die ihrem Ideal entſprechende perſönliche Note zu verleihen. Der idealiſtiſche Impuls, der durch den Expreſſionismus gegeben wird, iſt ſo ſtark, daß er ſchließlich doch auch die heftigſten Widerſtände überwinden muß, und einen hartnäckigeren Widerſtand gegen dieſe Richtung, als gerade bei uns in Spanien, gibt es vielleicht augenblicklich auf der ganzen Welt nicht."

Erfreulicherweiſe war auch der durch den Verkauf erzielte materielle Erfolg ein recht befriedigender, und dies pflegt bei Madrider Ausſtellungen durchaus nicht die Regel zu ſein.

Den Hauptſtock gewiſſermaßen der Ausſtellung bildeten Serien von Illuſtrationen zu Kleiſt, Balzac, Doſtojewſki, Tolſtoj, die in Deutſchland bekannt ſein dürften, daneben einige Exlibris und verſchiedene der meiſt ausgezeichnet beobachteten Studien von Stiergefechten.

Beſondere Aufmerkſamkeit erregten zwölf Radierungen, die zu einem in Vorbereitung befindlichen Buch über Spanien gehören, zu dem Geiger auch den Text ſchreibt, und das bei Gurlitt erſcheinen ſoll. Der erſte Band wird den Titel „Spanien" führen, der zweite ſoll ausdrücklich Madrid gewidmet ſein.

Wohl hauptſächlich in der Abſicht, etwas Abwechſlung ins Geſamtbild zu bringen, waren einige farbige Arbeiten eingefügt: zwei ſehr fein empfundene männliche Porträts, ein phantaſtiſch ſtiliſiertes Blumenſtück, vor allen Dingen aber eine Reihe in letzter Zeit entſtandener Aquarelle ſpaniſcher Landſchaften. Unter ihnen möchte ich eine Geſamtanſicht von Madrid, zwei Motive von Toledo und eine Küſtenlandſchaft von Zarauz bei San Sebaſtian direkt als Kabinettſtücke in ihrer Art hervorheben. Alfred Demiani.

Minneapolis

Im Institute of Arts wurde im Februar eine von Dr. Valentiner zuſammengeſtellte Auswahl moderner deutſcher Bilder gezeigt. Das Bulletin des Inſtituts ſchließt ſeinen verſtändnisvollen Bericht darüber mit den Worten: „Es iſt zu hoffen, daß die Ehrlichkeit der ausgeſtellten Werke gewürdigt werden wird." -s-

Von Künstlern und Gelehrten

In Zürich ist hochbetagt Otto Gampert gestorben. Er war besonders als Radierer geschätzt und lebte lange Jahre in München. — Der Tessiner Maler Visconti Ferragutti ist im Alter von 74 Jahren gestorben. — Unser Mitarbeiter Dr. Erich Wiese ist zum 1. April als Kustos an das Schlesische Museum der bildenden Künste in Breslau berufen worden[1].

Neue Bücher

Mario Krohn, Frankrigs og Danmarks kunstneriske Forbindelse i det 18. Aarhundrede. 2 Bde., 88 Abb. Koppels Verlag. Kopenhagen 1922.

Dieses Buch behandelt ein Thema, welches viel zu äußerlicher und zufälliger Art ist, um Material für eine abgerundete, kunsthistorische Untersuchung liefern zu können. Ausführlich werden französische Künstler besprochen, welche in Dänemark gearbeitet haben, und französische Kunstwerke, welche nach Dänemark gekommen sind. Das dänische Kunstmilieu selbst wird nur insofern behandelt, als es mit französischen Künstlern und Kunstwerken in unmittelbarem Zusammenhang steht; dänische Künstler werden, soweit sie in Frankreich waren, vorübergehend gestreift. In dieser Weise enthält das mit vorzüglichen Abbildungen versehene, geschmackvoll ausgestattete Buch ein reichliches, mit großem Fleiß zusammengetragenes, wenn auch ziemlich heterogenes Material, welches noch durch Sammlungsinventare, Briefwechsel, Künstlerkontrakte in sehr umfangreicher Weise erweitert wird. Wir lernen eine Fülle von Einzeltatsachen kennen, aus welchen aber die kunsthistorischen Konsequenzen noch abzuleiten bleiben.

Den Mittelpunkt des Buches bilden naturgemäß der dänische Hof und die diesem nahestehenden Aristokratenfamilien, welche, besonders während der glanzvollen Regierungszeit Friedrichs V. um die Mitte des 18. Jahrhunderts, ihre Paläste mit französischen Kunstwerken schmücken und französische Künstler nach Dänemark rufen. Die wichtigsten Aufträge der vierziger und fünfziger Jahre betreffen die Ausstattung des königlichen Schlo es Christiansborg und der Paläste Bernstorff und Moltke, der zwei wichtigsten Adelshäuser Kopenhagens. Der Kunstgeschmack, welcher sich bei diesen Bestellungen kundgibt, ist ebensowenig homogen wie der des Pariser Hofes und der französischen adeligen Kreise: er läßt sich nicht auf eine der typisierenden kunsthistorischen Formeln bringen. Interessant ist die große Anzahl der für Christiansborg angekauften französischen Landschaften und Stilleben; es ist dies ein Symptom, welches uns immer wieder aus jedem beliebigen Sammlungsinventar des 18. Jahrhunderts entgegentritt und uns die auch in höfischen und aristokratischen Kreisen herrschende Vorliebe für holländisch anmutende Bilder zeigt. Das Bürgertum gibt ja sogar ganz offensichtlich direkt den holländischen Bildern den Vorzug. Einen Beitrag dazu, wie wenig ernst man die Vorliebe der vornehmen Kreise für den sogenannten großen Stil, die angeblich antikisierende Malerei der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nehmen darf, liefert die Tatsache, daß Graf Moltke eine Anzahl der Supraporten bei dem „Klassizisten" Vien, dem „Wiederhersteller des guten Geschmacks" bestellt, den anderen Teil aber bei — Boucher, seinem künstlerischen Antipoden (1756). Diese Gegensätzlichkeit, die in den Handbüchern der Kunstgeschichte unablässig wiederkehrt, ist aber nicht tragischer zu nehmen, als es Boucher selbst getan hat, der Aufträge für Bilder, deren Themen ihm zu hochtrabend waren, einfach an Vien abgetreten hat. Es handelt sich bei diesen beiden gleich gerne gesehenen Gästen der Madame Geoffrin bei weitem nicht um wahre, ernst zu nehmende künstlerische Gegensätze eines vergehenden und eines kommenden Stils. Kommen doch die meisten Bilder Viens für die Entwicklungsgeschichte der französischen Kunst kaum in Betracht; sie gehören in die Reihe jener übrigens nicht vielen pseudoklassizistischen Bilder, welche besonders seit Begründung der Akademie hauptsächlich auf die äußere Veranlassung der verschiedenen Surintendants des Bâtiments hin in Frankreich gemalt werden; die Absicht, welche diesen Aufträgen und Ermunterungen immer wieder zugrunde liegt, ist, „die Würde der Kunst zu heben", die soziale Stellung der den Zünften entronnenen Künstler zu festigen und sie mit Gelehrten und Dichtern auf eine Stufe gelangen zu lassen. Ambitiöse Akademiker, die offizielle Bilderaufträge bekommen wollen, erfinden also gelehrte Themen, häufen archäologische Einzelheiten in ihren Bildern und — was damit Hand in Hand geht — sie verachten die Probleme der Malerei als etwas Minderwertiges, Handwerkliches. Wirklich ernst genommen wurde diese Richtung nie, aber die vornehmen Kreise bestellten nebenbei auch bei diesen, übrigens immer nur wenigen Künstlern Werke, da es ja in ihren Salons zur Bildung gehörte, antikisierende Bilder zu schätzen. Für die künstlerische Unwichtigkeit des ganzen, bloß auf soziale und äußere Gründe zurückzuführenden Pseudoklassizismus zeugt in evidenter Weise auch ein im Buche Krohns publiziertes, von Louis-Joseph Lelorrain nach dem Rezept des Plinius mit Wachs gemaltes Mädchenbildnis (1755). Dieses wurde für den gelehrten Amateur Joachim Wasserschlebe, den künstlerischen Berater des dänischen Hofes und der Adelsfamilien, gemalt, so wie ja das erste in dieser Technik angefertigte Bild, ein Athenakopf Viens (1754) für Caylus hergestellt wurde, der

[1] Wir bitten, den „Graphiksammler" betreffende Zuschriften und Sendungen künftig dorthin zu richten.

als erster das Malrezept ausgrub und nun sicher war — bezeichnend für die pseudoklassizistische Denkungsart — mit der Technik die antike Malerei selbst wiederzuerwecken. Natürlich ist das Mädchen bei Lelorrain kaum anders als irgendein beliebiges Boucher-Mädchen mit den obligaten großen Augen, aber auf Grund seiner Technik wurde das Bild von den offiziell-akademischen Kreisen als ein Werk des neuen einfachen Stils betrachtet und Lelorrain selber wurde seines antikischen Rufes wegen als Direktor der Petersburger Akademie nach Rußland berufen.

Unter den französischen Künstlern, welche auf Veranlassung Wasserschlebes — der ein aus Salzwedel gebürtiger Deutscher war und in Leipzig und Halle studierte — zum dauernden Aufenthalt nach Dänemark berufen werden, sind der Bildhauer Jacques-François Saly und der Architekt Nicolas-Henri du Jardin die wichtigsten. Salys offizielle Werke wie z. B. sein Aufnahmestück für die Pariser Akademie, ein Hirt mit Ziege (1751, nur in einem Gipsabguß der Petersburger Akademie vorhanden), die Reiterstatue Friedrichs V. in Kopenhagen und verschiedene höfische Porträtbüsten, gehören in die klassizistische Richtung Bouchardons mit etwas realistischem Einschlag, eine Verbindung, die im Laufe des 18. Jahrhunderts eine sehr geläufige ist. Daneben gibt es aber auch von ihm ganz intime, Pigalle verwandte, überwiegend realistische Büsten, vor allem Kinderköpfe. Auch über den klassizistischen Architekten der Friedrichskirche in Kopenhagen, du Jardin, der aus dem Kreise Soufflots stammt, bringt Krohn in Ergänzung der älteren Aufsätze von Lespinasse neues Material (Schloß in Marienlyst). Hauptsächlich ist es aber der hervorragende Porträtist Louis Tocqué — der 1758—59 in Dänemark war — dessen von Dorbec zusammengestelltes Oeuvre hier bedeutende Bereicherung erfährt. Von seinen in Dänemark befindlichen neunzehn Porträts sind bei Krohn dreizehn abgebildet; allerdings gehören diese — mit wenigen, aber ausgezeichneten Ausnahmen — nicht zu jenen, für Tocqué so charakteristischen, einfachen, beinahe bürgerlichen Bildnissen, mit denen er etwa an Tournières anknüpfend, eine Aved ähnliche Richtung verfolgt und manchmal sich sogar nicht allzu entfernt von Chardin zeigt, sondern sie sind — malt doch Tocqué auf seinem Aufenthalte in Dänemark hauptsächlich Mitglieder der königlichen Familie — Fortsetzer der höfisch-dekorativen Largillière-Tradition. Aber selbst diese scheinen bei weitem nicht so langweilig-schematisierend gemalt wie jene seines Schwiegervaters Nattier, von dem wir, wie auch noch von Rigaud, I.-Fr. de Troy, Boucher, Perronneau, Roslin, Greuze, Boilly und mehreren anderen bei Krohn neue unedierte Werke kennen lernen.

Über dänische Künstler kommt kein neues Material zutage, bloß über den französischen Einfluß bei einzelnen unter ihnen werden flüchtige Thesen aufgestellt, hauptsächlich betreffs der Jugendwerke Juels. Aber gerade bei ihm kann der französische Einschlag keine nennenswerte Rolle spielen, da ja seine Bildnisse von Anfang an mit wenigen Ausnahmen immer realistischer sind als die Porträts jener französischen Maler, welche er in seiner Heimat kennen lernen konnte; einen Chardin-Einfluß aber auf Grundlage eines angeblichen Studiums von Stichen bei ihm anzunehmen, wie dies Krohn tut, ist eine viel zu gezwungene Erklärung. Die Frühwerke Juels wachsen organisch aus der dänischen und norddeutschen bürgerlichen Portraitkunst heraus.

Friedrich Antal.

Eduard Fuchs, Honoré Daumier, Lithographien 1852—1860. Albert Langen, Verlag. München 1923.

Der bekannte Sammler Daumierscher Graphik, Eduard Fuchs, der schon früher sowohl durch die Herausgabe der Holzschnitte Daumiers wie der Lithographien von 1830—1850 im gleichen Verlag hervorgetreten ist, versucht in dieser Publikation das Phänomen Daumier von der historisch materialistischen Auffassung aus zu umreißen. Eine lebendig vorgetragene Charakterisierung der Gesellschaft des zweiten französischen Kaiserreiches bildet das Fundament zur Deutung Daumiers. Es scheint, als ob der Verfasser aus radikal politischer Einstellung heraus, wohl aus eigenem Ressentiment gegen alles Bürgerlich-Begrenzte, besonders befähigt wäre, das Oppositionelle in Daumier gegen seine Zeit, gegen die damals herrschende Despotie und umsichgreifende Korruption, scharf zu wittern. In bezug auf die künstlerische Entwicklung Daumiers glaubt Fuchs eine Hinneigung zum zeichnerischen Stil in diesen Jahren im Gegensatz zum rein malerischen Stil des jungen Daumier konstatieren zu können, was eine Vereinfachung und Steigerung zugleich bedeute und erst jetzt Daumier als einen der größten Zeichner neben Rembrandt stelle. S. Sch.

Benno Geiger, Alessandro Magnasco. Krystallverlag, G. m. b. H. Wien 1923.

Benno Geiger, der ein großes Verdienst um die Magnascoforschung sich erwarb und im Jahre 1914 zuerst die Werke dieses Meisters in einem Katalog (Verlag Paul Cassirer, Berlin) herausgab, erweitert nun diese von ihm zusammengestellten 77 Nummern um eine beträchtliche Anzahl von Werken, fügt Urkunden, die Biographie von Carlo Giusepe Ratti „Das Leben von Alessandro Magnasco“ aus dem Jahre 1769 im Urtext und ein Verzeichnis der Werke bei und schreibt selbst einen einleitenden „Vorbericht“. Diese Publikation füllt entschieden eine Lücke aus, da der höchst originelle und großartige Magnasco in der Kulturwelt ziemlich unbekannt ist und einer solch breiten Auf-

machung wert scheint. Manche Fragen bleiben noch zu lösen, z. B. das Verhältnis Magnascos zu Callot und zu Tempesta. Die überhohen Gestalten auf dem „Mönchsbankett“ (Bassano, Museo Civico) ähneln den hageren Figuren auf Callots „Getreidemesser“ und dürften auf Tempesta zurückgehen.

Außerdem taucht die Frage auf, ob Magnasco Bilder seines großen französischen Zeitgenossen Watteau gekannt habe. Dem Eindruck der „Gartengesellschaft“ in Genua nach möchte man es unbedingt glauben. Das wunderbar Stilllebenhafte der traumhaft sitzenden Gestalten in der Landschaft und die malerische Verteilung der Massen im Raum erinnern an Watteau. Aber selbst wenn hier von einer Beeinflussung zu reden wäre, so bleibt in dem Bilde noch Eigenart genug, um Magnasco als stürmischen Neuerer, als bizarren Meister des Rokoko verehren zu müssen.

Auch die Zeichnungen zeigen dieselbe kühne Emphase. Ob die letzte Zeichnung „Flagellant in Anbetung des Kreuzes“ auch Magnasco ist, scheint uns der Abbildung nach, fraglich.

Sascha Schwabacher.

Willi Wolfradt, Caspar David Friedrich und die Landschaft der Romantik. Mit 93 Abb. Mauritius-Verlag. Berlin 1924.

Man kann der Kunst Friedrichs nur auf zwei Wegen darstellerisch gerecht werden: indem man einen kritischen Katalog seiner Werke anlegt oder indem man ihn als den romantischen Landschafter analysiert. Denn was sonst bei einem Maler fesseln kann: die historischen Zusammenhänge, Biographisches, Chronologie und Wirkung seines Werkes, das alles fällt bei Friedrich vollkommen unter den Tisch. Sein Dasein als Mensch ging in einem so erstaunlichen Grade in seiner Kunst auf, daß wir selbst von einer Entwicklungslinie seines Stils nicht reden können; so sehr hatte er sich des persönlichen Elements entäußert.

Wolfradt, als feiner und durchdringender Erkenner der gegenwärtigen Kunst, sah seine Aufgabe nicht in der Aufspürung letzter stilistischer Merkmale; vielmehr lag ihm die synthetische Deutung der romantischen Idee am Herzen, wie sie sich in der Landschaftskunst Friedrichs spiegelt. Daraus entstand sein umfassendes und tiefes Werk über den Meister, und seine Vorzüge und geringen Fehler wurzeln in dieser Grundstellung. Frühere Jahrzehnte sahen in C. D. Friedrich einen Vorläufer der ihnen gemäßen Freilichtauffassung. Aber damit wurde man ihm so wenig gerecht wie seinem größeren Bruder Runge; und es bedurfte erst des tiefer dringenden Blickes, der an verwandter Gesinnung unserer Zeit sich geschärft hatte, um den Problemen des Romantischen näher zu kommen. Wolfradt ist sehr weit entfernt von dem Fehler, in Friedrich nun etwa einen Gesinnungsgenossen unserer Gegenwart zu sehen. Aber seine Objektivität und der glückliche Erfolg seines Unternehmens beruht unstreitig auf seinem wunderbaren Verständnis dessen, was Romantik und ihr Gegenspiel, der konstruktive Objektivismus, in unserer gegenwärtigen Kunst bedeuten. So dringt er weiter als die bisherigen Interpreten in den Zusammenhang des philosophischen und religiösen Pantheismus der Romantik mit Friedrichs schwermütiger Stimmungskunst. Das feine Gewebe seiner Darstellung verbindet die Ausbreitung der allgemeinen Gesichtspunkte mit sehr glücklichen Bildanalysen; und wenn man etwas an seinem Buche aussetzen möchte, so ist es die allzugroße Ausführlichkeit in der Durchführung einzelner Gedanken und Beschreibungen. Aber immer entschädigt er dafür durch feinste und treffende Definitionen, die der psychologischen Methode heutiger Kunsterkenntnis entsprungen sind und ein wahrhaft umfassendes und beseeltes Bild dieser grüblerischen Kunst bieten.

Bisweilen werden die Probleme nicht ganz scharf definiert, es treten Wiederholungen ein; und man möchte wünschen, daß er sich des Verhältnisses zwischen Runge und Friedrich etwas intensiver angenommen hätte, als das geschehen ist, weil hierin ja der Gegensatz der späten mehr wörtlichen und ausführenden Romantik gegenüber ihrer „Blütezeit“, die Runge repräsentiert, klar hervortritt. Dann wäre auch die tragische Begrenztheit seines Helden offenbar geworden. Aber hiervor scheint Wolfradt die Augen nicht ohne Absicht verschlossen zu haben. Das, was er mit sicherem Instinkt als klassizistisches Element bei ihm empfindet und mit Schinkel in Parallele setzt, ist doch in letzter Hinsicht das Zeitgebundene eines biedermeierlichen Elements, in dem Friedrichs Begrenztheit lag — trotz aller Unendlichkeitsgefühle — gegenüber dem Unbegrenzten in Runges Wollen und Werk.

Demnach: wir sehen in seiner Arbeit das erste allseitige und vollendete Buch über Friedrich, das unsere Zeit diesem großen Deutschen schuldig war. Was Aubert, der über Bruchstücken aus seinem Lebenswerk hinwegstarb, versagt war, ist Wolfradt in ausgezeichnetem Maße gelungen. Der Mauritius-Verlag hat durch stattliche Erscheinungsform, schönen Druck und reiche Beigabe von (klug ausgewählten) Abbildungen diesen Eindruck verstärkt.

Paul F. Schmidt.

Memoirenliteratur

In der vom Propyläen-Verlag außerordentlich glücklich begonnenen Reihe von Lebenserinnerungen berühmter Künstler und Zeitgenossen (Wilhelm Tischbein, Schinkel u. a.) ist kurz vor Weihnachten ein neuer Band erschienen, der die Lebenserinnerungen eines deutschen Malers von Ludwig Richter enthält, deren Herausgabe mit sehr viel Liebe Max Lehrs besorgt hat. Dessen Einleitung allein macht das schöne Werk schon liebenswert. Aber das Buch ist auch

sonst eines der reizvollsten Selbstbekenntnisse (Mittelpunkt der Schilderung Richters italienische Wanderfahrt), das uns je ein deutscher Künstler hinterlassen hat. Ein historisches Dokument von einer herrlichen Eindringlichkeit der Schilderung, die den reinen Künstler Richter in seiner menschlichen Erscheinung unsagbar sympathisch macht und dadurch auch — wie von selbst — die Quellen dieser naiven, phantasiebeschwingten, oft sogar überirdischen Kunst erschließt. Wahrhaft ein menschliches Dokument, das zum Nachdenken anregt, reizvolle Lektüre für jeden, der die Zeit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts leibhaftig vor sich sehen möchte und bildlich ungemein reizvoll durch weniger bekannte Arbeiten des Künstlers Richter — meist aus dem Besitz des Dresdner Kupferstichkabinetts — belebt. B.

Max Beckmann. Von C. Glaser, J. Meier-Graefe, W. Fraenger und W. Hausenstein. Mit einer Radierung, 52 Lichtdrucken u. 16 Textabb. R. Piper & Co. München 1924.

Mit einer an den Erzeugnissen des Piperschen Verlages gewohnten Großzügigkeit, ja Monumentalität tritt der bedeutende Band über die Kunst Max Beckmanns vor die Öffentlichkeit. Was an der fürstlichen Publikation über den verstorbenen René Beeh vermißt werden mußte: die entsprechende Bedeutung des Objektes — hier liegt sie tatsächlich vor. Es gibt Kunstfreunde, die aus innerster Überzeugung Beckmann ablehnen; aber es wird wohl keinen geben, der seine Bedeutung, das Wesenhafte dieses echt deutschen Prototyps, zu leugnen vermöchte: und diesem entspricht die herrliche und mustergültige Veröffentlichung durchaus. Es war eine seltsame aber fruchtbringende Idee des Verlegers, der bekanntlich seit vielen Jahren sich mit Energie und Glück für Beckmann und besonders für seine Graphik eingesetzt hat, den einleitenden Text in Gestalt von unabhängigen Essays von vier der namhaftesten Kunstschriftsteller schreiben zu lassen und in 52 Lichtdrucktafeln Malerei und Graphik des Künstlers von seinen Anfängen bis zur Gegenwart in guter Auswahl für sich folgen zu lassen. Curt Glaser und Meier-Graefe verfolgen, jeder auf seine besondere Art, den Rhythmus der Gegenwärtigkeit in Beckmanns Kunst, die Phantastik seiner Weltbildhaftigkeit, die durch Überschärfung des Realen fast irreal wird. Wilhelm Fraenger weist durch scharfsinnige Analyse eines einzelnen Bildes („Traum“) die Synthese chimärischer Empfindung mit überwachem Formbewußtsein, das „Überwinden des Grauens durch eine straff tektonische Form“ bei ihm nach, wie sie ein wahrhaftiges Gleichnis für unsere Zeit darstellt; und kommt auf diesem Wege dem absonderlichen Phänomen „Beckmann“ vielleicht am meisten auf den Grund. Wilh. Hausenstein endlich findet die Synthese zwischen der hellen Schönfarbigkeit und dem „Dogmatismus des Tatsächlichen“ in seinen Bildern in der Begierde „schöne Bilder zu malen“, in denen das Schreckliche des Inhaltes gleichsam daneben läuft: einer Auffassung, die Beckmann wohl zu ästhetisch, wenn nicht gar ästhetizistisch faßt. Doch gibt Hausenstein daneben noch den Sinn seiner geheimen oder offenen Gotik recht einleuchtend, im Deutschtum als tertium comparationis, d. h. als „Verschränkung von Maßlosigkeit und Konstruktion“.

Solchergestalt entsteigt das Bild des heutigen Beckmann, vielfältig beleuchtet, ein wenig schillernd und undeutlich, aber mit einigen kräftigen Schlaglichtern, diesem Viergespann von Meinungen. Ein endgültiges Werk über den Künstler zu schaffen, lag wohl nicht in dem Sinn des Unternehmers; dazu wäre auch die Zeit noch nicht gekommen, denn Beckmann schreitet unermüdlich fort von Jahr zu Jahr. Immerhin wäre der Anlaß einer so großen und sorgfältigen Publikation würdig genug gewesen, um eine Bilanz 20jährigen Schaffens und ihrer Bedeutung inmitten einer wild erregten Epoche zu ziehen. Dies ist nicht geschehen. Man hat aber Anlaß, dem Verleger für die authentische Zusammenstellung eines so reichen und vielgestaltigen Materials zu danken, wenn es auch für diesmal nicht ausgenützt und die Gelegenheit, es gebührend auszunützen, für eine ziemliche Zeitspanne hinausgeschoben wurde. Paul F. Schmidt.

Mynona, George Grosz. Rudolf Kaemmerer, Verlag. Dresden 1924.

Diese Monographie stellt eine Vergrößerung der sehr prägnanten, kleinen Grosz-Monographie dar, die Willi Wolfradt in der Serie „Junge Kunst“ (Verlag Klinkhardt & Biermann) herausgegeben hat. Mynona umreißt die Begabung des Künstlers, stellt die starke Ursprünglichkeit seiner visuellen Einstellung und die Beschränktheit seiner intellektuellen Tendenz fest. Grosz, der mit seinen genial erschauten und scharf aus dem Leben gerissenen und verdichteten Zeichnungen nicht Kunst, sondern politische Agitation geben will, bleibt doch im Kreise der Ästhetik. Den Mann aus dem Volk interessiert wenig die zugleich bösartige und liebevolle Behandlung der niedrigsten Vita sexualis, sicher weniger noch die nervösen, feinfühligen Zeichnungen von Städtebildern. Es gehört die ästhetische Einstellung und Reizsamkeit des Gebildeten dazu, diese Umkehr des Schönheitsideals in das intensivste Gegenteil zu empfinden, die den Zeichnungen Grosz' die Bedeutung gibt.

Diese Kunst scheint aus dem Ressentiment eines empfindlichen Auges gegen die Häßlichkeit der Welt entstanden. Es dürfte auch Ressentiment sein, was diesen Künstler auf die äußerste Oppositionsseite des politischen Lebens treibt. Die Stellung des Malers (dieses Berliner Daumier) zu seiner Welt (man denke zum Vergleich an den

wirklichen Daumier) ist allzu nahe, um richten zu können. Es ist in manchen Zeichnungen eine geheime Bindung an das Verurteilte zu spüren. Mynona sagt richtig: „Es ist paradox, aber sogar dem gottverdammten Militärdrill auf Abbildung 75 ist keine kleine heimliche Vergnügtheit an den blitzend scharf getroffenen Typen auch der ekelhaften Offiziere anzuspüren — quia cernere suave est". S. Sch.

Le Corbusier-Saugnier, Vers une architecture. Verlag G. Crès & Cie., Paris.

Dieses Buch will eine europäische Revolution durch eine Baurevolution vermeiden. Es fordert die Wohnmaschine (die Wohnkiste erfand unabhängig von dem Franzosen Hans Hansen in Köln). Er fordert volle Ausnutzung der statischen Möglichkeiten des neuen Materials (Eisenbeton, Glas usw.). In Frankreich müssen 500000 Wohnungen gebaut werden. Der Komfort muß den Erfindungen der Neuzeit entsprechen. Vorbild: Amerika. Wie man Kriegsmaschinen fabrizierte, soll man Wohnmaschinen mechanisch herstellen, von oben gießen. Das Haus soll vor allem praktisch sein wie Auto, Tabakspfeife, Flugzeug und Überseedampfer. Die Werkform in ihrer vollkommensten Ausbildung hat diesen Dingen ihre Schönheit gegeben. Diese Art der Schönheit wird an Stelle des historischen Stilschwindels als Voraussetzung gefordert. Darin stimmt Le Corbusier-Saugnier mit dem Bauhaus in Weimar überein. Für Siedelungen verlangt er den durch die Gleichmäßigkeit bedingten einheitlichen Plan, für Städte den Turm. Ungeheure Menschenansiedelungen lassen sich so auf einige Kolosse reduzieren.

Wer wagt es heute, in einem Haus ohne spitzes Dach zu wohnen? Der Geisteszustand, das kollektive Bewußtsein für die Wohnmaschine ist erst zu schaffen. Dann aber auch der ästhetische Sinn für die Werkform. Dieser Aufgabe dienen die ersten Kapitel über die Grundlagen der Architektur, ihre Mission in Raum und Landschaft, über Plan, Innenraum, ein wenig über Rom und Griechenland. Man kann es nicht oft genug sagen, daß Architektur dem konstruktiven Geist und nicht der Naturnachbildung angehört. Dieser Architekt liebt den Kubismus. In der Baukunst tut er wirklich not.

Das ganze Buch besteht aus kurzen prägnanten Sätzen von schlagwortartiger Klarheit. Dazu kommen zahlreiche Baupläne seines Verfassers, Aufnahme von alten Meisterwerken und Gegenbeispielen, moderne Maschinen und amerikanische Bauten, die man zum Teil aus den „Ingenieurbauten" des Verlags Wasmuth kennt. Nirgends ist dieses Buch notwendiger als in Frankreich, wo man immer noch die leersten Gefälligkeiten hinstellt. In Deutschland geht es etwas besser. Die Not lehrt bauen. Aber auch bei uns wird die Form immer kleinlicher und mutloser. Vor allem fehlt unseren jungen Architekten die klare Logik, die das Buch des Franzosen so wertvoll macht. Alfred Salmony.

Th. H. Thomann, Pagan. Verlag Walter Seifert. Stuttgart und Heilbronn 1923.

Untertitel: Ein Jahrtausend buddhistischer Tempelkunst. Das ist entschieden ein bißchen lang. Die späten Sachen sind in Indien immer üble Geschicklichkeitsakrobatik, die geschnitzten Vorhänge von Tafel 77, 78 z. B. von unerhörter Scheußlichkeit. Man wird sich leicht mit dem Verfasser über den Begriff Kunst streiten können. Das Wort Kunstgeschichte dürfte er nicht in die Feder nehmen. Manchmal schiebt er alles auf die mystische Person des Pagan-Buches. Wenn es ganz sengerich wird, „äußert sich Herr Professor Hans Schwegerle, München". Das einzige, was sich über ihn feststellen ließ, ist, daß er keine Inkarnation des Buddha ist.

Das Pagan-Buch hat große Verdienste. Es bringt die erste brauchbare Veröffentlichung birmanischen Materials in deutscher Sprache und verfügt über viele schöne Tafeln. Man sieht prachtvolle Architektur, wertvolle, meist unbekannte Malereien, die zum Teil auf köstlichen Farbtafeln erscheinen und einige gute Plastiken. Sehr glücklich sind buddhistische Texte und Inschriftübersetzungen verwertet. Letztere entstammen der 1899 von Ton Nyein in Rangoon herausgegebenen Sammlung. Pagan ist ein großes Freiluftarchitekturmuseum. Die Könige stellten vom 10. bis 13. Jahrhundert alle indischen Stile in ihrer Tempelstadt zusammen, Thomann spricht von 2000 Exemplaren. Es wäre natürlich interessant, welches Land jedes der beschriebenen Heiligtümer vertreten soll. Birmanisches muß auch dabei mit untergelaufen sein. Nur die Feststellung dieser Tatsachen könnte man Kunstgeschichte nennen. Die große Architektur und Kunst wäre allerdings vor dieser seltsam musealen Einstellung zu suchen. Vor allem wird man für die Ergründung der Plastik weiter zurückgehen müssen. Nur die Tempelverkleidung mit reliefierten Ziegeln scheint in allen Fällen alt, die Kultbilder sind mindestens verschmiert. Dem ausgetretenen Geleise des auf seine Hautfarbe stolzen Europäers folgend macht Thomann schon auf Seite 12 die „arische Rasse" für die Kunst Birmas verantwortlich. Das sollte man sich abgewöhnen. Viel wahrscheinlicher ist es, daß die bildkünstlerischen Leistungen des Ostens eine Reaktion der Farbigen gegen den Weißen bedeuten.

Der Titel entspricht nur einem Teil des Buches. Mit der Schwe Dagon von Rangoon wird es modern. Ein Ausflug nach den Andaman-Inseln beschließt Ethnographie und Reisebeschreibung, mit denen Thomann sich offenbar wohler fühlt. Aber die Farbtafeln (mit Ausnahme der Malerei-Reproduktionen natürlich) muß man herausschneiden. Da kippt auf einem Gartenstuhl der

Verfasser mit Strohhut vor einer schrecklichen Zuckerbäckerei, das Gesicht mit Erde beschmiert. Daß der Verlag diesen Unfug der Farbtafeln nicht verhindern konnte, scheint doppelt verwunderlich, wenn man die außerordentliche Güte der schwarzen Abbildungen berücksichtigt.

Immerhin (d. h. trotz Farbtafeln und Herrn Professor Hans Schwegerle), es gibt jetzt auch ein Buch über Birma. Alfred Salmony.

Paul Debo, Alte Ringe. Mit 16 Tafeln, Einleitung und beschreibendem Verzeichnis. Eligius-Verlag. Pforzheim 1923.

Als erste Leistung eines jungen Pforzheimer Verlages liegt dieser gut und übersichtlich ausgestattete Band „Alte Ringe" vor. Eine kurze, lebendig geschriebene Einleitung gibt knappen, kulturhistorischen Überblick über die Arten sowie das Tragen von Ringen. Einige technische und künstlerisch-ästhetische Betrachtungen vervollständigen das Bild. In Ägypten herrschen Siegelringe, die noch rein zweckmäßig gedacht sind. Die folgenden Zeiten verknüpfen den Ring mit Symbolen für Treue und Liebe, steigern ihn selbst zum Talisman. Damit hängt auch zusammen, wie man Ringe zu tragen pflegte: nicht am Mittelfinger — und dieser Brauch ist durch die Jahrhunderte beobachtet worden — wohl aber am Vierten, dem „Ringfinger", und am kleinen Finger. Am Zeigefinger trug schon der Römer seinen Siegelring, die Renaissancegenerationen oft auch am Daumen. Und die linke Hand ist es besonders, die durch Ringe geschmückt wird. Abbildungen nach alten Gemälden veranschaulichen, wie der Ring, nicht wie bei uns heute, nur am oberen Gelenk des Fingers saß, sondern auch am Mittelglied, oft nur gerade eben über die Fingerspitze gestreift. Über dem Handschuh, sonst aber durch Schlitze sichtbar, zeigen vor allem von Cranach porträtierte Männer und Frauen prachtvollen Ringschmuck.

An Technik für Herstellung der Ringe kommen alle Arten und Materialien in Betracht, vom Bronze- und Eisenring bis zum goldenen und emaillierten, bald gegossen und ziseliert, geschmiedet, in Durchbrucharbeit oder mit Filigran überrankt. Als Chaton einfache Platten mit Gravierung wie schon in Kreta, Edelsteine, Perlen, schließlich Miniaturen und kleine Ührchen, um nur einige Möglichkeiten zu nennen. Und gerade in dem Verhältnis zwischen Ringschiene und Auffatz liegt eines der Hauptprobleme für die künstlerische Gestaltung des Ringes, das in Vermittlung oder Kontrast alle Lösungen birgt.

Auf 16 Tafeln, denen ein übersichtliches Verzeichnis vorausgeht, lernen wir die hervorragendsten Stücke der ehemaligen Frankfurter Sammlung von Jul. und Heinrich Jeidels kennen, die seit 1904 im Besitz der badischen Kunstgewerbeschule in Pforzheim ist. Ein wesentlicher Reiz der Abbildungen liegt in den oft bis zu doppelter Größe wiedergegebenen Ringen, wodurch diese minutiös gearbeiteten Goldschmiedewerke besonders eindringlich werden. Gfd.

Elisabeth Ahlenstiel-Engel, Arabische Kunst. Ferdinand Hirt. Breslau 1923.

Das Büchlein, das ein bescheidener Wegweiser durch die arabische Kunst sein will, gibt dem Reisenden einen klaren und gründlichen Leitfaden über die geschichtliche Entwicklung und den Zustand arabischer Kunst und Kunstfertigkeit. Ein Kapitel, das der für das Arabische so wichtigen Schrift und dem Ornament des Koran gewidmet ist, bringt interessante Details über Kalligraphie und Buchkunst. In einem Schlußwort wird als Triebfeder der islamischen und besonders der arabischen Kunstäußerung die bekannte Umwandlung jedes naturalistischen Motives in ein abstraktes Motiv festgestellt. S. Sch.

Kurt Pfister, Leonardo da Vinci. O. C. Recht, Verlag. München 1923.

Diese Arbeit liest sich flott. Sie faßt Biographisch-Menschliches, Allgemein-Historisches und Persönlich-Künstlerisches gleichsam in einem Atemzuge zusammen. Dem Laien kann damit eine Vorstellung vom Wesen und der Kunst Leonardos vermittelt werden. Anders ergeht es dem Eingeweihten. Er erkennt, wie leicht ein solches Buch zu schreiben war, das mit seitenlangen Zitaten aus Leonardos Briefen und seinem „Trattato della Pittura", aus Vasari und anderen italienischen Zeitgenossen vollgespickt wurde, zumal das Tatsachenmaterial durch die Forschungen Müller-Waldes und Bodes vorlag. Auf Grund dieser gründlichen Arbeiten hätte sich die neue Leonardo-Monographie schreiben lassen. Das Buch Pfisters kann diesen Anspruch nicht erheben. Dazu ist es viel zu oberflächlich. „Die Madonna in der Felsgrotte" wird nicht besprochen, noch in einer der beiden Fassungen abgebildet. Die wichtigsten Bilder wie „Die Verkündigung" in den Uffizien, „Die Auferstehung" im Kaiser-Friedrich-Museum und das Porträt der Ginevra de'Benci in der Galerie Liechtenstein in Wien werden nicht einmal genannt, die Frage der umstrittenen Porträts, wie der „Jungen Dame mit Hermelin" in der Sammlung Czartoryski in Krakau und dem Frauenprofilbildnis in der Ambrosiana nicht gestreift, noch der Kampf um die Florabüste und die Reliefs in Perugia und Venedig auch nur erwähnt. S. Sch.

Weitere Neuerscheinungen

(Besprechung vorbehalten)

Howard Carter und A. C. Mace, Tut-ench-Amun, ein ägyptisches Königsgrab. Mit einem Beitrag von Georg Steindorff. Hbl. Gm. 11.—. F. A. Brockhaus, Leipzig.

Hans Kauffmann, Albrecht Dürers rhythmische Kunst. 28 Abb. Gm. 6.—. Verlag E. A. Seemann, Leipzig.

Adolf Merton, Die Buchmalerei in St. Gallen vom 9.—11 Jahrhundert. 2. verm. Aufl. Mit 104 Lichtdrucktfln. Gzl. Gm. 100.—. Verlag Karl W. Hiersemann, Leipzig.

Michelangelo, Die Terrakotten aus der Sammlung Hähnel. Mit einer Einleit. von Julius Meier-Graefe und dem Ergebnis der Forschungen Henry Thodes. Gm. 350.—. Safari-Verlag, Berlin.

Georg Warnecke, Kunstgeschichte in Hauptwerken. 510 Abb. u. 16 Farbendrucktfln. Gzl. Gm. 15.—. Alfred Kröner, Verlag, Leipzig.

Neue Zeitschriften

Die Zone, Internationales Flugblatt

Unter diesem Titel erschien die erste Nummer einer neuen Zeitschrift für moderne Kunst. Sie enthält vorwiegend Beiträge in tschechischer Sprache, diesmal von A. Černík, J. L. Fischer, F. Halas, M. Havlová, J. Howzl, J. Hrdlna, Malespine, K. Schulz, E. Stavinoha, L. Survage, J. Štyrský, K. Teige, B. Václavek, J. Wolker und Ossip Zadkin. Herausgeber sind Černík, Halas und Václavek. Geschäftsstelle Brno-Juliánov, Hus. nábř. 10. -s-

Warschau

Das Versteigerungshaus „Dom Sztuki" gibt seit Januar d. J. eine neue Kunstzeitschrift: „Sztuka i Artysta" (Kunst und Künstler) heraus. Die Zeitschrift erscheint monatlich und dient alter und neuer Kunst. Die ersten beiden Hefte enthalten u. a. einen illustrierten Aufsatz von Nikodem Pajzderski über die Kunstschätze des Schlosses Goluchow (mit kurzer französischer Zusammenfassung). -s-

Verschiedenes

Neu entdeckte Wandbilder

In der Kirche zu Scharenstetten bei Ulm, die durch ihren aus der Werkstatt Multschers stammenden Altarschrein berühmt ist, sind in dem im Erdgeschosse des spätromanischen Turmes befindlichen Chore soeben sehr wertvolle Wandbilder aus der Mitte des 14. Jahrhunderts aufgedeckt worden. Der quadratische Raum war vollständig ausgemalt. Das Kreuzgewölbe zeigt blaue Wolken mit Sternen, die Ostwand eine feierlich thronende Maria mit stehendem Kind, strenger als jene im Ulmer Predigerkloster, begleitet von stehenden Heiligen, die innere Chorbogenwand ein Jüngstes Gericht. An der Südwand sind bisher keine Bilder zum Vorschein gekommen. Hingegen enthält die Nordwand eine mächtige Kreuzgruppe mit zahlreichen lebensgroßen Figuren in einer ähnlichen Darstellung wie sie sich aus jüngerer Zeit im steinernen Bogenfelde des nordöstlichen Langhausportales am Ulmer Münster erhalten hat: in der Mitte den Kruzifixus, schmerzverzerrt und stark gekrümmt, zu seinen Füßen Longinus und Stephaton, seitlich die Mater Dolorosa mit ihren Frauen und Johannes, gegenüber das Gefolge des römischen Hauptmanns, sowie die Schächer; in der Luft schweben trauernde Engel. Für die Hintergründe ist Blau verwendet. Die Figuren selbst sind in Karmin ausgeführt; ein Teil der Gewänder ist grün. Die Erhaltung der Kreuzgruppe ist vorzüglich; nur die Binnenzeichnung der Gesichter ist zum Teil verlöscht. Das Württ. Landesamt für Denkmalpflege hat die sofortige endgültige Freilegung und Befestigung der Gemälde veranlaßt. Baum.

Berlin

Juryfreie Kunstschau. Entgegen den in der Presse erschienenen Notizen über das Berliner Kunstausstellungswesen teilen wir mit, daß die „Vereinigung Bildender Künstler" sich nicht an der Großen Berliner Kunstausstellung beteiligt, und daß die „Juryfreie Kunstschau" im Herbst dieses Jahres wie alljährlich als rein künstlerische Veranstaltung unter schärfster Ablehnung des Charakters einer reinen „Verkaufsausstellung" stattfindet.

Neue Kataloge

R. Lepke, Berlin. Am 8. April kommt die Sammlung alter Meister von Gilbert de Poulton Nicholson unter den Hammer. Dazu ist ein mit 17 Lichtdrucktafeln ausgestatteter Katalog erschienen. Er zählt 132 Nrn. auf. Gut vertreten sind vor allem die Niederländer des 17. Jahrhunderts, u. a. durch Bilder von G. Terborch, J. Brueghel, Ostade, J. Lievens, F. d. Hulst, Gael, Wynants, Frederik de Moucheron, Jan van Huysum. -s-

C. J. Wawra, Wien. Versteigerung 278. Vom 7. bis 9. April, ab 3 Uhr nachm. Gemälde alter und moderner Meister, u. a. aus der Sammlung des Grafen T. Somssich. Ferner alte und moderne Handzeichnungen, Aquarelle und Miniaturen, z. T. aus dem Besitz des ehem. Erzherzogs Karl. Der Katalog zählt 457 Nrn. auf. U. a. viele Niederländer, Italiener, einige bedeutende Altdeutsche, so ein Mädchenbildnis von H. L. Schaeuffelein und eine Madonna mit Kind von Bernhard Strigel (beide von M. J. Friedländer testiert). -s-

Hermann Aupperle, Antiquariat, Schwäb. Gmünd, Württemberg, Postf. 12. Neuerwerbg. 517 Nrn. Enthält u. a. (Nr. 347) einen Druck v. Hans Lufft, Wittenbg. 1552 (gepreßt. Schweinsldr. v. 1553: M. Luther, Der 5. Teil d. Bücher . . . D. M. Lutheri (Knake I, 1).

Joseph Baer & Co., Frankfurt a. M., Hochstr. 6. Katal. 697: Bibliotheca Numismatica. Teil 2: Münz- u. Geldgeschichte d. Mittelalters u. d. Neuzeit, Sphragistik, nebst Nachtr. zu Teil 1 u. 2, Nr. 1497—3675. — Das große Lager von Baer umfaßt über 1 Million Bände aus allen Gebieten der Kunst und Wissenschaften und in allen Sprachen.

Besmertny, Wels & Co. b. m. H., Antiquar., Berlin W 9, Budapest. Str. 8 Katalog 1: Deutsche Literatur in Erstausg. 1750—1850. 256 Nrn. Dieser 1. Katalog, der sorgfältig bearbeitet worden ist, bietet in trefflicher Auswahl Erstausgaben aus der Blütezeit der deutschen Literatur.

Bibliophiles Antiquariat S. Gerstmanns Verlag, Berlin W 10, Lützowufer 5. Dtsch. Literatur 18.—20. Jahrh. 497 Nrn. Der Katalog enthält sehr gesuchte Stücke der deutschen Literatur des 18.—20. Jahrhunderts. Unter den Gesamtausgaben der Klassiker sind Goethes Schriften von 1787—1790 in seltener Vollständigkeit, die sehr seltenen Gesamtausgaben von Hauff in 36 Bänden, ferner von Kant, Lessing, Tieck, Herder usw. zu nennen. Unter den Erstausgaben in erster Auflage sind zu erwähnen: Kant: Kritik der reinen Vernunft; Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre, Hermann und Dorothea im Taschenbuch für 1798; Lessing: Nathan der Weise usw.

Der Bücherkasten. Oskar Gerschels Buchhandlung und Antiquariat, Stuttgart, Nr. 2: 2299 Nrn.

Die Bücherstube am Siegestor (Horst Stobbe), München, Ludwigstr. 17a: Schöne Drucke. 300 auserlesene Bücher aus den Werkstätten deutscher Pressen und hervorragenden Offizinen (Verzeichnis Nr. 65).

Buchhandlung **Gustav Fock, G. m. b. H.,** Leipzig, Schloßstr. 7—9, Anzeiger (Nr. 146) über antiquarische und neue Bücher.

Paul Graupe, Antiquariat, Berlin W 35, Lützowstr. 38, Katalog 107: Kunstgeschichte, Archäologie, illustrierte Bücher, Almanache. 970 Nrn.

Karl W. Hiersemann, Leipzig, Königstr. 29, Katalog 532: Ostasiatische Kunst, mit 8 Tafeln. 659 Nrn. Hiersemann, aus dessen Verlag ja eine ganze Reihe sehr bekannter und bedeutsamer Publikationen über die ostasiatische Kunst hervorgegangen sind (z. B. Fenollosa, der jetzt in zweiter Auflage erscheint), widmet in seinem Antiquariat dem nahen und fernen Osten seine besondere Aufmerksamkeit (es sei an den von Anton Baumstark bearbeiteten Katalog der syrischen Handschriften erinnert). Auch in diesem wieder vortrefflich redigierten Katalog bringt H. eine Auswahl hervorragender Stücke. Er verzeichnet zunächst eine Sammlung von 39 Tonfiguren der T'ang-Zeit (ca. 1000 n. Chr.) und ein Steinrelief aus der Han-Zeit, ferner eine Auswahl von chinesischen und japanischen Holzschnitten. Außerdem: tibetanische, chinesische und japanische Originalmalereien auf Papier und Seide und endlich Bücher über ostasiatische Kunst, namentlich Nachschlagewerke. — Die Kunst im allgemeinen kommt zu Worte im Katalog 534: Kunstgeschichte (1354). Auch hier ist ja der Verlag sehr tätig: ich erinnere u. a. an das Monumentalwerk von Paul Schubring: Cassoni, das bereits in der zweiten vermehrten Auflage vorliegt.

K. F. Koehlers Antiquarium, Leipzig, Täubchenweg 21: 1924 (März), Heft 228: Illustrierte Bücher. 395 Nrn.

Maggs Bros., London, 34 & 35, Conduit Street, Katalog 448 (1924): Books on Printing, Bibliography, Illuminated Manuscripts & Bookbinding etc. With num. illustr. 1113 numbers. Wiederum ein ausgezeichneter Katalog der bedeutenden englischen Firma, der die besten und gesuchtesten Werke über Buchdruck und seine Geschichte enthält. — Maggs Bros. haben für die Handschriften und Frühdrucke ihres Lagers in der Conduit Street jetzt besondere Räume im Stil des beginnenden 15. Jahrhunderts nach Plänen des Architekten John A. Campbell bauen lassen. Ein kleines Heft „The Mediaeval Bookchambers at 34 & 35 Conduit Street, London W" zeigt die schlicht, aber sehr anheimelnd gehaltenen neuen Räume in Abbildungen.

Otto Muhl, Antiquariat, Stettin, Turnerstr. 93, Katalog 5 (März 1924). 282 Nrn. Enthält: Erdkunde, Reisebeschreibungen, Geschichte, Kulturgeschichte, Kunst, Literatur, Lebensbeschreibungen, Philosophie.

Ed. Nahr, früher J. Scheibles Antiquariat in Stuttgart, Kiel, Schloßgarten 11. Katalog 9: Deutsche Literatur, Geographie, Reisen, Länder- und Völkerkunde, Geschichte und Kulturgeschichte. 1337 Nrn.

Orient-Buchhandl. Heinz Lafaire, K.-G., Hannover, Ebhardstr. 8, Auswahlkatalog: Völker und Sprachen des alten Orients, das alte Testament. 705 Nrn. — Oriental. Neuerscheinungen u. Neuerwerbungen, März 1924. 353 Nrn.

Oscar Röder, Buchhandl. u. Antiquariat, Leipzig-R., Perthesstr. 8, Katalog 25: Almanache, Kalender, Taschenbücher. 373 Nrn.

D. Salomon, Antiquariat, Berlin-Halensee, Westfälische Str. 63, Katalog 9: Theaterliteratur u. Autographen, Deutsche Literatur, Taschenbücher u. Almanache. 591 Nrn.

Würzburger Antiquariats-Anzeiger, J. Franks Antiquariat Ludwig Lazarus, Würzburg, Theaterstr. 17, Wiesbaden, Taunusstr. 72, Nr. 67: Bücher über Kunst, illustr. Bücher, Kupferstiche u. Lithographien, Bücher aus allen Wissensgebieten. 184 Nrn.

v. Zahn & Jaensch, Antiquariat, Dresden-A., Waisenhausstr. 10, Dresdner Bücherfreund Nr. 6 (Febr. 1924): Neuere deutsche Literatur und Übersetzungen. 1055 Nrn.

Rodenberg.

Erscheinungstermin	
Heft **8**	17. April
„ **9**	1. Mai
„ **10**	15. Mai

Redaktionsschluß	
Heft **8**	10. April
„ **9**	24. April
„ **10**	8. Mai

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, zur Zeit auf Reisen.
Verantwortlich für den Inhalt i. V. Dr. E. WIESE, Leipzig, Liebigstr. 6.

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone":

BERLIN: Dr. Willi Wolfradt, Berlin-Halensee, Kurfürstendamm 91, II / MÜNCHEN: Dr. F. Roh, München, Helmtrudenstraße 9, III / DRESDEN: Dr. Will Grohmann, Dresden-A., Wormser Straße 84 / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Savignystr. 5 / ÖSTERREICH: Prof. Dr. Heinr. Glück, Wien IX, Hörlgasse 6 / NIEDERLANDE und BELGIEN: Dr. F. M. Huebner, Den Haag, Louise de Colignyplein 11 / SCHWEIZ: Dr. Jacob Welti, Zürich, Vogelsangstr. 46 / FRANKREICH: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / ENGLAND: Dr. Fritz Bodmer, London WC 1, 34 Woburn Square / ITALIEN: Dr. Augusto Calabi, Mailand, Via Petrarca 16 / SPANIEN: Alfred Demiani, Madrid, Almagro 12 / DÄNEMARK: Dozent Charlotte Weigert, Kopenhagen, Hotel Belvedere, Raadhuspladsen / SCHWEDEN: Dr. Gunnar Mascoll Silfverstolpe, Stockholm, Königl. Schloß / TSCHECHOSLOWAKEI: Dr. Oskar Schürer, Prag, Volečhovka 334 / NORD-AMERIKA: Frank E. Washburn Freund, 50 West 90th Street, New York City / SÜD-AMERIKA: Dr. Ludwig Weber, Buenos Aires (Argentinien), Pietras 361 / RUSSLAND: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu. 92 / INDIEN: Frau Dr. Stella Kramrisch, Calcutta, Universität.

Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Kommandit-Gesellschaft a. A., Leipzig, Liebigstr. 6 II. Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Die Skulptur von Lespugue

Mit sieben Abbildungen auf zwei Tafeln — *Von HERBERT KÜHN*

Die Kunstbetätigung des Menschen beginnt im Aurignacien, einer Epoche des mittleren Paläolithikums, einer Zeit der Kälte, wohl des Höhepunkts der letzten großen Vereisung der Erde.

Das Moustérien, die Stufe, die dem Aurignacien voranging, ist ohne jedes Kunstwerk. Der Mensch dieser Zeit, der Neandertaler, lebte noch ohne Schmuck, ohne Zierde, ohne Bedürfnis der Gestaltung der Umwelt.

Im Aurignacien beginnt die Kunst, im Aurignacien erscheint ein anderer Mensch, der homo aurignaciensis, der Ketten aus Muscheln trägt, der sich schmückt, der das Bedürfnis des Formens, des Bildens, des Gestaltens hat. Im Aurignacien erscheint auch ein anderes Werkzeug; der Faustkeil verschwindet, Schaber und Kratzer bekommen neue Formen, das Werkzeug des Künstlers kommt vor, der Grabstichel, Knochenwerkzeuge erhalten größere Bedeutung, Nadeln und feine Spitzen tauchen auf.

Ob die zweite Rasse, die auch im Aurignacien erscheint, die Rasse von Crô Magnon, aus der Vermischung von Neandertalern und Aurignacmenschen entstanden ist, wie Klaatsch wollte, ob sie einwanderte oder aus eigenen Wurzeln entstand — das ist noch ungeklärt — offenbar ist die große Trennungslinie, die neue, anders geartete Kultur, die mit dem Aurignacien beginnt.

Eine frühere Zeit, Piette[1] und Girod und Massenat[2] haben die Rundskulptur als die älteste Form der Kunst angesehen, von Winckelmann bis Riegl und Dessoir ist dieser Gedanke der führende geblieben. Wir wissen heute, durch unzweideutige, zeitlich zuweisbare Funde belehrt, daß im Aurignacien Skulptur und Umrißzeichnung nebeneinander erscheinen.

Aber — und das ist doch beachtenswert — die Skulptur, besonders die der menschlichen Gestalt, erscheint am häufigsten im Anfang, im Aurignacien. Aus dem Solutréen, der folgenden Stufe, ist bisher nur eine Skulptur des Menschen gefunden worden, im Osten, im Löß von Předmost[3], eine Figur unfertig, roh, die in keiner Beziehung steht zu der hohen Kunst der voraufgegangenen Zeit. Eine Reliefdarstellung, die in einer Solutréenschicht in der Höhle Laussel[4] von Lalanne gefunden wurde, gehört anscheinend auch ins Aurignacien und ist nur in einer späteren Zeit von der Wand, in die es eingemeißelt war, abgefallen.

Dem Magdalénien, der Stufe, die die vollendetsten farbigen Wandmalereien bringt, die schönsten Zeugnisse dieser uralten Zeit, können mit einiger Sicherheit nur vier menschliche Skulpturen zugerechnet werden, zwei recht unvollkommene, wohl halbfertige[5], eine Figur aus Pferdezahn geschnitzt, aus Mas d'Azil[6] und eine andere weibliche Figur aus Laugerie-Basse[7].

Alle übrigen menschlichen Skulpturen gehören dem Aurignacien an. Im April 1922 hat René de Saint-Périer in einer Aurignacienschicht eine neue Skulptur entdeckt, die

---

[1] Ed. Piette, Notes pour servir à l'histoire de l'art primitif. L'Anthropologie, t. IV, 1894.

[2] Girod et Massenat, Les Stations de l'âge du Renne. Paris 1900, S. 88.

[3] Obermaier, Der Mensch. I, S. 219.

[4] L'Anthropologie. 1911, S. 259.

[5] Erstens: Girod et Massenat, Stations de l'âge du renne. I, 2a. Zweitens: Piette, L'art pendant l'âge du renne. Taf. 27, 2a.

[6] L'Anthropologie, 1895, Taf. 4, 2; ferner: Piette, L'Art pendant l'âge du renne, Taf. 43, 2b; ferner: Kühn, Malerei der Eiszeit, 3. Aufl., S. 25.

[7] L'Anthropologie, 1907, S. 10; ferner: Revue mensuelle de l'École d'Anthropologie, 1893, S. 186; ferner: Piette, L'art pendant l'âge du renne, Taf. 7, 1; ferner: Hoernes, Urgeschichte der bildenden Kunst, 1916, 2. Aufl., S. 119.

die schönste aller bisher gefundenen Figuren ist (Abb. 1) und die es verdient, daß man auf sie die Aufmerksamkeit lenkt. Saint-Périer gibt in der Zeitschrift „L'Anthropologie" im 32. Jahrgang, Heft 4, S. 361, einen Fundbericht.

Der erste Eindruck ist die Ruhe, die die Skulptur durchströmt, die konstruktive Symmetrie, die starke kompositionelle Konzentration. Ganz eigentümlich die Kraft der Synthese, das Maß der verhaltenen inneren Spannkraft. Negiert die Bewegungen der Gelenke, das anatomisch Funktionelle. Das Sichtbare der Erscheinung ist aufgelöst, geschaffen ist die künstlerische Gestaltung der Erscheinung in ihrer Gesamtheit. In ein Rechteck eingespannt die ganze Gestalt, gleichmäßig, einheitlich geschaut.

Die Skulptur ist gefunden worden in der Höhle Rideaux bei dem Ort Lespugue in der Dordogne. Die Höhle hat eine Länge von 18,35 m, eine Breite von 8 m, der Eingang, in der Form eines Spitzbogens, ist 6 m hoch.

1911 schon grub René de Saint-Périer hier zum erstenmal. Er berichtete in vier Abhandlungen[1] über seine ersten Grabungen. Dann kam der Krieg und mit ihm gab es eine Unterbrechung von 1914—1922; 1922 wurden die Grabungen wieder aufgenommen, und in diesem Jahre war es, daß der Forscher das Glück des erlesenen Fundes hatte.

Die Höhle ist bis ins Mittelalter hinein von Menschen aufgesucht worden. Der Forscher ergrub neuere Scherben der Hallstattzeit. Die darunter lagernde Schicht gehörte dem Aurignacien an. Saint-Périer fand Knochen von Ursus spelaeus, Hyena rocusta, Equus caballus, Cervus elephas und Bos spelaeus.

Plötzlich stieß er beim Graben auf diese Figur. Sie war durch den Spatenstich gespalten worden. Zuerst hob er den Kopfteil, dann den übrigen Teil. Die Figur hatte horizontal gelegen. Beim Durchsieben der umgebenden Erde wurden noch neun Stückchen gefunden, die durch den Spatenstich abgestoßen worden waren. Das Material war aber so zerbrechlich, daß die Splitter des Elfenbeins, aus dem die Figur geformt ist, abbröckelten. Die Teile, die auf der Abbildung (Abb. 1) jetzt fehlen, wurden durch das Zerbröckeln so klein, daß sie nicht mehr ergänzt werden konnten. Boule hat in Plastilin eine Nachbildung geformt, die den ursprünglichen Zustand der Figur wiedergibt (Abb. 2).

Das Material ist ein Stück eines Stoßzahns des Mammuts. Die Skulptur ist sehr patiniert, die Außenseite ist ganz schwarz: sie hat mehrere Tausende von Jahren unberührt in der Erde gelegen. Sie mißt 14,7 cm Höhe, 6 cm Breite und an größter Dicke etwa 3,6 cm.

Der Kopf ist eiähnlich. Kein Zug des Gesichts ist dargestellt. Das Haar ist angedeutet durch parallele Striche, die in 2 cm Entfernung verlaufend, fast den ganzen Kopf bedecken. Im Rücken erreichen die Haare fast das Schulterblatt. Die Arme, leicht vorgedreht, schaffen gleichmäßig rollende Linien.

Aus einem deutlichen Gefühl für den Rhythmus heraus sind die ungeheuren Brüste sehr tief herabgezogen, so daß sie, fast den ganzen Leib bedeckend, das Zentrum des Körpers bilden. Die untere Partie des Leibes ist durch einen Bruch stark beschädigt. Sehr bestimmt ist der Ansatz der Oberschenkel. Die Trennungslinie der nebeneinander liegenden Beine verläuft durchaus senkrecht, die Unterschenkel sind sehr verkürzt und leicht nach vorn gebogen. Die Füße, die den einheitlichen Rhythmus dieser Figur zerbrochen hätten, fehlen ganz.

Von der Seite gesehen fällt der ganz flache, dünne Oberkörper auf, die Haltung der Arme, die rechtwinklig auf den Brüsten aufliegen und das nach hinten ausladende Gesäß.

In der Rückansicht ist das Bemerkenswerte das eigentümliche Gewand, das unter dem Gesäß angedeutet ist. Oben in einer Art Bordüre angelegt — es sind zwei Striche gezeichnet, die wagerecht in einem Abstand von 3 mm verlaufen — bedeutet die Fülle

[1] Erstens: Bulletins et Mémoires de la Société d'Anthropologie de Paris, 1912, S. 48. Zweitens: Ibid. 1912, S. 149. Drittens: Bulletin de la Société préhistorique française. 1912, S. 210. Viertens: Revue de Comminges. 1920, S. 150.

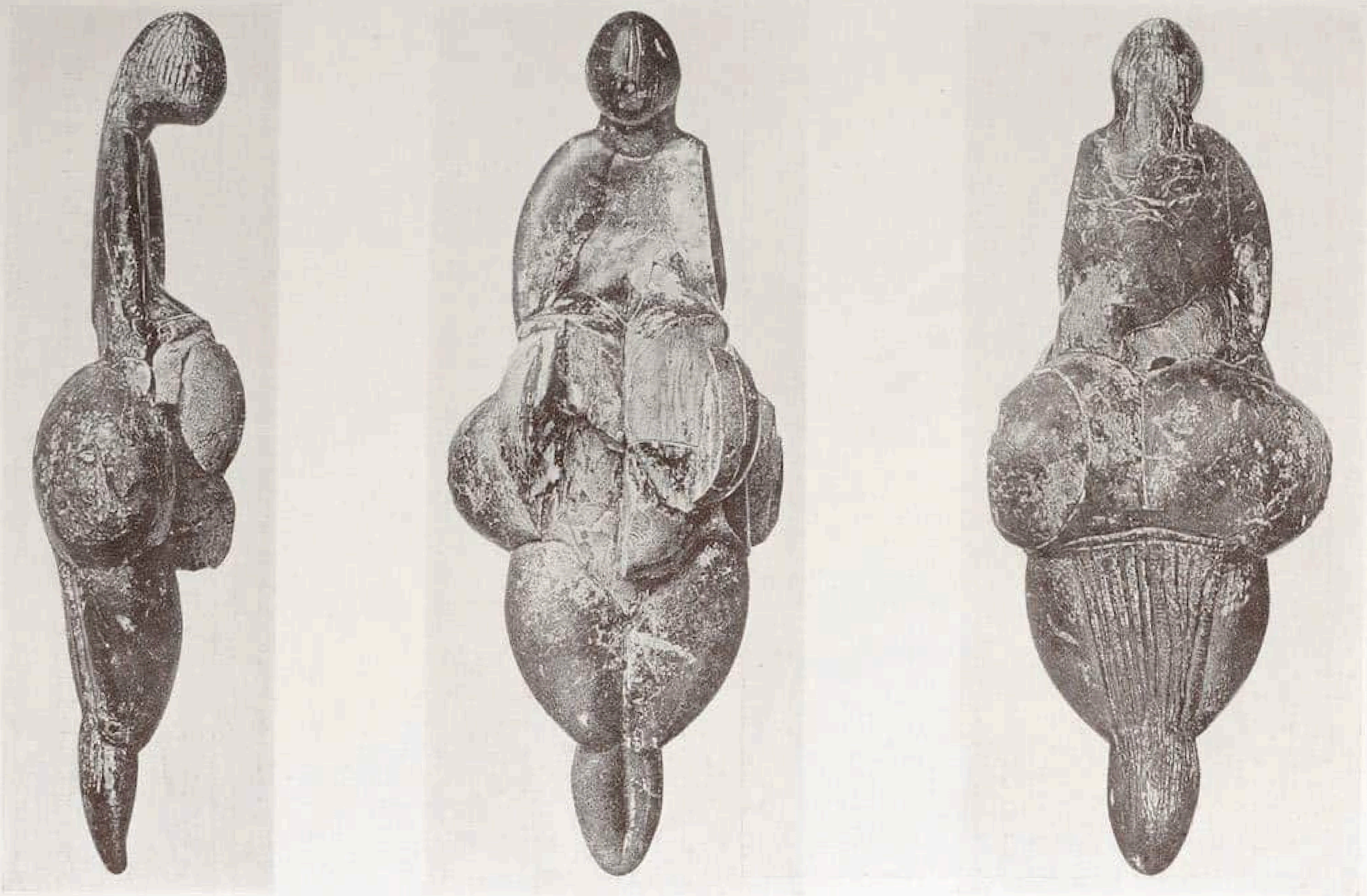


Abb. 1. Skulptur von Lespugue. Paläolithikum, Aurignacien.

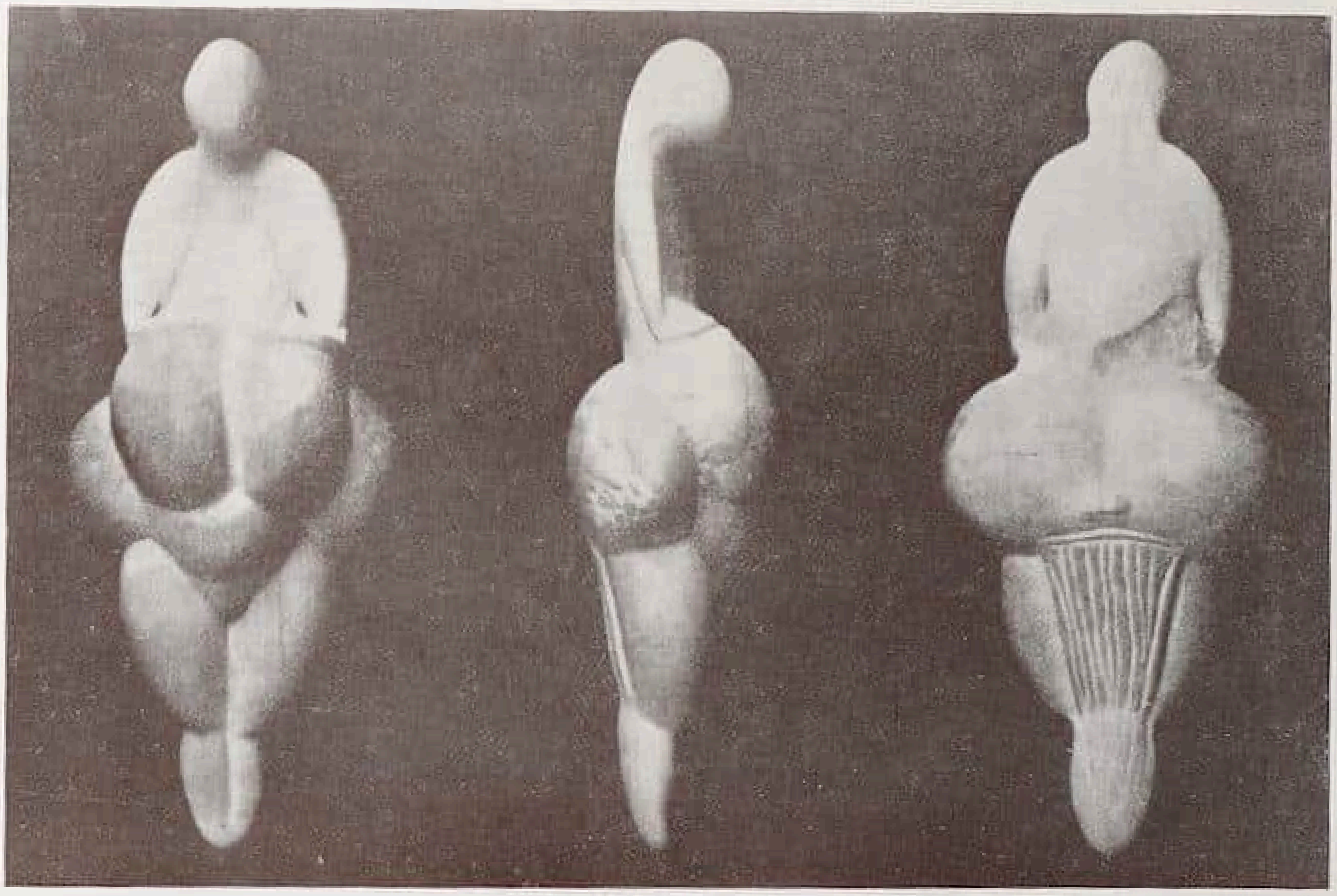


Abb. 2. Skulptur von Lespugue. Ergänzt.

Abb. 3.
Skulptur von Willendorf.

Abb. 4.
Skulptur von Mentone.

Abb. 5.
Relief von Lauffel.

der senkrechten Striche wohl eine Reihe geflochtener Streifen. Ein Schurz oder eine Art Kleid ist wiedergegeben.

Wenn der Entdecker die Vernachlässigung der Details dadurch zu erklären sucht, daß er die Festigkeit des Elfenbeins als Entschuldigung anführt, so erscheint das doch als nicht wahrscheinlich. Es handelt sich vielmehr um ein bestimmtes Wollen, um ein ganz festes Ziel.

Nur im Vergleich mit der übrigen Skulptur dieser Zeit kann man dies Wollen und das Werden dieses Wollens erschließen. Der Vergleich ergibt, daß eine ganze Reihe ähnlicher Figuren vorliegen.

Die Figuren des Magdaléniens sind schlank und zart, die des Aurignaciens, wenn es weibliche Gestalten sind, sehr fleischig, sehr stark. Aus vier Stationen liegen ähnliche Skulpturen vor, aus Brassempouy, aus Mentone, aus Laussel und aus Willendorf im Osten.

In Brassempouy sind insgesamt acht verschiedene Darstellungen menschlicher Gestalt gefunden worden. Die Schichten sind durch Piette nicht genau untersucht worden. Später konnte man durch das Werkzeug, das man nach Piettes Bericht dabei fand, die Zeit genauer bestimmen. Es handelt sich bei allen Statuetten um das mittlere Aurignacien. Der schöne Kopf[1] kommt hier als Vergleich nicht in Frage, ebenso nicht die Darstellungen des männlichen Körpers[2], ein sehr kleines Bruchstück[3], und eine kleine unbeholfene Figur[4], aber drei Stücke[5] liegen vor, die der Figur von Lespugue sehr ähnlich sind. Sie haben dieselben Brüste, dieselbe Freude an den runden weiblichen Formen. Da es sämtlich Bruchstücke sind, können die Vergleiche nicht weit geführt werden.

Anders ist es mit den Figuren von Mentone. In Mentone sind insgesamt sieben Figuren gefunden worden. Eine von ihnen ist ein kleiner Kopf[6], die übrigen[7], zum Teil noch unveröffentlichte Stücke[8] ähneln sehr der Statuette von Lespugue. Am größten ist diese Ähnlichkeit bei der besterhaltenen Figur (Abb. 4). Die Figur 1898 veröffentlicht[9], hat denselben ovoiden Kopf, ebenso abfallende Schultern, dieselben großen, tief ansetzenden Brüste, ein ebenso ausladendes Gesäß. Wiederum ist auch hier das Gesicht nicht herausgearbeitet, die Gestalt nähert sich ebenfalls einer rhythmisch gebundenen Form. Auch die Größe entspricht etwa der der Skulptur von Lespugue. Sie mißt 14,7 cm Höhe. Auch sie gehört dem oberen Aurignacien an. Das Material ist Speckstein.

Ebenfalls dem Aurignacien angehört die bekannte „Frau von Willendorf", eine Statuette, durch Szombathy im Löß von Willendorf[10] im Engtal in der Nähe von Krems in Niederösterreich gefunden. Sie ist aus Kalksandstein geschnitten (Abb. 3). Dünne Armchen sind über die großen Brüste gelegt, die weit den Oberkörper bedecken. Wieder laden die Hüften weit nach den Seiten aus. Die Beine sind unproportioniert im Verhältnis des mächtigen Körpers.

Wieder ist das Gesicht nicht herausgearbeitet, die Haare sind in Kranzform um den Kopf gelegt.

---

[1] L'Anthropologie, 1895, Taf. 5, 2, 2a, 6; ferner Piette, Taf. 70, 1d, c; ferner Herbert Kühn, Malerei der Eiszeit. 3. Aufl. 1923, S. 23.

[2] Piette, L'Art pendant l'âge du renne. Taf. 70, 2. L'Anthropologie. 1895, Taf. 7,1. Piette ibid. Taf. 75, 5a. L'Anthropologie. 1895, Taf. 7, 3.

[3] Piette, Taf. 70, 3. L'Anthropologie. 1895, Taf. 5, 1a.

[4] Piette, Taf. 74, 4a. L'Anthropologie. 1895, Taf. 7, 2.

[5] Piette, Taf. 74, 1a. L'Anthropologie. 1895, Taf. 4, 1, 1a. Zweitens: Piette, ibid., Taf. 71, 72. L'Anthropologie. 1895, Taf. 1—3. Drittens: Piette, Taf. 73, 1 und 1a. L'Anthropologie. 1897, Taf. 1.

[6] Bulletin Soc. anthr. 1902, S. 773.

[7] Bulletin Soc. anthr. 1902, S. 775. Cartailhac, Les Grottes de Grimaldi. 1912, 2. Aufl., S. 219.

[8] Museum Saint Germain, Paris. Inv.-Nr. 49280, 49282, 49283, 49284.

[9] L'Anthropologie. 1898, Taf. 1—2, ferner dasselbe, Hoernes, Urgeschichte der bildenden Kunst. 1916, 2. Aufl., S. 163, 1, ferner dasselbe, Kühn, Die Kunst des Primitiven. 1923, Abb. 1.

[10] Szombathy, Die Aurignacienschicht im Löß von Willendorf, Korrespondenzbl. d. deutsch. Ges. f. Anth. Ethnol. u. Urgesch., 1909, S. 87; ferner L'Anthr., 1910, S. 699; ferner Obermaier, Der Mensch I, S. 293; ferner Herbert Kühn, Die Malerei der Eiszeit. 1923, 3. Aufl., S. 19.

Ist diese Skulptur weit im Osten gefunden worden, die von Mentone gleichsam an mittlerer Stelle, so die dritte in der Nähe von Lespugue, auch in der Dordogne, in Laussel. Es handelt sich um ein Relief (Abb. 5).

In Laussel sind im ganzen fünf Reliefs der menschlichen Gestalt gefunden worden, darunter eine Darstellung einer männlichen, den Kopf zur Seite wendenden Figur[1]. Die übrigen vier Skulpturen stellen Frauen[2] dar, sämtlich von gleicher Gestalt, von breit ausladendem Gefäß, großen Hüften und mächtigen Brüsten, das Gesicht ist nicht herausgearbeitet — bei einer Figur ist das Haar ebenso angeordnet wie bei der Frau von Willendorf — bei den anderen ist der Kopf nur ähnlich der Statuette von Lespugue und der von Mentone — rund geformt.

Es entsteht sofort die Frage, wie ist diese Fülle von Darstellungen der weiblichen Gestalt zu erklären, wie ihre ähnliche Form, wie das Verschwinden im Solutréen und Magdalénien?

Diese Fragen rühren an den Ursprung der Kunst, an den Ursprung der Skulptur, an alte, ewige Fragen der Ästhetik. Wir haben es mit den ältesten, frühesten Kunstwerken des Menschengeschlechts überhaupt zu tun — Kunstwerke, deren Alter nach Tausenden von Jahren zu berechnen ist. Die Beantwortung der Frage ist nicht leicht. Sie in ihrer Ganzheit aufzurollen, verbietet sich an dieser Stelle.

Nur soviel sei gesagt: die Kunst des Paläolithikums hat allem Anschein nach nicht einen mystischen oder magischen Ursprung. So wie ihre Formensprache ganz diesseits gewandt, ganz erdgebunden ist, so ist es auch der Geist, aus dem sie erwuchs. Der Mensch, der diese Kunst schuf, war ein Jäger, ein Sammler von Pflanzen und tierischer Nahrung. Er kannte nicht den Ackerbau, nicht die Viehzucht, nicht die Töpferei, nicht die Seßhaftigkeit. Seine Kunst erstrebt den Augenblick, das Momentane, das Plötzliche. Das alles wird noch deutlicher in der Malerei, die den Höhepunkt einer tonigen Auffassung erreicht im Magdalénien. Ein Verzicht auf das Taktische, auf das Begrenzte, ein Aufgehen im Flüssigen, im Aufgelösten, ein Suchen des Vibrierenden, das sich nicht bindet in Linien und Flächen, wie es später noch einmal die mittelminoische Kunst, dann die Spätantike, und in ausgeprägtester Form zuletzt der Impressionismus erreichte.

Eine solche Kunst ist nie hergeflossen aus einer weltabgewandten, mystischen Zeit — eine solche Kunst ist verwoben und verbunden mit tausend Fäden dem bunten Leben — ist das Leben selbst.

Diese Erkenntnis, gewonnen aus kunstgeschichtlicher Stilvergleichung, hier nur in ihren Ergebnissen angedeutet, erwächst ebenso aus der rein archäologischen Forschung. Aus der Art der Totenbestattung im Paläolithikum ergibt sich, daß der Mensch dieser Zeit anscheinend noch nicht den Gedanken des Fortlebens der Seele nach dem Tode kannte, der Tote lebt ihm wirklich fort als Lebender, als lebendiger Toter[3]. Erst im Neolithikum ersteht der Gedanke des Sterbens des Toten, des Lebens der Seele, die Dolmen werden geschaffen, die Menhire und Steinalleen, der Totenkult ist erwacht.

So kann diese Kunst nicht mystisch sein, so kann sie nicht Magie einschließen, wie Reinach[4] wollte, Hamy[5] oder Klaatsch[6]. So können die Statuetten auch nicht Götter-

---

[1] L'Anthropologie, 1912, S. 147; ferner Hoernes, Urgeschichte der bildenden Kunst. 2. Auflage. 1916, S. 166 (Abb. 1); ferner Kühn, Malerei der Eiszeit. 1923, S. 18.

[2] Erstens: L'Anthropologie. 1912, S. 131. Zweitens: L'Anthropologie. 1912, S. 143. Drittens: L'Anthropologie. 1911, S. 259. Viertens: Schuchardt, Alteuropa. 1919, Taf. 7a. Ferner: Dasselbe, Herbert Kühn, Die Kunst der Primitiven. 1923, Abb. 2.

[3] Cf. Max Ebert, Prähist. Zeitschr. XIII. u. XIV. Bd. 1922, S. 1.

[4] L'Art et magie, L'Anthrop. 1903.

[5] Comptes rendus de l'Acad. des Inscriptions 20. März 1903; ferner Quelques observations au sujet des gravures et des peintures de la grotte de Font-de-Gaume. Bd. Font-de-Gaume. S. 15.

[6] Klaatsch, Die Anfänge von Kunst und Religion in der Urmenschheit. Leipzig 1913.

gestalten sein, auch dann nicht, wenn sie einmal gebundener werden wie etwa diese Gestalt von Lespugue.

Dieses Gebundener-Werden ist auch nie so, daß die Realität ganz verlassen wird, wie bei der Kunst des Neolithikums, der Bronzezeit und der ersten Eisenzeit. Wenn in dieser Zeit eine starke religiöse, mystische Strömung die Welt ergriffen hat, wenn hier ganz unzweideutig Idole und Götterfiguren erscheinen — im Paläolithikum fehlt anscheinend noch die Erkenntnis einer Bildseele im Sinne Ankermanns[1], die nach dem Tode fortlebt, es fehlt auch, wie immer auf präanimistischer Stufe, die ausgebildete, objektivierte Vorstellung von Göttern.

Ich glaube mich so zu dem Schluß berechtigt, daß die vielen Darstellungen der Frau im Anfang der Kunst zu fassen sind als sexuelle Erscheinung, verbunden vielleicht mit Scheu vor der Mutter, der Bilderin des Lebens.

Nicht mystische, magische Gründe vermag ich in dieser Kunst zu sehen, nur ganz Naturhaftes, Wirkliches, durch die Dinge selbst Gegebenes. Die geschlossenere Form der Figur von Mentone und der von Lespugue, mag darin ihren Grund haben, daß nicht eine Frau, nicht irgend ein Wesen getroffen wird, nicht wie in den Darstellungen der Tiere ein bestimmtes Tier im Augenblick des Niederbrechens, im Moment des Asens, Eilens oder Umblickens, nicht das Momentane, Plötzliche der immer wieder in ihrer Wesensart beobachteten Tiere, sondern die Frau, das Weib — vielleicht die Mutter — ein Generelles, an dem das Zufällige versinkt. Der Mensch ist noch nicht individualisiert als Eigenwesen, noch nicht ist das Psychische, das Besondere des Antlitzes erwacht — er ist Mensch, ein Wesen neben den Tieren. So wird es das Einheitliche sein, das der Mensch der Zeit gestaltet, die Frau als Ganzheit, als Sinn in sich selbst, ein Ideal der Schönheit — die starke breithüftige Frau, steatopyg — eine Form, noch heute bei vielen Völkern als höchste Schönheit geschätzt.

[1] B. Ankermann, Totenkult und Seelenglaube bei afrikanischen Völkern. Zeitschr. f. Ethnologie. 1918, Heft 2 u. 3, S. 89 ff.

Saint Marcel (Frankreich).
Ritzzeichnung. Paläolithisch.

Alfred Mahlau

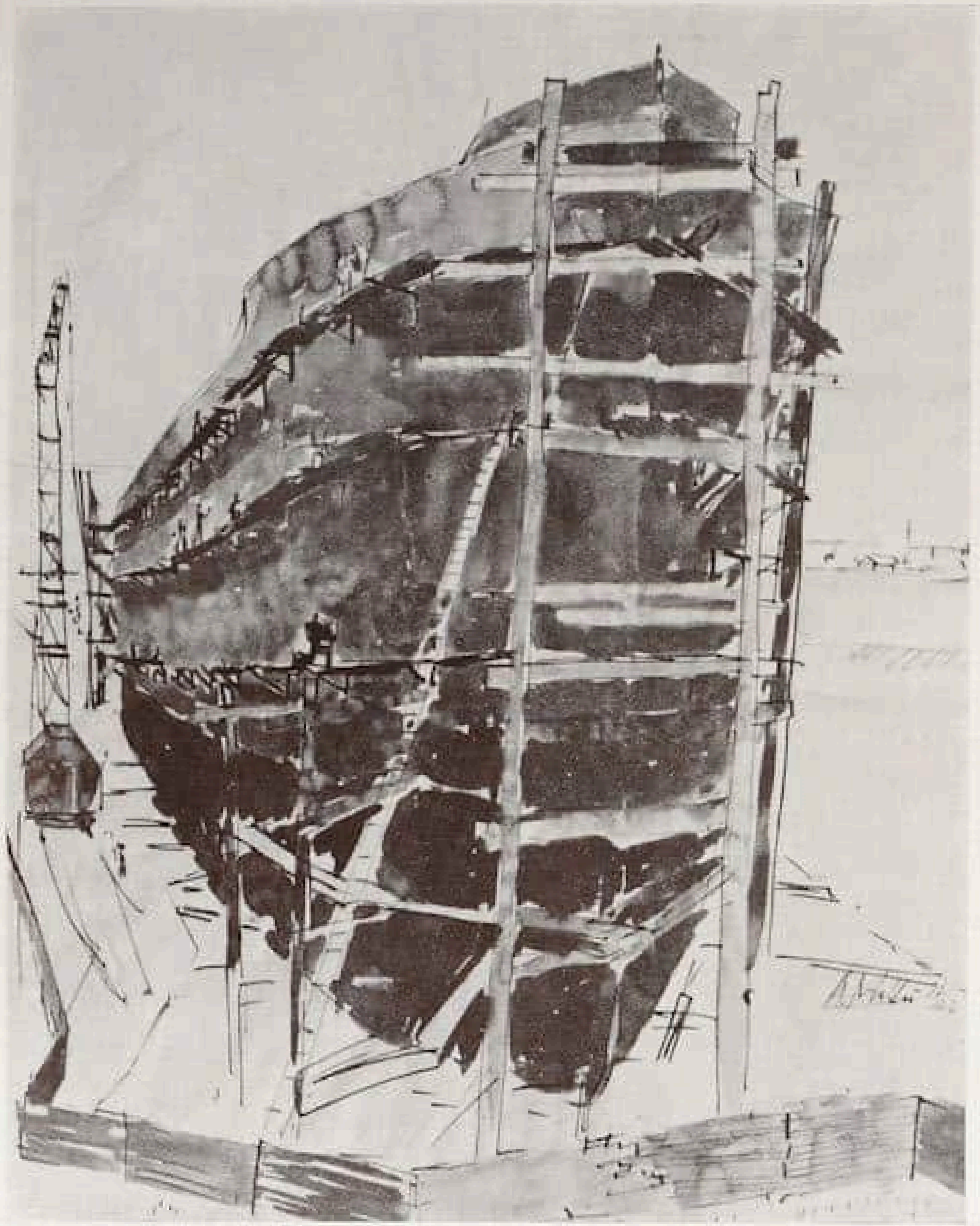
Von CARL GEORG HEISE | Mit acht Abbildungen auf vier Tafeln

Einen unbekannten jungen Künstler einzuführen, ist reizvoll und gefährlich zugleich. Es ist auffallend, wie wenige selbst aus der rein historisch eingestellten älteren Generation der Kunstgelehrten der Versuchung widerstanden haben, gelegentlich die Bahn sorgfältiger Tatsachenforschung zu verlassen und allein aus dem sehr subjektiven Gefühl vom überragenden Talent eines ortsnahen Künstlerfreundes kühn ästhetische Konstruktionen zu wagen, die sie sich auf dem Gebiet der älteren Kunstgeschichte selbst niemals würden verziehen haben. Fast alle Koryphäen von Winckelmann bis Thode haben falsche Prognosen gestellt. Nicht nur Freundschaft, sondern eben jene so seltene und dann meist so verhängnisvolle Möglichkeit, dem Schaffen eines Künstlers ganz aus der Nähe Schritt um Schritt folgen zu können, führt leicht zu verstiegenen Wertungen. Und doch ist die Rechtfertigung so einleuchtend: wie anders als durch unablässiges Nahesein kann man als betrachtender Laie das Wesen einer neuen schöpferischen Kunst begreifen lernen? Und folgt dann nicht auf dem Fuße ungewollt die Freundschaft nach, die den Blick trübt, selbst wenn sie keineswegs der Ausgangspunkt des Interesses war, jenes beglückende, gefährliche Geschenk des Wissens um das Werden eines Werks? Gutes und Schlimmes stehen hart nebeneinander beim Zeugen für den schaffenden Freund, Reifes, einzig von mir Sagbares und verführerisch Mißdeutendes, das kein noch so kritisches Gewissen wird ganz ausschalten können.

So habe ich bis heute widerstanden. Was mich jäh umgestimmt hat, das war eine überraschende Erfahrung: daß nämlich kaum ein einziger Berufskritiker in der Lage ist, selbst wenn er in gewohnten Bahnen klug zu sondern versteht, einer neuen künstlerischen Erscheinung gegenüber die rechte Einstellung zu finden, ohne die Hilfsmittel einer Kenntnis von Herkunft und Schulung und der tausend kleinen bestimmenden äußeren Umstände, unter denen der Künstler aufwuchs und schuf, ohne eine Ahnung von Alter und Entwicklung — und von zwanzig Beurteilern nicht zwei annähernd das Gleiche sagen. Zu große Nähe macht blind, zu große Ferne von der Menschlichkeit des Meisters, aus der letztlich alles sich erklärt, macht hoffnungslos unsicher. Mahlaus Aquarelle haben bei den ersten größeren Kollektivausstellungen außerhalb seiner Heimatstadt, in Hamburg und in Berlin, Besprechungen gefunden, die in ihrer haltlosen Widersprüchigkeit den Freund auf den Plan rufen, der sich in den Graden irren kann, nicht aber, so hofft er, in der Kategorie, wohl in der Bewertung, aber nicht in der Umgrenzung der Wesensart.

Alfred Mahlau wurde im Jahre 1894 geboren, zufällig in Berlin. Sein Vater stammt aus Frankfurt aus einer bekannten Druckereibesitzer-Familie, die dem Enkel das ausgeprägte Feingefühl für Schrift und Ornament vererbt haben könnte; aber weder des Vaters Heimatstadt, noch der Mutter rheinische Herkunft bestimmen sein Wesen. Er ist rein landschaftlich und stammesmäßig gesprochen heimatlos, eine Tatsache, an der die leidenschaftlich von ihm selbst betonte Wahlverwandtschaft mit seiner norddeutschen Umgebung — seit seinem zwölften Lebensjahr verschlug nach häufigem Wechsel der Arbeitsstätte die Familie nach Lübeck — doch nichts ändern kann; stärker als das neu erworbene lübeckische Heimatgefühl ist für seine Kunst und Art der eingeborene Wandertrieb charakteristisch, die schöne Unabhängigkeit von Haus und Hof, von Besitz und selbst von Menschen. Am liebsten denkt man ihn sich wandernd oder, wenn dennoch stationiert, in einem Hausboot oder einer Jagdhütte. Wo er aber stille steht, aufnimmt und festhält, da sind es gerade die feinsten landschaftlichen Besonderheiten, gleichsam die gehüteten Geheimnisse der Natur, die sich seinem innig versunkenen Blick erschließen. Das Nirgendwo seiner Geburt gab ihm das späherhaft sichere Erfassen im Überall.

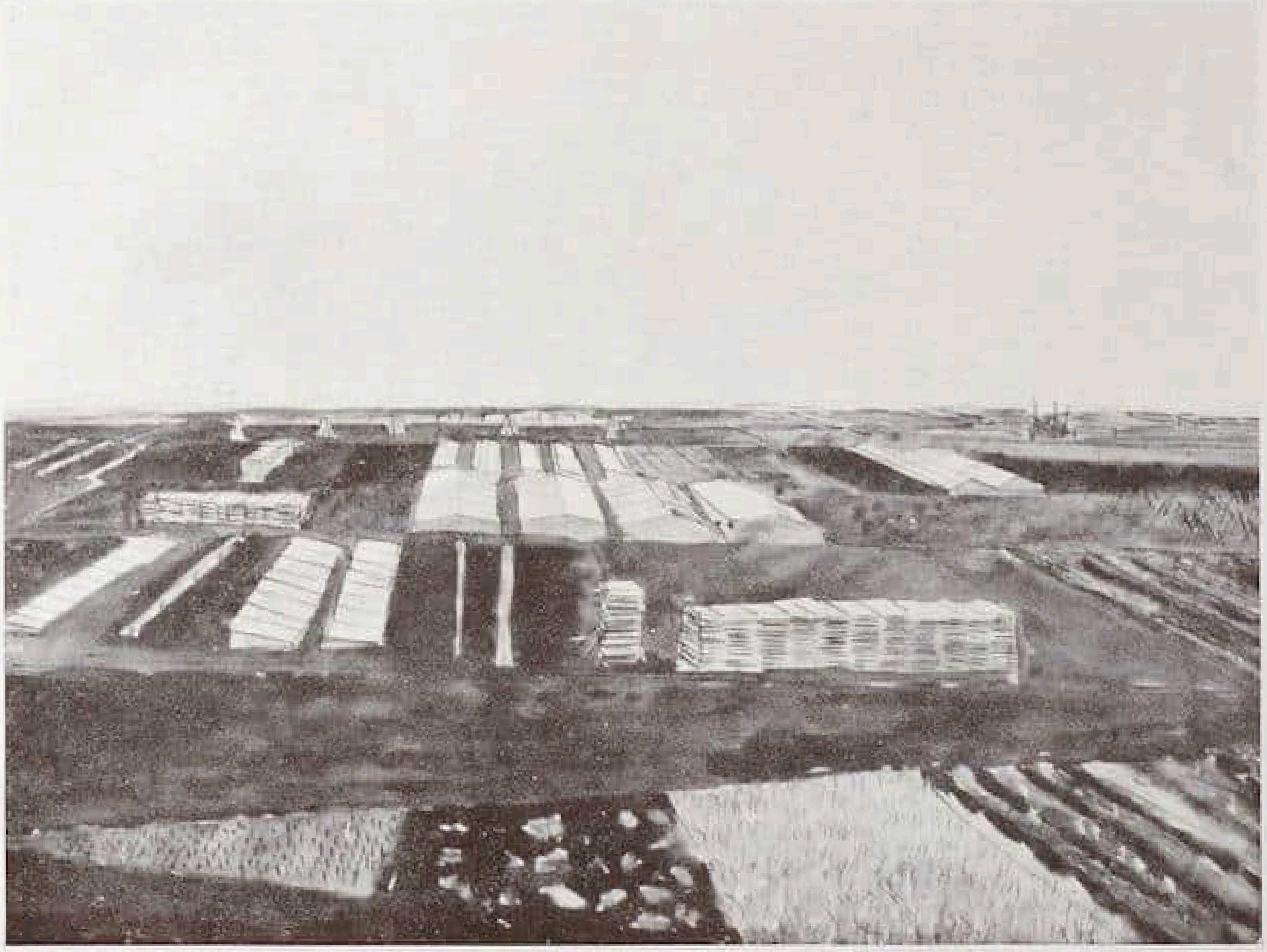
So sind es denn auch nicht die Motive seiner an sich so „malerischen" Wahlheimatstadt, sondern die seltenen, aber intensiv erlebten Reisen gewesen, die seiner Kunst die Stunden



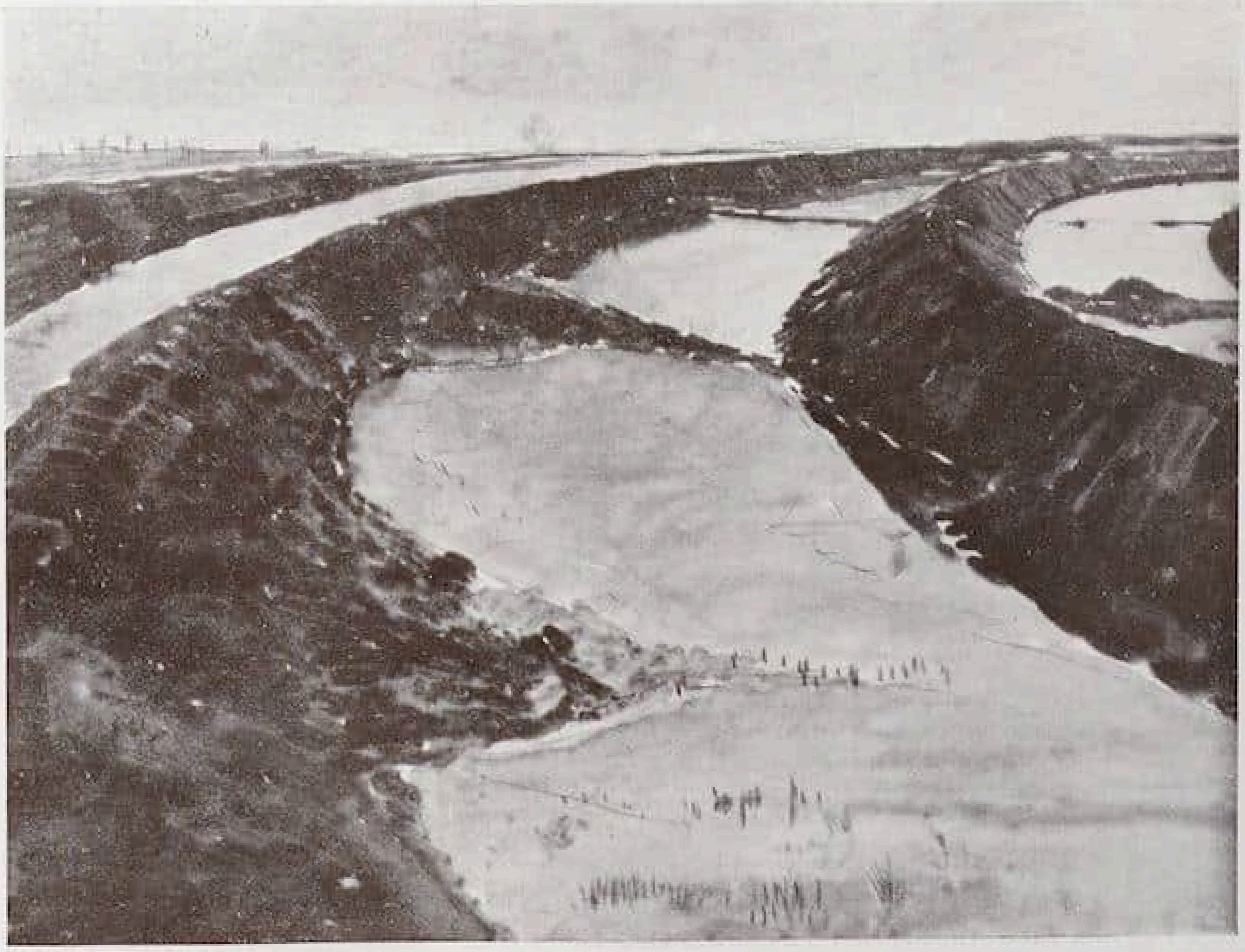
Rotschwarzer Schiffsrumpf mit Gerüst. Aquarell. 1922.

Selbstbildnis mit Pelzmütze. Tuschzeichnung. 1921.

Alfred Mahlau.



Alfred Mahlau. Gartenfelder (Holland). Aquarell. 1922.



Alfred Mahlau. Landschaft mit dunklen Deichen (Holland). Aquarell. 1922.

schöpferischer Fülle geschenkt haben. Ich kenne nicht ein einziges Blatt, das Lübecks Türme wiedergibt, denen doch sonst kein lübischer Meister entgangen ist. Das Einleuchtende, Pathetische, das sich selbst Behauptende ist seine Sache nicht. Er hat es einmal selbst gesagt, daß es vor allem die Dinge sind, „die brach liegen", die ihn anziehen, die er immer wieder mit Pinsel und Feder liebkosen, sie rechtfertigen, ihnen Luft und Sonne zur Entfaltung ihrer zu Unrecht unterdrückten bescheidenen Sonderart schaffen möchte. Es ist kein Zufall, daß das erste „Motiv", das sein besonderes Künstlertum in einer strömenden Folge immer erneut lebenshaltiger Aquarelle fruchtbar machte, jene „Rummelplätze" gewesen sind, wie sie fahrendes Volk draußen vor der Stadt vorübergehend aus Brettern und Lumpen entstehen läßt — und nicht das fertig aufgeputzte Volksfest, sondern Bau und Abbau dieser Flitterstädte: die Balkengerüste, jetzt scheinbar sinnlos ragend, die Buden fröstelnd geschlossen, irgend ein farbiger Lappen im Winde wehend, seines Zwecks beraubt, doch gerade jetzt sein sonst verdrängtes Eigenleben scheu entfaltend, phantastisch aufflackernd wie ein Traumgesicht. Dann folgen Schrebergärten. Keine Kleine-Leute-Poesie, sondern nichts als leise, wehmutvolle Ergriffenheit, wie dies zerstückte Feld unter der Last zweckhaftester Verteilung dennoch sein eigenes Leben atmet.

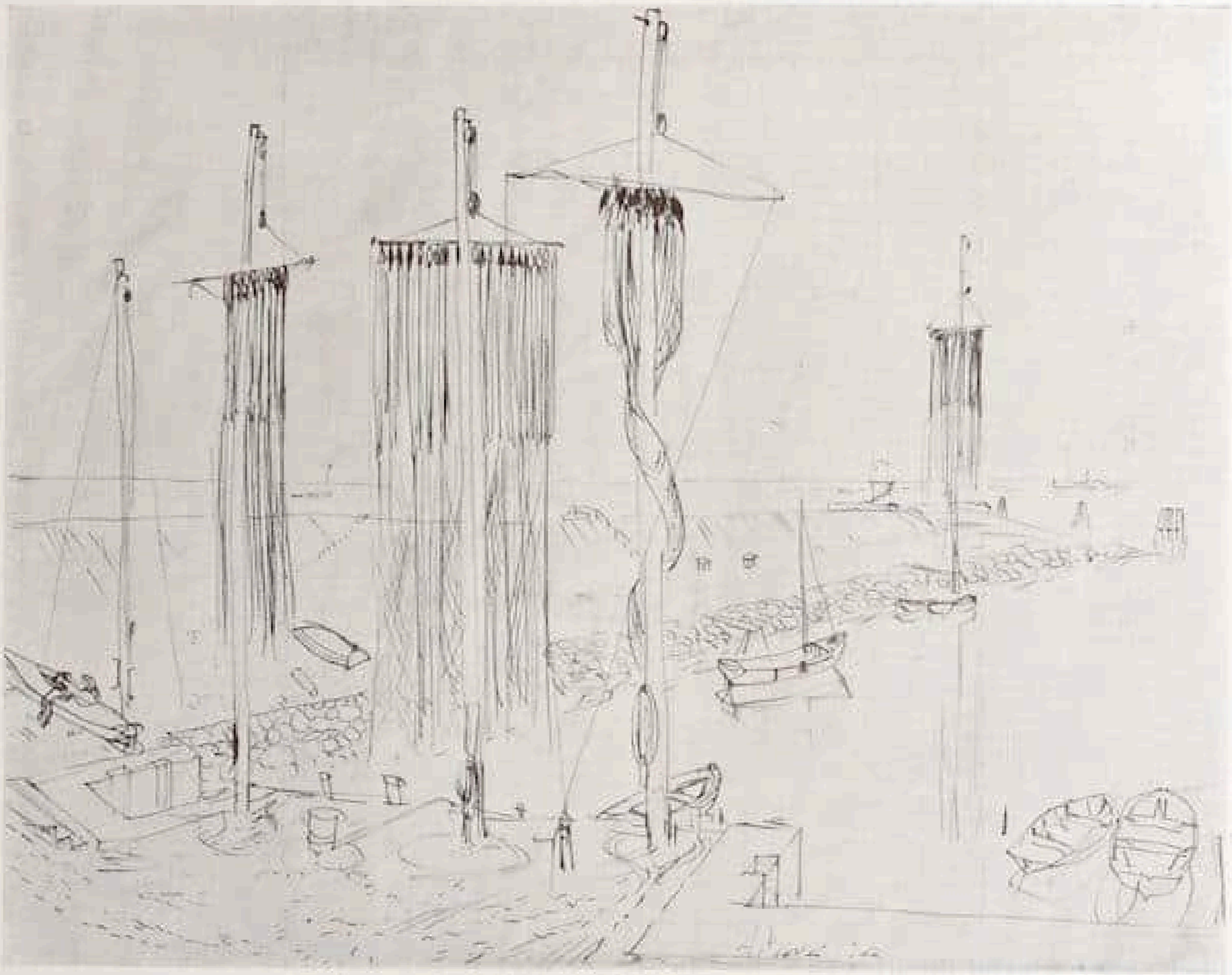
Und dann die Reisen. Am meisten hat er im Krieg gesehen, den er vom Anfang bis zum Ende kämpfend durchlebte. Er spricht fast nie davon, und doch wird es wenige Menschen geben, deren Wesen so stark und endgültig durch diese grausamen fahrenden Jahre bestimmt ist wie das seine. Sie haben ihn nicht bitter gemacht, aber ihm den Sinn dafür geschärft, daß das Wesentliche im Verborgenen liegt, daß das Große hohl ist und daß auch das Kleinste zeugungskräftig sein kann. Demgegenüber wird der eigentliche schulmäßige Lehrgang gleichgültig. Der Krieg war seine Schule. Vorher hat er in Frankfurt die Kunstgewerbeschule und in Berlin die Kunstschule besucht, ohne irgendwie nachhaltige Eindrücke zu empfangen. Doch ist es charakteristisch für sein im Tiefsten ehrfürchtiges Wesen, daß er nach fünf Kriegsjahren, schlicht fortfahrend, wo er abgebrochen hatte, ohne jemals praktisch darauf zurückzukommen, sein Zeichenlehrerexamen in Berlin bestanden hat. Alles anspruchsvoll Originelle ist ihm ebenso verhaßt wie Konvention. Im Krieg war er im Westen und im Osten, namentlich Rußland ist ein großes Erlebnis für ihn gewesen: Menschen und Landschaft. Die sauber gezeichneten Skizzen dieser Jahre hütet er wie wir anderen die Schulhefte mit geliebten Auffatzthemen. Dostojewski und russische Heiligenbilder schmücken neben den geliebten japanischen Holzschnitten noch heute Bücherbort und Wand. — Dann aber ist es fast immer das Wasser gewesen, das ihn am stärksten angezogen hat: Flußlauf und Meer. Sylt — hier arbeitete er mehrfach und immer fruchtbar — und Holland — hier sind im Spätherbst 1922 seine reifsten Blätter entstanden — gaben ihm die reinsten und reichsten Erfüllungen seiner Künstlersehnsucht. Die Sylter und vor allem die holländischen Dünen (die er dann durch Erinnerung und nachschaffende Phantasie in den Sandgruben bei Schwartau neu erlebt), weiten sein am kleinsten geschultes Auge; Abgelegenheit und phantastische Besonderheit entbehren hier nicht jenes Elementes der Größe, dem er sich sonst nur zögernd hingibt, führten ihn zum andächtig gestalteten Ornament, zum großen Rhythmus der Natur. Ähnliches gilt von der holländischen Flachlandschaft, in der die Felderteilung der Schrebergärten erhöht und ins Großartige gesteigert wiederkehrt.

Die besondere Handschrift Mahlauscher Kunstgestaltung ist nicht leicht mit Worten zu umreißen. Er läßt sich gar keiner Richtung mit auch nur einiger Hoffnung auf fruchtbare Deutung seiner Art einordnen. Daß er mit impressionistischer Sehweise kaum mehr etwas gemein hat, ist Merkmal seiner Generation; daß er, soweit das überhaupt im gegenwärtigen Jahrzehnt möglich ist, dem Expressionismus unverpflichtet bleibt, ist immerhin auffallend und Beweis für ein durchaus unepigonenhaftes Talent. Sein Verhältnis zur Natur ist so wenig landläufig, daß eben hier das Eigene und Bedeutsame seiner Kunstweise zu suchen ist. Ohne unmittelbaren Natureindruck ist keine Bildgestaltung bei

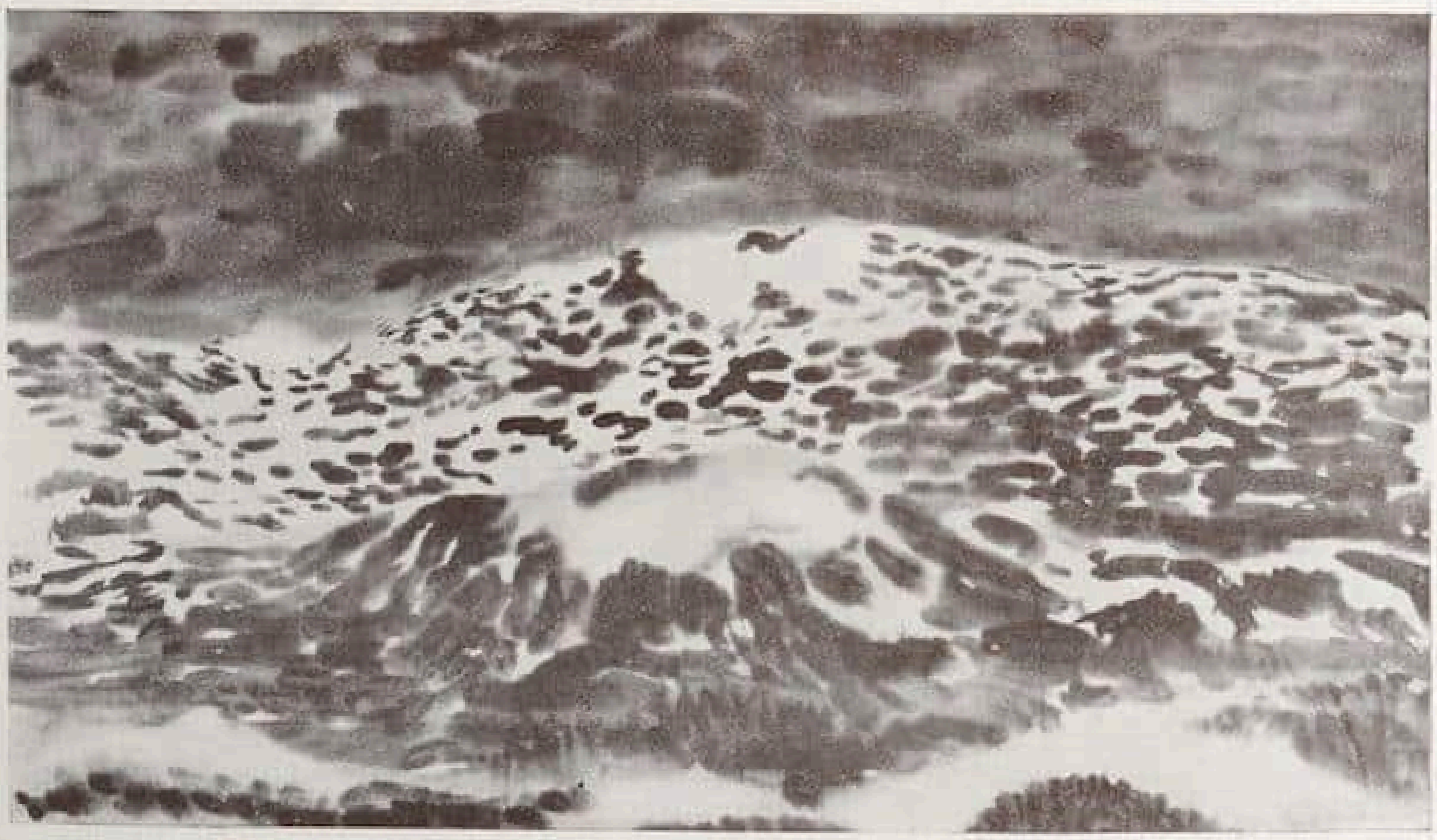
ihm denkbar, er arbeitet nicht im Atelier, sondern im Freien, selbst (ja wohl eigentlich am liebsten) zu ganz unwahrscheinlichen Tageszeiten und bei widriger, aber malerisch reizvoller Witterung. Dennoch ist das Motivische alles andere eher als naturalistisch und zufällig. Das konstruktive Element, so wenig es doktrinär bloß liegt, ist in seinen Blättern von entscheidender Bedeutung. Und was uns auf den ersten Blick als ein recht unergiebiger Ausschnitt aus der Natur erscheint, ist oft erst nach tagelangem Fahnden gewonnen. Mahlau geht auf dem Rad, mit dem Kanu förmlich wie ein Jäger auf Motivjagd in für uns allerdings äußerlich unscheinbarem Jagdrevier. Was ihn fesselt, ja oft bis zur heimlichen Ergriffenheit überwältigt und dann plötzlich alle seine schöpferischen Kräfte frei macht, das deutet uns am besten ein bezeichnendes Wort, das er als Jüngling in sein Tagebuch geschrieben hat: „Ich kann nur malen, was ich selbst sein kann.“ Da liegt der Schlüssel für sein Wesen und seine Kunst. Nicht ein Augenblicksbild der Naturerscheinung und auch nicht das allgemeingültige Symbol für ein erhöht Geschautes, nichts Gesehenes und nichts Abstrahiertes, sondern ein Erlebtes, ein Nachleben also der Natur in einer unsentimentalen, entpersönlichten Art, das ganz eins wird mit dem hingebend umfaßten Gegenstand. Da aber dieser Zeugungsakt ganz rein, ganz unbefruchtet von jeder Theorie sich vollzieht und der Künstler selbst scheu zuwartend sich am Rande des Lebens fühlt, dessen heute bewegenden Kräften er sich mit edlem Gleichmut fernhält, so wird man mitfühlen, daß ein Stück Ufergras, trocknende Störnetze, ein brachliegendes Feld, ein Schiffsrumpf im Bau eher seine schaffenden Kräfte zu lösen vermag als ein Dom, ein Stadttor oder ein Bergkegel. Dies kleinste Etwas aber, das er in seinem Eigenleben voll ausschöpft, wird zum eigensinnig beherrschenden Bildgedanken. Nach diesem zentralen Erlebnis formt sich die Umwelt, rundet sich das Bild. So ist es bei aller Innigkeit der Versenkung doch eine neue Natur, die er sich auferbaut und sie ist gewiß nicht am schlechtesten, wenn sie bis in den letzten Pinselstrich den eigenen Prägrand trägt und so das Blatt ornamentalen Duktus erhält, der japanischen Linien- und Flächenkunst verwandt. Es soll nicht geleugnet werden, daß im Absinken ins Dekorative zugleich auch Mahlaus Gefahr liegt. Aber der sucht meist falsch, der höchste Fruchtbarkeit und gefährlichste Irrung als getrennte Pole in eines Künstlers Talent aufsuchen zu müssen glaubt: hart beieinander liegen Reife und Versagen. Daß Mahlau immer in dieser Gefahrzone seine Zelte aufschlägt, adelt sein Bemühen.

Zu der Natureinstellung kommt das hinzu, was ich, so mißverständlich der Ausdruck klingen mag, als den sozialen Zug in Mahlaus Kunst bezeichnen möchte. Sein Schaffen wird nicht äußerlich angeregt, sondern zutiefst gespeist aus den Quellen eines klassenüberwindenden, brüderlichliebenden, wahrhaft sozialen Menschentums. Wenn überhaupt in der bildenden Kunst, so kann man hier etwas vom Edelsten der deutschen Jugendbewegung erkennen, vom Bild gewordenen Geist vorurteilsloser Lebenserneuerung, verbunden mit der Sachlichkeit und dem strengen Ethos eines neuen Gemeinsinns. Das mag heute schwer zu erkennen sein, wo noch elendester Fidus-Kitsch selbst literarisch hochwertige Veröffentlichungen deutscher Jugendbünde verunziert. Es gehört zum Mißgeschick unseres deutschen Sondertums, daß solche Flüsse gleichen Geistes nicht früh genug ihr gemeinsames Strombett finden. Aber daß Mahlaus Kunst in der gleichen geistigen Provinz Heimatrecht hat, in der die stärksten Kräfte jungdeutschen Menschentums reifen, das gibt ihr jenen geheimen, untrüglichen Zug der Zukunftsmeisterschaft.

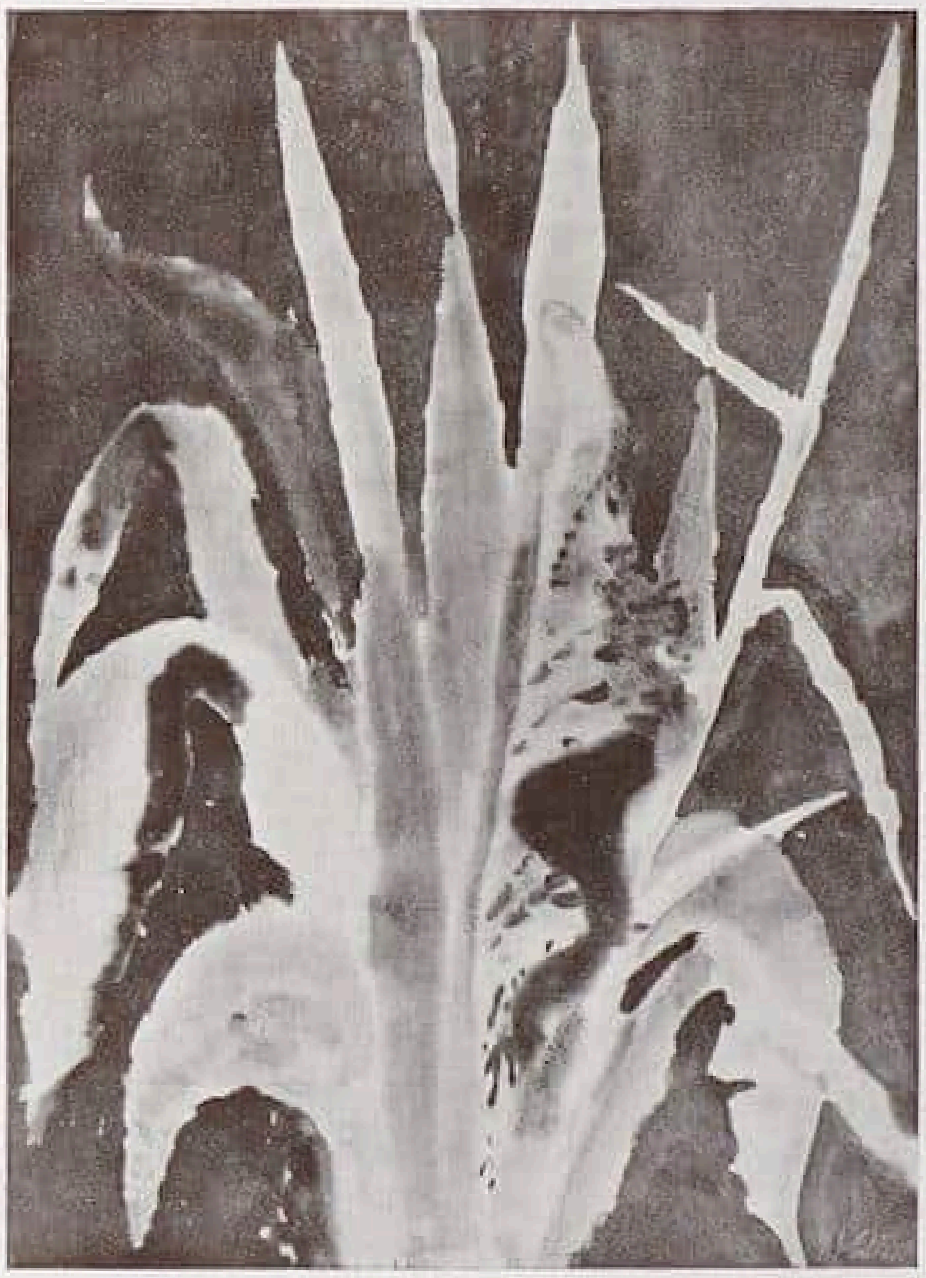
Befremdlich, ja manchem gar die reiche Anerkennung trübend, ist das enge Ausmaß Mahlauscher Gestaltungskraft. Immer wieder sind es Landschaften, jene sensible Romantik der brachliegenden Dinge, immer wieder vor allem auch die gleiche — übrigens raffiniert beherrschte — Technik des Aquarells oder der fast altmeisterlich sicher gehandhabten Sepiazeichnung. Tastende Ölversuche stecken noch sehr in den Anfängen, dekorative Wandmalereien befriedigen nur dann, wenn sie von rein schmückender Wirkung sein dürfen. Wäre diese Beschränkung endgültig, so wäre sie in der Tat ein Mangel. Aber



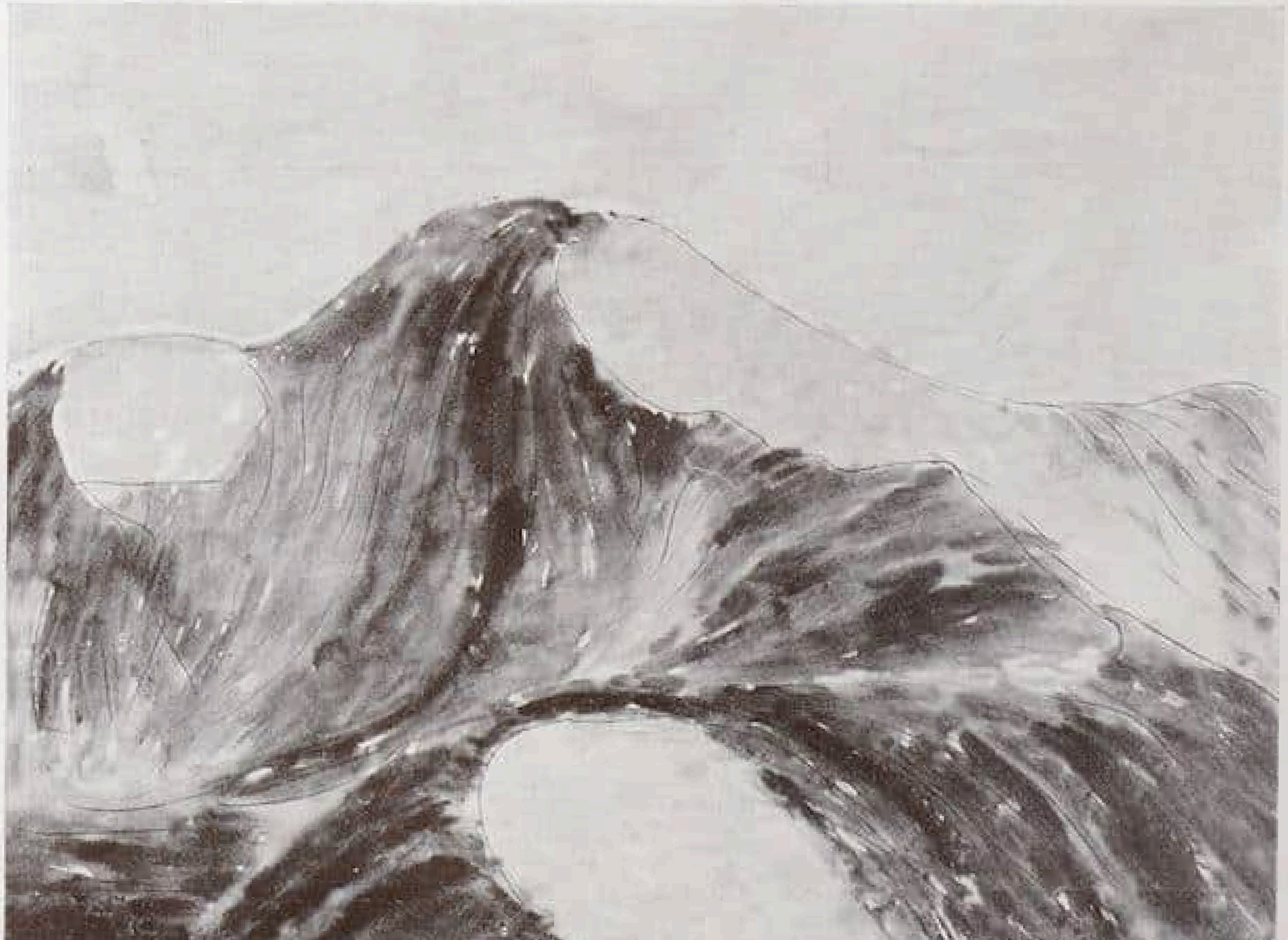
Alfred Mahlau. Hafenlandschaft mit Störnetzen. Sepiazeichnung. 1922.



Alfred Mahlau. Dünenlandschaft (Sylt). Aquarell. 1923.



Alfred Mahlau. Sumpfpflanzen. Aquarell. 1923.



Alfred Mahlau. Dünenlandschaft (Holland). Aquarell. 1922.

wer Mahlau kennt, sein wahrhaft umfassendes Auge, seine oft skurilen Sprünge in geistiges Neuland, die kaum zu bändigende Fülle seiner Einfälle, der fühlt eben in dieser beharrlichen Eingrenzung die Verantwortlichkeit gegenüber dem eigenen Talent und den selbstgestellten Aufgaben. Er möchte kein Abenteurer sein, sondern ein sicherer Eroberer und weiß, wie leicht ein Zuviel das Ziel gefährdet. Ahnen aber läßt es sich wohl, wohin die Fahrt geht. In jungen Jahren hat er ein Buch illustriert: Walter Harichs Babylonischen Turm. Diese Lithographien sind noch anfängerhaft bei aller Fülle der Gesichte; wesentlich reifer, ja von charakteristischer Bedeutung sind die bald als Mappenwerk erscheinenden phantastischen Landschaften, Federzeichnungen erdachter Begebnisse, ausgehend von einem seelisch erlebten Erdphänomen, das dann auch Menschen und Dinge in Bann zieht. Sie beweisen, daß Mahlau, gerät er in den rechten Stoff, ein Illustrationswerk von grandios nachschaffender Phantasie würde gestalten können. Neben dem Illustrator sehe ich den Bildnismaler heraufwachsen. Seine eigene Physiognomie beschäftigt ihn unablässig — von dort aus wird er, ist erst diese bedrängendste Aufgabe vorläufig befriedigend gelöst, andere Gesichter sich hinzu erobern; seine Feldsoldaten-Bildnisse weisen seine Begabung aus. Neuerdings kündigt sich auch der Maler an. Einzelne großflächig hingesetzte Stilleben von starker klarer Farbigkeit, obgleich auch sie noch reine Aquarelle, stehen in auffallendem Gegensatz zu seiner bisherigen, immer noch geheim der Zeichnung verpflichteten Malermanier. Aber er braucht Zeit — und, gottlob, nimmt sie sich — um seinem eigenen Wunschbild frei entgegenzureifen.

Auf einem Gebiet indes — es ist ein Nebenschößling seiner Begabung und er mag nicht gern ihn zu wichtig angesehen wissen, was indes des Kritikers stärkere Betonung nicht behindern darf — ist er schon heute wahrhaft Meister. Mahlau hat Gebrauchsgraphik gezeichnet, die in Deutschland ihresgleichen sucht, ganz unschulmäßig, aber von sicherer Beherrschung der technischen Voraussetzungen, gleich weit entfernt von kunstgewerblicher Schablone wie von malerischem Individualismus. Seine Erfolge knüpfen sich vor allem an die Entwürfe für Packungen, Plakate und Geschäftspapiere der „Schwartauer Pralinenfabrik" und der angegliederten „Mablo-Werke" (Marzipan). Was hier großzügige Initiative gewähren läßt, das wird — hier vernachlässige ich mit vollem Bewußtsein die Warnungen vor den Gefahren allzu positiver Prophetie — früher oder später weiteste Wirkung tun. Auch hier beruht die eigene Handschrift auf der seltenen Verbindung von Phantastik und Sachlichkeit, feinster Naturbeobachtung und ihrer sicheren ornamentalen Verankerung. Nach außen hin hat ihn sein wirksames Plakat für die „Nordische Woche" am bekanntesten gemacht. In letzter Zeit sind Bühnendekorationen von überraschender Wirkung hinzugekommen. Doch ein Eingehen auf diese Seite seiner Produktion bedingt eine Abhandlung für sich allein.

Das alles soll nicht heißen, daß hier Abgeschlossenes, Gültiges vor uns stände, das schon heute ins helle Licht allgemeiner Anerkennung krampfhaft hineingerissen werden müßte. Nichts wollen diese Zeilen weniger als einen raschen Modeerfolg Mahlauscher Aquarelle vorbereiten. Daß sie abseits stehen und lange noch abseits bleiben werden in einer Zeit, die mit der Anerkennung Jüngster wahrlich nicht zu geizen pflegt, das ist die sicherste Gewähr für ihre Bedeutung. Nur den Schutzwall verstehender, helfender Freunde, dessen jede mühsam sich selber suchende Kunst bedarf, möchten sie fester und widerstandsfähiger machen, jenen Schutzwall, der unabhängig von der Not des täglichen Daseins und vom Wettlauf um den Tageserfolg. Dieser Hilfe ist Mahlaus zarte Kunst mehr als andere bedürftig. Ob sie Luft und Freiheit findet, ihre feinsten Blüten zu entfalten, das wird ein Zeichen sein für die Stärke unseres Verantwortungsgefühls. Denn wir wissen es nur zu gut wie die Lust am Kraftstrotzenden und Lauten, am Übersteigerten und Ungewöhnlichen nur bedingt war durch unsere eigene Schwäche. Und so setzen wir, besinnlich vor den Schicksalsmächten, unsere Hoffnung auf die Stillen im Lande.

Ludwig Tihanyi

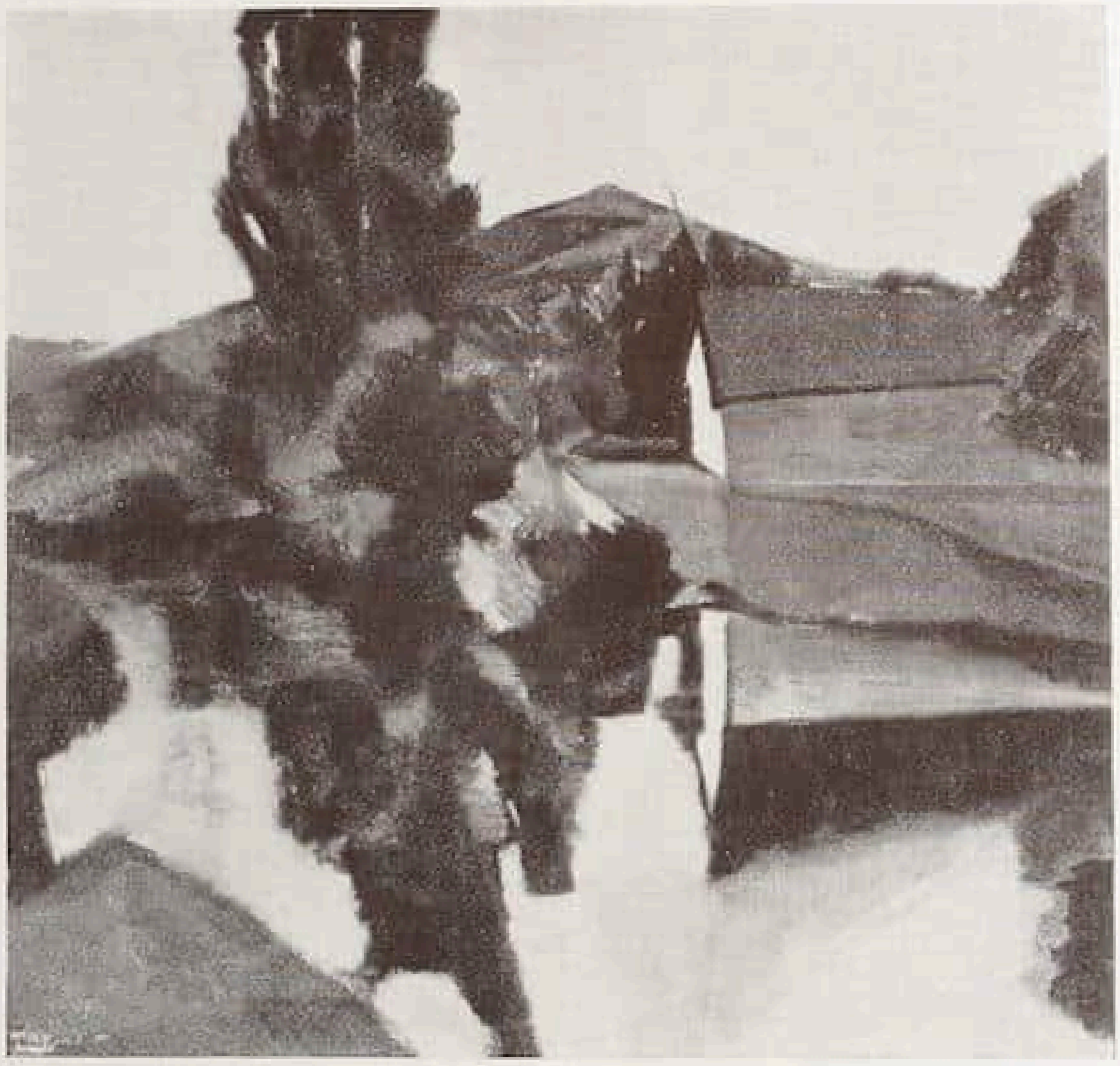
Von ERNST KÁLLAI / Mit acht Abbildungen auf vier Tafeln

Die Anfänge Tihanyis liegen ungefähr fünfzehn Jahre zurück. Sie fallen in die Zeit des erſten geſammelten Durchbruchs nachimpreſſioniſtiſcher Geſtaltung in Ungarn. Eine Gruppe von acht Malern und Bildhauern ſchloß ſich damals zuſammen, um programmatiſch bewußt die Wendung zum Neuen darzutun. Das Neue war ein geſteigertes, kraftvoll zugreifendes Lebensgefühl, das mit atmoſphäriſchen Scheingebilden nichts mehr anzufangen wußte und ſich, ſeiner mehr körperlich triebhaften als geiſtig bewußten Art gemäß, näher, handgreiflicher an die Natur heranarbeiten wollte. Nicht um ſie einfach hinzunehmen, ſondern um ihrem als beharrende Stofflichkeit und dreidimenſionale Plaſtizität empfundenen Weſen eine menſchlich ausdrucksvolle Prägung zu geben. Dies konnte nur durch eine über darſtelleriſche Beziehungen hinauswachſende Form geſchehen. Das Prinzip des Naturähnlichen wurde der inneren Einheit und Geſchloſſenheit des Kunſtwerkes untergeordnet.

Für die meiſten ungariſchen Nachimpreſſioniſten war dieſer Schritt gleichbedeutend mit einer Anlehnung an Kompoſitionsformen der Renaiſſance. In ihren Werken kam das bejahende Sicherheitsgefühl des Erdhaften, pathetiſch Selbſtbewußten, Herriſchen, zur Geltung. Magyariſche Raſſenzüge, die von einer ſelbſt in der Hauptſtadt des Landes fühlbaren bäuerlichen Ungebrochenheit und provinzialer Enge des Lebens zeugen. Tihanyi iſt nicht ſo unproblematiſch. Selbſt die von 1913 ſtammende Abendlandſchaft trägt unverkennbare Spuren einer ſpaltenden und Achſen verſchiebenden Intellektualität. Zwar hat die Natur ihre Bedeutung als ſtofflich gegenſtändliche Plaſtizität und geſchloſſener Bau beibehalten, doch ihr gelockertes Gefüge muß ſich den Spannungen eigenwilliger pſychiſcher Bewegungstendenzen unterwerfen. Dazu kommen allerdings noch ganz vorſichtig taſtende Verſuche, die Zweiheit von Naturkörper und Naturraum auf dem gemeinſamen Boden einer tiefer gelegenen Struktur aufzuheben. Dreidimenſionale Naturgegenſtändlichkeit, eine intellektuell zerſetzte deformierende Ausdrucksweiſe und eine Neigung zur abſtrakten Baugeſetzlichkeit des Raumes ſind die Komponenten, die in Tihanyis Kunſt bis auf heute beſtimmend wirken.

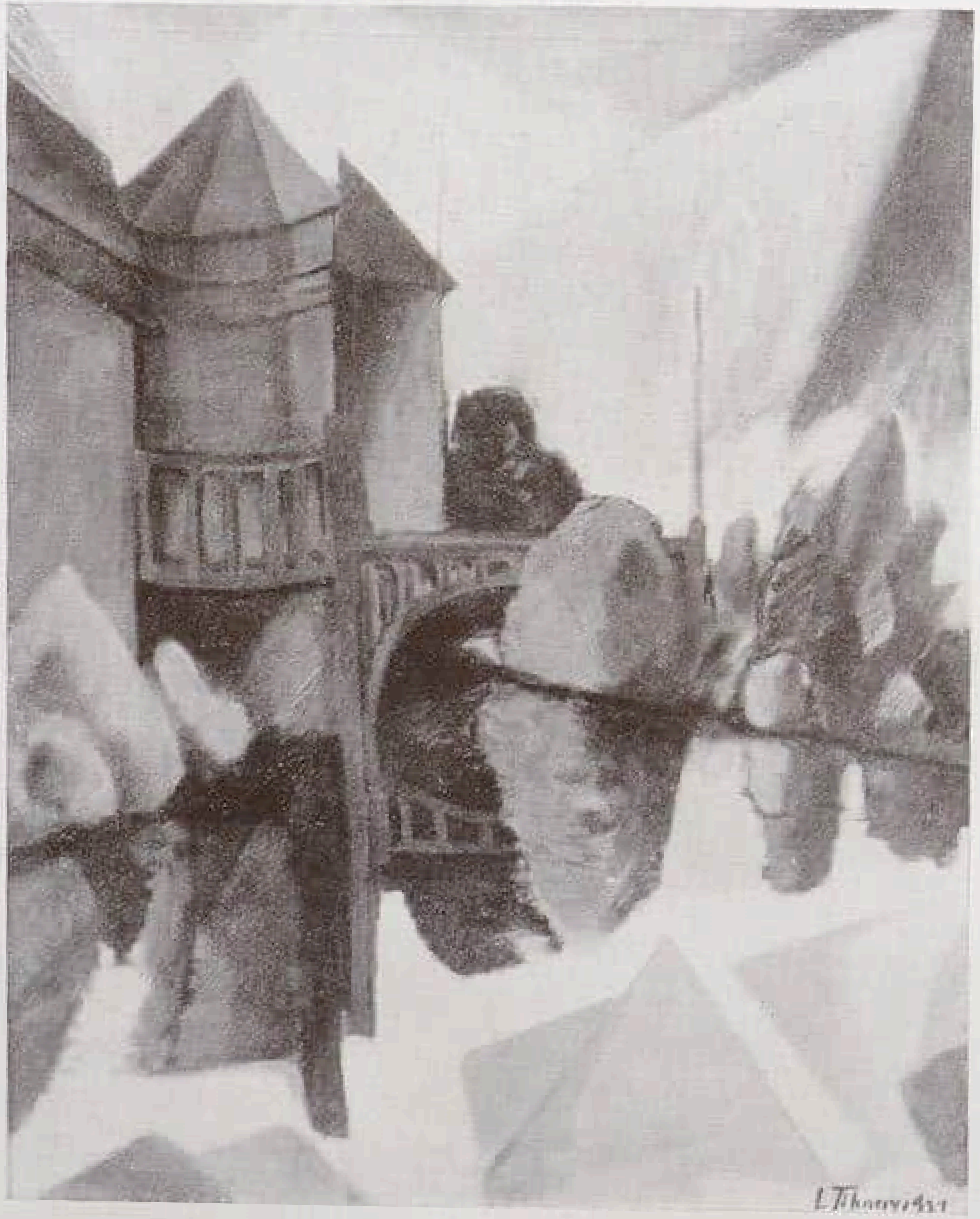
Auf der Landſchaft 1921, in der Brücke 1922 iſt der Ausdruck durchgreifender und der trennende Abſtand zwiſchen Körper und Raum geringer geworden. Doch die Natur als unzerſtörbarer ausſchlaggebender Grundſtock des Bildes bleibt auch weiterhin beſtehen. — „Ein Menſch und die zu ihm gehörenden Beziehungen des Gegenſtändlichen ſind zuſammen ein Stück Realität — jenſeits vom Realismus." Dieſe Äußerung des Künſtlers kennzeichnet den Kampf, den er ſtändig um die Selbſterhaltung ſeiner Raum- und Formgefühle gegenüber der Wirklichkeit und um die Durchdringung dieſer Wirklichkeit mit ſeinem Stil- und Menſchenwillen führen muß. Der Kampf iſt tragiſch, weil das Gegenſtändliche in ihm nicht einfach als Erreger des pſychiſchen Geſchehens betrachtet wird, der, einmal „erlebt", zu den übrigen Seelenabfällen des Unterbewußtſeins wandert wie eine ausgepreßte Zitrone. Tihanyi will den Gegenſtand in ſeiner beharrenden gerüſtbeſtimmten Totalität beſitzen, ihn von allen Seiten her in die harte Umklammerung des Bildes hineinbeziehen. Er will ſeine Realität durch die reſtloſe Gegenüberſtellung mit dem Lebensgefühl des Malers und Menſchen zur unverrückbaren Gegenwärtigkeit erhärten. Und da dieſes Lebensgefühl von der ſozialen und geiſtigen Lage unſerer Zeit her beſtimmt: widerſpruchsvoll und kompliziert iſt, kann ein gerades harmoniſches Verhältnis zum Gegenſtand, ein friedliches gegenſeitiges Zugeordnetſein von Bild und Natur nicht erreicht werden. Es iſt ein unaufhörliches hartnäckiges Ringen, die Qual fortgeſetzt ſich erneuernder Spannungen, Überwindungen und Niederlagen.

Tihanyi iſt kein Expreſſioniſt. Er hat die Leidenſchaft und Ausdauer, den Scharfſinn und die Diſziplin des Forſchers, der jede Naturform rückſichtslos zertrennt und analyſiert.



Ludwig Tihanyi. Abendlandschaft. 1913.
Sammlung Eckström, Stockholm.

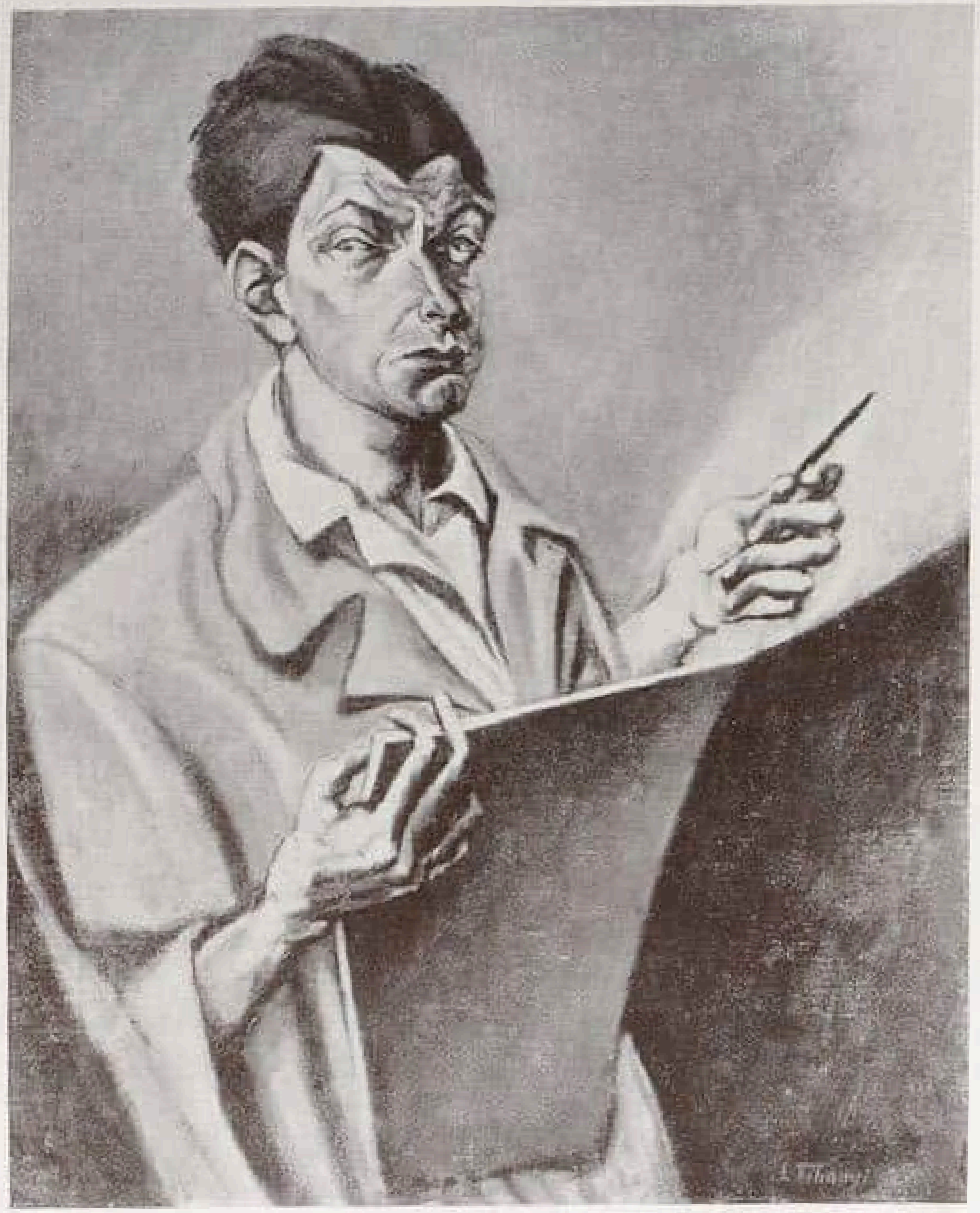
Ludwig Tihanyi. Akt. Ölskizze. 1917.



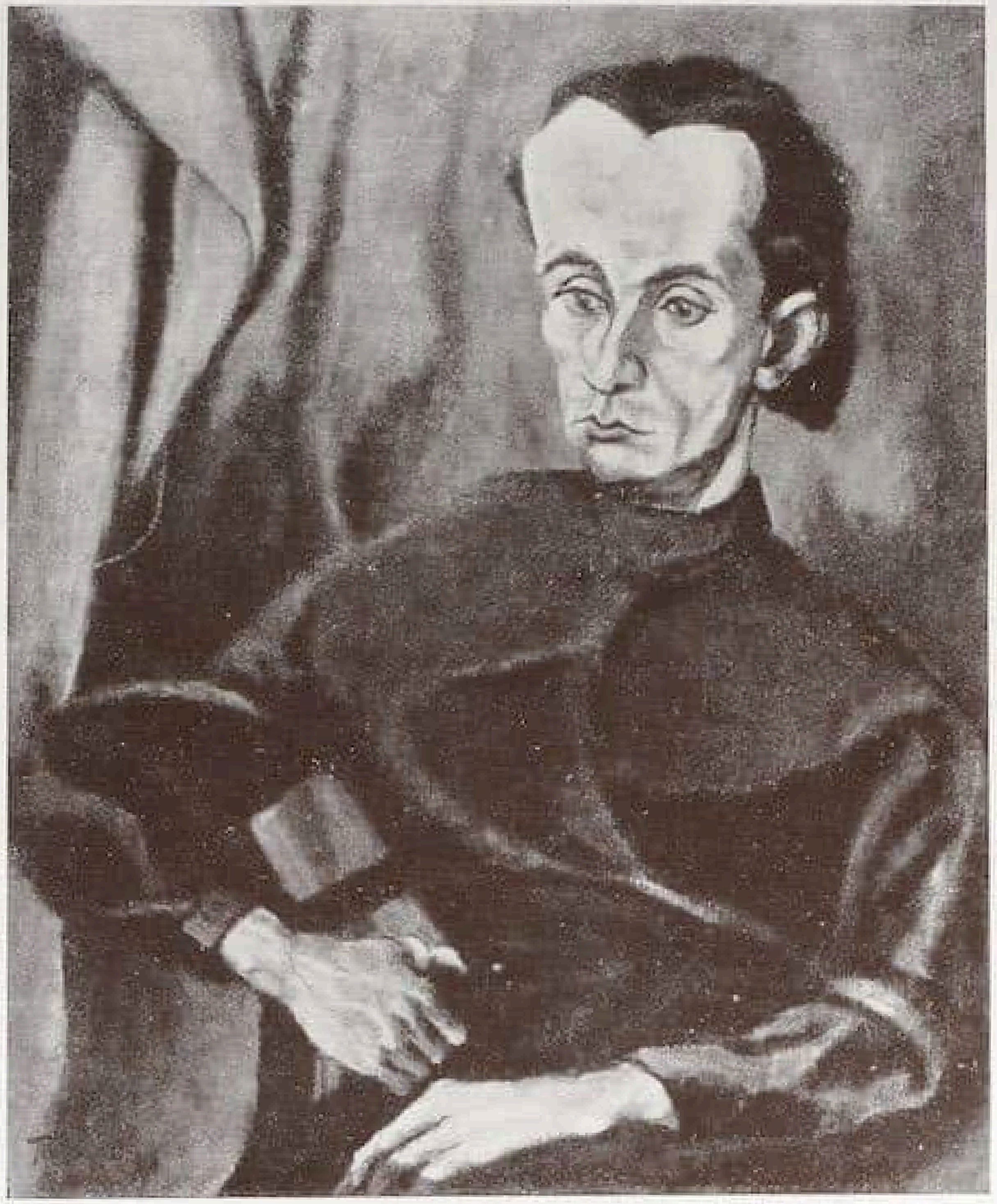
Landſchaft. 1921.

Porträtſkizze. 1917.

Ludwig Tihanyi.

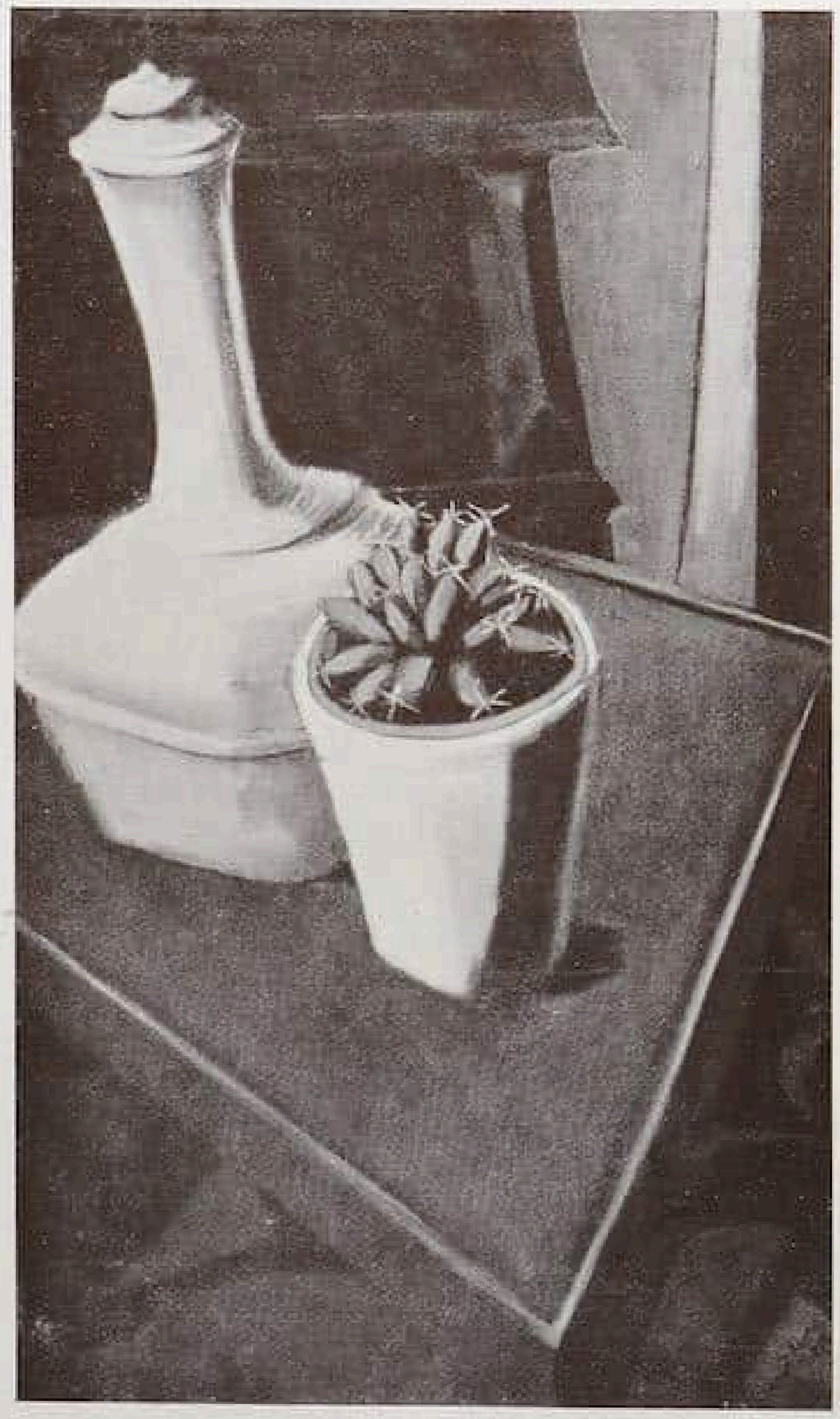


Selbstporträt. 1920.

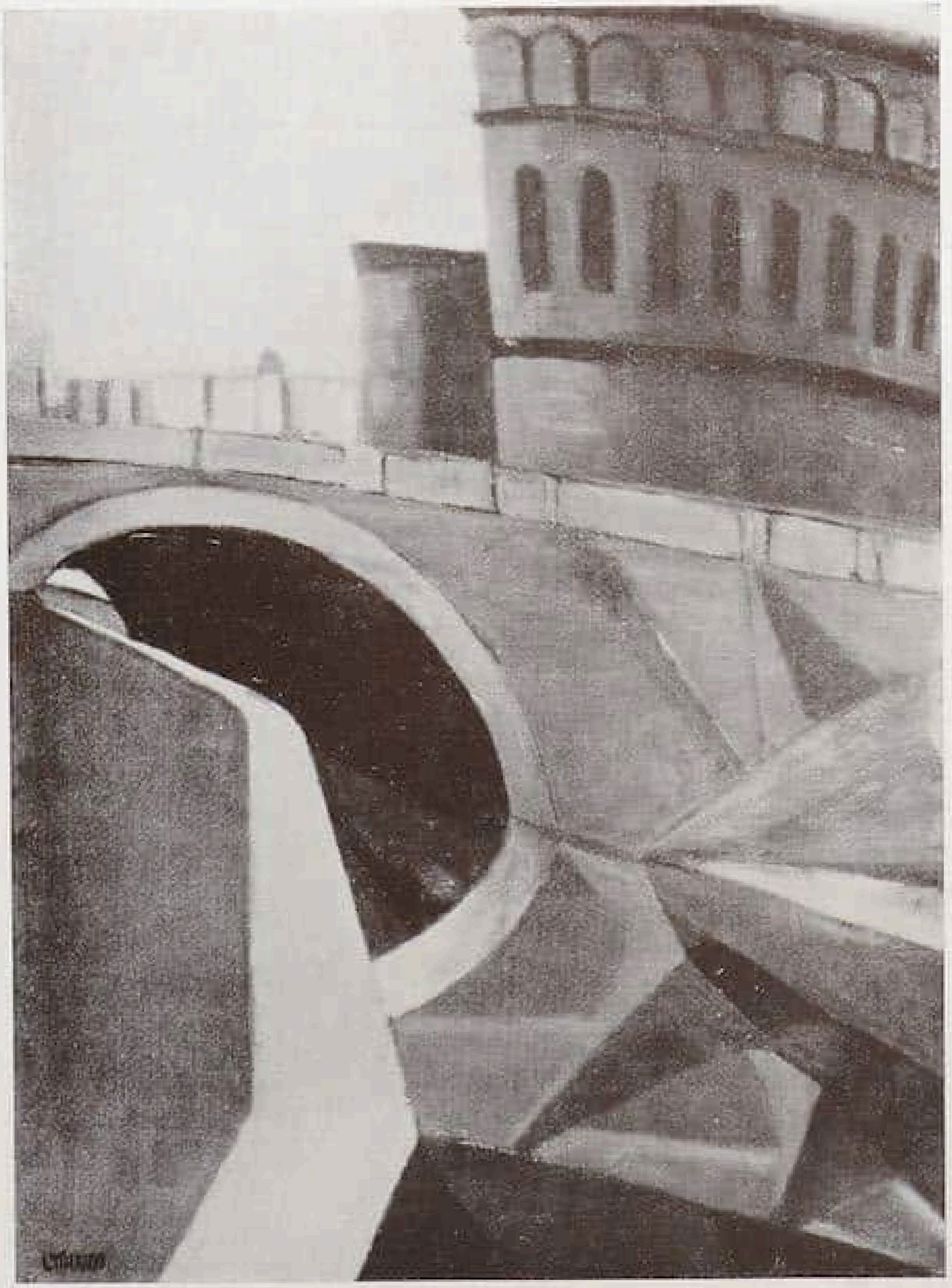


Porträt Kassák. 1918.

Ludwig Tihanyi.



Stilleben. 1922.



Brücke. 1922.

Ludwig Tihanyi.

Und nur nachdem er den Gegenstand in dem Zusammenhang seiner letzten Gliederungen klargelegt, begibt er sich an die harte Arbeit des Zusammenfassens, die von Punkt zu Punkt fortschreitend, den Kreis der Einheiten nur allmählich erweitert und festigt.

Tihanyis Naturgestaltung kommt von Cézanne her, dessen noch zerbrechliches Baugesetz er dem gröberen und dichteren Stoff der eigenen Form entsprechend umgestellt hat. Der Schritt führte dem Kubismus zu, ohne das prinzipiell Äußerste desselben erreichen zu wollen. Dazu ist Tihanyi viel zu stark an die sinnliche Plastizität des ungarischen Lebensgefühls gebunden. Daher die ständigen Auseinandersetzungen in seiner Kunst zwischen organischem Wachstum und abstrakter Konstruktivität. Das Kräfteverhältnis zwischen diesen beiden Tendenzen ist sehr verschieden und neben hochgespannten Synthesen (Brücke 1922 z. B.), glücklichen Kompromissen (Stilleben 1922) finden sich Zusammenstöße katastrophaler Art, wahre Stilkrisen. Die neuesten Arbeiten zeigen ein entschiedenes Überwiegen der abstrakten Baugesetzlichkeit. Dies hängt mit dem mehrjährigen Aufenthalte Tihanyis in Deutschland zusammen, der die triebwarmen malerischen Impulse ungarischer Provinzialität zugunsten einer mehr straffen und bewußten Disziplin der Form verdrängt hat.

Diese Disziplin erweist sich als um so nötiger, da Tihanyi tief von dem Gefühl der gesellschaftlichen und kulturellen Zerrissenheit unserer Zeit durchdrungen ist. Er kennt die unfruchtbaren Spaltungen und Zuspitzungen des Zweifels und der zynischen Verneinung. Ist kein Idealist. Vermag die Wege nicht zu betreten, die ihm mit der Fiktion einer auch innerhalb bürgerlicher Lebenseinrichtungen objektivierbaren geistigen Hoheit und Unantastbarkeit über das Häßliche der Gegenwart hinweghelfen könnten. Das Leben wird von den Gegensätzen der Technik und Natur, von Seele und Geschäft, Schwärmerei und schneidendem Rationalismus, von Scheindemokratie und Klassenkampf hin und her gezerrt. Tihanyi kann das Bewußtsein dieser Tatsache nicht loswerden. Es liegt ihm in den Knochen. Daher die zwangsweise sich einstellenden Verzeichnungen und Deformationen. Das Reflektieren über Niedergang und Zerfall ist zum ständigen Lebensgefühl geworden, das lediglich die eigene notwendige Erfüllung und Rechtfertigung setzt, wenn es hinter äußerer harmonischer Wohlgeordnetheit den unentschiedenen Kampf mit Hemmungen hervorkehrt.

Selbst Stilleben und Landschaften tragen diesen Zug bohrender Problematik, wenn auch gemildert durch den Widerstand, welcher ihm von der psychischen Zerklüftung nicht ausgesetzten gegenständlichen Seite her entgegentritt. Die abgerundete Modellierung und der einfache räumliche Aufbau des Stillebens 1922 sind Ausnahmen, die in der ganzen neueren Entwicklung des Künstlers vereinzelt dastehen. Man vergleiche sie mit den spitzen, scharfkantigen Gliederungen, die sich in den Raum des Brückenbildes einkeilen und das Bildgefüge zu zersprengen drohen. Die neurasthenische Dialektik des heutigen Menschen, das Verschobene und Künstliche seines Gleichgewichtes treten klar zutage. Allerdings sind diese Hemmungen Voraussetzung für die außerordentlich konzentrierte Spannung, die in dem Bewältigen der zerstörenden Gegensätze liegt und das Bild, besonders auch durch die unverhüllte plastische Vehemenz seiner Farben zum stärksten Erlebnis werden läßt.

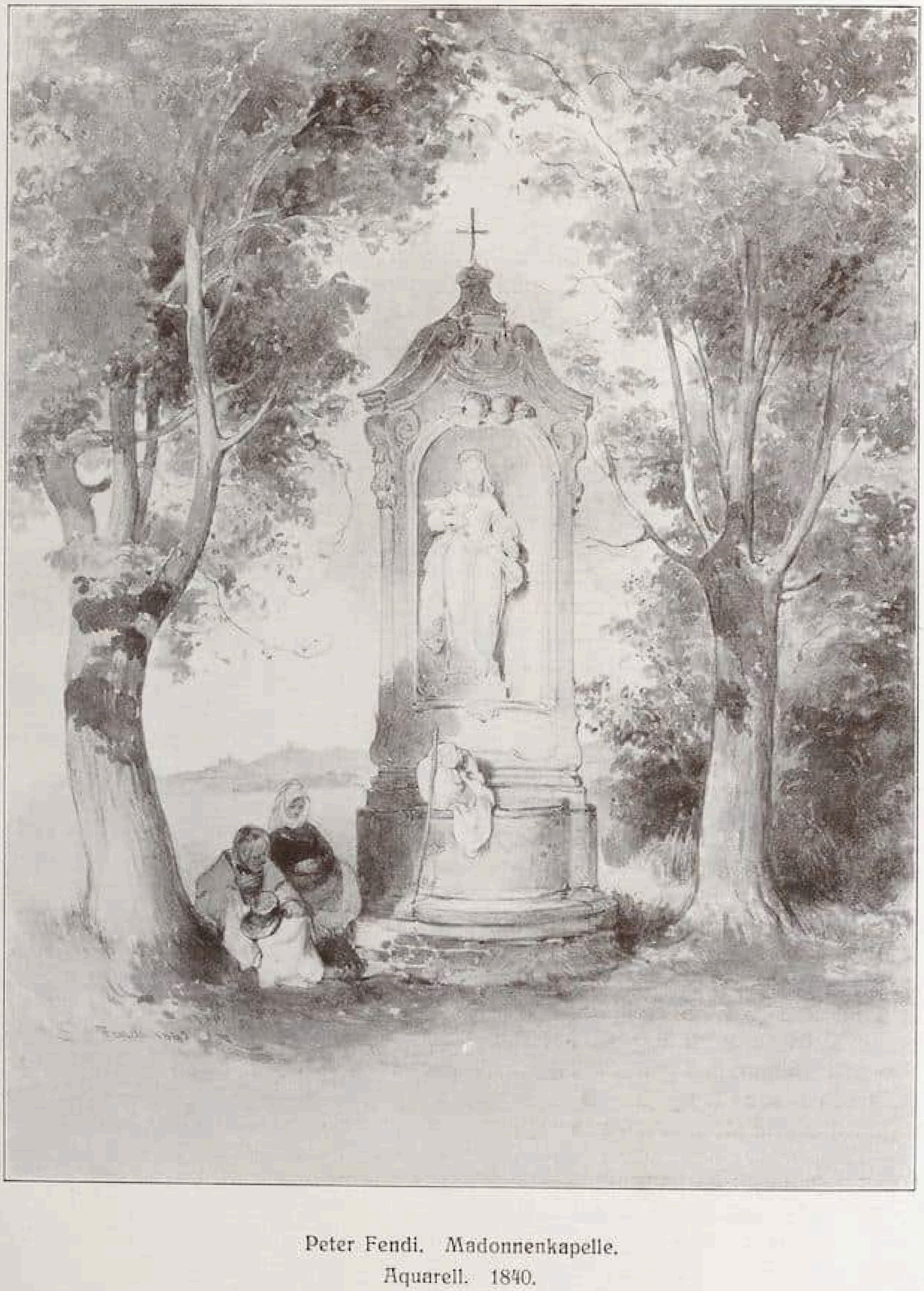
Das eigentliche Geltungsgebiet der Charakter- und Schicksalsproblematik Tihanyis ist seine Porträtmalerei. Es ist erstaunlich, mit welch zähem, grüblerischem Forschungseifer der Maler sich in die Züge seiner Modelle oder seines Selbstporträts vergräbt, um den, jeder repräsentativen Fassadenaufmachung entblößten Charakter erfassen und gestalten zu können. Enthüllungen kommen zustande, die um so eindringlicher, ja erschütternder wirken, da sie nichts mit zurechtstilisierender Satire oder fürsprechender Anteilnahme zu tun haben, sondern auf vorbehaltlos-sachliche Durchdringung des Charakters gestellt sind.

Man hat diese Charaktergestaltungen zu Kokoschka in Beziehung setzen wollen. Doch die Verwandtschaft bedeutet kaum mehr als eine notwendige Gemeinschaft von Motiven,

die in dem allgemeinen Niedergang der Zeit begründet sind. Heute, wo Tihanyis Weg sich scheinbar endgültig von aller malerischen Impulsivität getrennt hat, die vom Impressionismus kommend ins expressionistisch Erregte zu münden pflegt, ist der grundsätzliche Unterschied ohnehin klar geworden, der den ungarischen Maler von jeher einem Künstler wie Kokoschka entgegenstellte. Kokoschka erfühlt den Charakter aufgelöst in augenblickliche psychische Zustände und Inhalte, als intensives Reflexspiel vorübergehender Ausdrucksmomente. Tihanyi ist bemüht, das Porträt von subjektiven und veränderlichen Beziehungen unabhängig, als eine in sich begründete Wirklichkeit und Struktur zu gestalten. Seine Schilderung ist substantiell und konstruktiv, sie läßt das Gesicht als System festgefügter Gliederungen erstehen, die in plastischen Härten und Ecken zum Durchbruch kommen.

Schon die Porträts der früheren Jahre waren auf diesen Zug dreidimensional gefügter, beharrender Gegenständlichkeit gestimmt. Von einer malerischen Kultur aber, deren sinnliche Schönheit vieles weich zu umhüllen verstand, was da an psychischen Defekten und Breschen der Form gegeben war. In dem Maße jedoch, wie Tihanyis Charakter- und Schicksalsproblematik und damit psychische Dynamik während der Kriegs- und Revolutionsjahre heftiger, zerklüftender wurden, ergab sich zur Wahrung der gegenständlichen Geschlossenheit im Bilde die Forderung, dieses Gegenständliche durch dicht aufgelegte Lokalfarben, klar umrissene Flächen und struktive Plastizitäten mehr und mehr zu erhärten. Das Selbstbildnis 1920 zeigt, zu welchem Grade des menschlich Ausdrucksvollen dieser Entwicklungsgang bereits führte. Es gibt allerdings Fälle, wo die Häufung sich drängender Charakterzüge im Figuralen und sich kreuzender Energien im umschließenden Raume dem Unorganischen und Manirierten verfällt. Doch selbst an diesen Stellen bleibt Tihanyis Kunst Dokument eines hochwertigen ringenden Menschentums. Und keine vorübergehende neuklassizistische Atempause des sich schon wieder wohler fühlenden Bürgers sollte uns darüber täuschen, daß die soziale und geistige Problematik, die das Antlitz vieler Gemälde Tihanyis so verhängnisvoll entstellt, ihre Aktualität noch keineswegs verloren hat.

Heinrich Nauen. Radierung.



Peter Fendi. Madonnenkapelle.
Aquarell. 1840.

Marc Antonio Raimondi.
Der Dichter Achillini als Gitarrespieler.
Kupferstich nach Francia.

Das staatliche Bauhaus in Weimar

Von F. ROH

Der deutsche Expressionismus steht heute in seinem dritten Stadium. Auf das Experimentieren einzelner folgten die „Bünde" (Brücke, Blauer Reiter). Daraufhin hat nun auch diese Bewegung eine Phase der Akademie erreicht, der Schulung durch staatliche Anstalt. Nachdem das „Bauhaus", das sich bescheiden als Versuch bezeichnet, einige Jahre im stillen gearbeitet hat, ist es mit einer Ausstellung hervorgetreten, desgleichen mit einem umfangreichen Band („Staatliches Bauhaus in Weimar 1919—1923", Bauhausverlag, Weimar-München). Das Buch, das auch zwei fremdsprachige Ausgaben erhielt, wird vor der Geschichte bald als Hauptdokument des deutschen Spätexpressionismus, vorwiegend des Konstruktivismus gelten. Wie man auch stehen mag zu jener ganzen Bewegung, Tatsache ist, daß sie nun schon seit einer vollen Generation durch Europa zieht, da sie bereits 1890 um van Gogh und Gauguin Leistungen und ein begleitendes theoretisches Programm hervorbrachte. Sie hat heute in Weimar, das durch van de Veldes Institut schon vorbereitet war, ihr deutsches Zentrum. Ein Zentrum, von dem wir soeben schmerzvoll erfahren, es sei durch die neue Thüringer Regierung gefährdet.

Ein Zentrum liegt schon deshalb vor, weil innerhalb der modernen Kunst nur hier versucht wurde, durch wirkliches Zusammenarbeiten eine schulische Gemeinschaft zu bilden. Und nur hier war man bestrebt gewesen, eine von unten auf umgeformte Lehrmethode, ein ganzes Lehrgebäude zu verwirklichen. Was aber das wichtigste ist: Von jener Einstellung aus versuchte man weit hinauszugehen über die Spezialangelegenheiten etwa der Malerei, an die nach Ablauf des 19. Jahrhunderts immer wieder zuerst gedacht zu werden pflegt, wenn man sich der Kunst erinnert. Fast allen Gebieten (Städtebau, Architektur, Plastik, Theater, Tanz, Ballett, Fest usw.) hat man neue Deutung zu geben versucht. Eine energische Ausstrahlung, die auch dem Verneiner als typisches geschichtliches Anzeichen eines aufs Ganze zielenden Brennpunktes gelten muß.

Gegen vorschnelle Angriffe, die beim lässigen Durchblättern des Programmbuches hervorzutreten pflegen, muß gerade ein Historiker warnende Lichtsignale steigen lassen, Signale, die bei solchen Programmveröffentlichungen immer wieder dicht vor den Köpfen entschlossener Verneiner (es sind meist die Bejaher des jeweils vorletzten Kunstwollens) aufziehen sollten.

1. Ein Programmbuch einer Schule ist nicht deren lebendiges Leben selber. 2. Abbildungen, besonders von Architektur, sind keine Originale. 3. Übungsbeispiele, die hier oft vorkommen, sollen keine Kunstwerke sein. 4. Ein Buch von Künstlern ist keines von Wissenschaftlern. Es ist deshalb nicht auf begriffliche Richtigkeit hin abzuhorchen, sondern zunächst auf sein Wollen hin zu begreifen. 5. Woraus nicht etwa das übliche Rede- oder Theoretisierverbot gegenüber Künstlern abzuleiten wäre. Auch in kräftigsten Zeiten hat die Kunst jenen mächtigen Schatten geworfen, den man als begleitende Theoriebildung bezeichnen muß (Renaissance, Dichtung von 1800 usw.). 6. Auch in unserem Falle war das Kunstwollen vor der Theorie da. Die heute überall gewitterte Umkehr der Folge ist ein für allemal ein bloßes Scheinproblem. Theorie der Künstler heißt ja überhaupt nur: mit Hilfe von sichernden Begriffen nachträglich nochmal offenbartes Kunstwollen.

Unter solchen Gesichtspunkten werden die Vorzüge durchaus deutlich. „Das Bauhaus erstrebt die Sammlung alles künstlerischen Schaffens zur Einheit, die Wiedervereinigung aller werkkünstlerischen Disziplin zu einer neuen Baukunst als deren unablösliche Bestandteile. Letztes, wenn auch fernes Ziel des Bauhauses ist das Einheitskunstwerk — der große Bau —, in dem es keine Grenze gibt zwischen monumentaler und dekora-

tiver Kunst.“ Dabei handelt es sich nicht um industriefremde Handwerksromantik. „Das Bauhaus bejaht die Maschine als modernstes Mittel der Gestaltung,“ es sucht enge Verbindung mit ihr zu gewinnen, ja seine Schüler in die Industrie zu entlassen. Der Lehrgang zerfällt in drei Stufen. 1. Kurze Vorlehre: Materialübungen. Vor Haufen verschiedener Materialien gestellt, soll er bastelnde Schüler zunächst einmal finden, in welchen Stoffen er sich kundtun kann und will. 2. Werklehre, in welcher jeweils ein Werkmeister (Töpfer, Schreiner, Glaser usw.) neben einem Formenmeister lehrt. Kein Schüler darf sich der technischen Seite entziehen. Dauer: Drei Jahre. Ergebnis: Gesellenbrief der Handwerkskammer, gegebenen Falles des Bauhauses. 3. X-Baulehre auf dem Bauplatz. Dauer: Individuell. Zum Schluß Meisterbrief der Handwerkskammer, gegebenen Falles des Bauhauses. Die modernen Materialien, Beton, Eisen, Glas spielen hier die Hauptrolle. Bühne, Siedelung — alles bleibt in das Streben eingeschlossen.

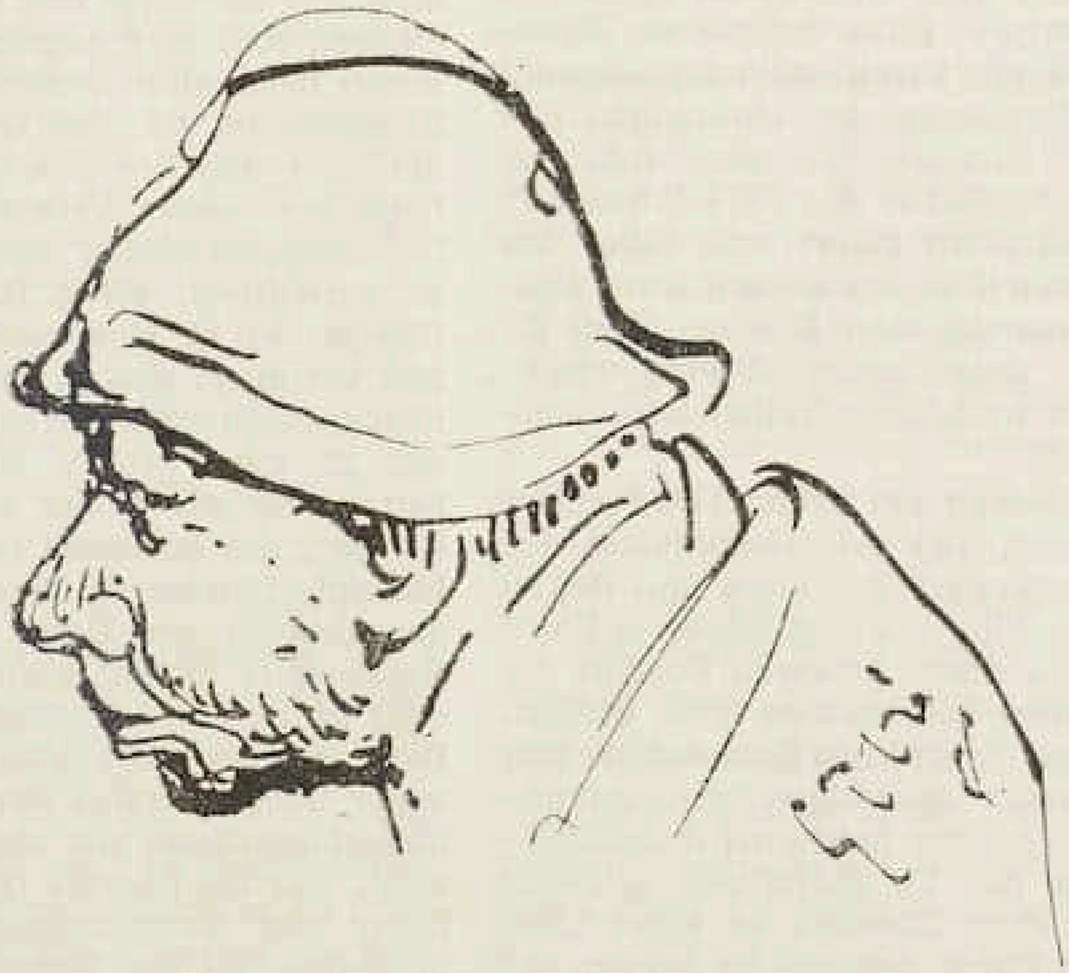
Leitung des Ganzen liegt bei Gropius. Der Kreis lehrender Formenmeister beruht auf Feininger, Gropius, Grunow, Itten, Kandinsky, Klee, Marcks, Adolf Meyer, Maholy-Nagy, Muche, Schlemmer, Schreyer. In dem Rechenschaftsbericht der ersten Jahre ist Gopius vertreten mit maßvollen Erörterungen über die Idee des Ganzen. Grunow mit einem ausgreifenden, nicht gerade klaren Philosophem über Kunst, Klee mit Bemerkungen zum Naturstudium, Kandinsky mit geistvollen Erörterungen zur Bühnensynthese. Schlemmer mit Ausführungen über den Tanz, der wieder mit der Maske arbeitet, ja die menschlichen sich bewegenden Glieder mit Blöcken und Kugelsegmenten maskiert, von rhythmisch wechselnden Farbenlichtkegeln durchschossen. Möglichkeiten eines gewaltig anonym gewordenen, entmenschlichten Spieles, wie es beim jüngsten Bauhausfest schon durchschlagende Bewährung fand.

Der theoretische Zug des Bauhauses würde weniger hervortreten, wenn Deutschland nicht überall durch Not der Zeit an Durchführung gehindert wäre. Welches Betätigungsfeld hätten vor allem die Architekten, hätte allein Gropius, der schon im (von außen überall gehemmten) Umbau des Jenenser Theaters Abgeklärtes geleistet hat, der mit seinen Serienhäusern bei Weimar eine ganze Siedlung aufstellen wollte. Aus einem vereinfachenden Prinzip größtmöglicher Typisierung bei größtmöglicher Variabilität hätte er aus fertigen Blöcken und Raumzellen immer neue, und doch immer verwandt bleibende Hausformen zusammengesetzt. Ein neuer Haustypus, das Würfelhaus mit flachem Dach, ist allen diesen Architekten gemein. Aber nur im Kleinen hat man sich voller auswirken können. Die Töpferei hat klar geformte, kräftige Krüge hervorgebracht. Spezifische Metallgefäße sind in der Metallwerkstatt entstanden. Zu den besten Leistungen gehören die Webereien, aus solidem Wissen um diese Technik entstanden und doch von freiester Ausdruckskraft. Malerei und Plastik aber halten sich reichlich abstrakt, wenn man auch der über ganz Europa kommenden neuen Gegenständlichkeit nicht grundsätzlich feindlich gegenübersteht. Hier immerhin ist der Punkt, wo Weimar von einer heranrückenden Generation überholt zu werden droht.

Zusammenfassend kann man sagen, daß sich im Ganzen dieser Gemeinschaft drei geistesgeschichtliche Strömungen zu durchschießen scheinen: Freude am Urtümlichen, Elementarischen, bisweilen am Stammeln (Klee). Freude am Klassizistischen, asketisch Geklärten, Puritanischen (Gropius, Feininger). Freude an der Maschine, Mechanik und Geometrie (Schlemmers Arbeiten).

Von hier aus darf man nun auch auf vorläufige Schranken hinweisen. Man spürt oft eine Primitivität, die noch aus Ressentiment, aus Abstraktionstrotz stammt, dem durchaus Krisenhaften unserer Zeit angehört. Man spürt hie und da ein Stück Gesuchtheit, dessen Eckigkeiten genau so schnell sterben dürften wie die sentimentalen Windungen des Jugendstiles starben. Man spürt im Drucksatz, wo unsachliche Stäbe und plötzlicher Vertikaldruck auftreten, noch letzten Nachhall futuristischer Aufregung oder unnötiger Wuchtgier. Der Titel des Programmbuches sieht aus wie eine Fahrerordnung für Tanks oder Hafenkrähne. Eine Wandlampe (Abb. 72, ohne Angabe des Maßstabes)

wirkt in ihrem unerbittlichen Schienensystem, als wäre sie imstande, den künftigen Zentralbahnhof eines Planeten zu erleuchten. Man spürt Maschinenromantik, d. h. -imitation. So etwa bei Schlemmers zweckfreien Rundplastiken, denen gegenüber wirkliche Maschinen viel schöner sind, dazu sich noch bewegen und etwas leisten. Dinge, wie Schlemmers Freiplastiken (nur diese) sitzen oft grundsätzlich zwischen zwei Stühlen, zwischen den beiden Möglichkeiten, in denen sie erst ihren vollen Sinn entfalten: sie müssen entweder einer Wandgliederung oder praktischer Funktion einer Architektur eingegliedert sein, oder praktische Funktion (etwa eines Leuchtgefüges) annehmen, wie im Eingang des Bauhauses. Oder sie müssen die Magie bloßer Scheinexistenz annehmen, d. h. zur bloßen Malerei oder Zeichnung werden, wie an den Wänden des kleinen Bauhauses. Trotz allem ist zu sagen: Es gibt in ganz Europa keine Kunstschule, wo heute so folgerichtig von unten her aufgebaut, wo so entschlossen vorwärts getastet wurde, wo soviel Gemeingeist und soviel junger Mut zu neuen Möglichkeiten lebt.



Gustave Doré. Federzeichnung.

DIE ZEIT UND DER MARKT

Sammlungen

Dessauer Museumspläne

Das anhaltische Staatsministerium hat sich entschlossen, ein Kunstmuseum neu zu errichten, und zwar an der Stelle des vor zwei Jahren abgebrannten Theaters und in architektonischer Verbindung mit dessen erhaltener Fassade. Die Mittel sind aus dem bereits abgeschlossenen Verkauf der anhaltischen Kunsthalle an einen Geschäftsmann gewonnen werden. Mit den Arbeiten will man alsbald beginnen.

Vereinigt werden sollen in dem neuen Gebäude der Kunstbesitz der Amalienstiftung und des Wörlitzer gotischen Hauses mit Leihgaben des herzoglichen Hauses und der Stadt Dessau. Nach gewiß nötigen Reduktionen beim Amalienstift und gotischem Haus wird so ein Block von 350 Bildern entstehen. Dazu soll die aus Friedländers auszugsweiser Veröffentlichung bekannte Handzeichnungssammlung der ehemaligen Behördenbibliothek kommen, die man wohl aus ihren beiden Klebebänden des 18. Jahrhunderts lösen wird. Hoffentlich fixiert man dabei den höchst interessanten Komplex literarisch und photographisch in ausreichender Weise[1]. Auch für kunstgewerbliche Sammlungen ist Platz vorgesehen, ebenso für wechselnde Ausstellungen zeitgenössischer Kunst.

Der Plan ist großzügig und niemand wird seinem Verfasser bestreiten, daß eine Neuordnung des anhaltischen Kunstbesitzes in Wörlitz und Dessau eine Notwendigkeit ist. Die vorgeschlagene Form aber hat leider zu einem schweren Konflikt der Regierung mit dem herzoglichen Haus geführt, das bisher an dem anhaltischen Kulturleben einen unvermindert starken und tätigen Anteil genommen hat. Seine Vertreter stehen auf dem Standpunkt, daß das der Theaterstiftung gehörige Grundstück des alten Theaters in erster Linie wieder für einen Theaterneubau zu verwenden sei oder daß zumindest vor der Museumsfrage die Frage des Theaterneubaus endgültig geklärt werden müsse. Diese Differenzen scheinen sich zum Prozeß auszuwachsen.

Wer den rein privaten Kunstbesitz des askanischen Hauses auch nur oberflächlich kennt, muß diese Situation als eine beklagenswerte Basis für das neue Museum ansehen. Man denke nur an die Möglichkeiten befristeter Leihgaben von Einzelstücken über die Anzahl der vertraglich festgelegten Dauerleihgaben hinaus und die daraus sich ergebenden Anregungen, deren man sich durch eine Verfeindung begibt.

[1] Sollten nicht in den anhaltischen Bibliotheken auch die Grundlagen für eine Kupferstichsammlung stecken? Das Vorhandensein dieser Zeichnungsbände spricht doch sehr dafür.

Zu diesen Bedenken sozusagen diplomatischer Art kommen allerdings noch einige andere: Zunächst wird man den Architekten nicht beneiden, der einem vollständigen Museumsneubau so gar kein eigenes Gesicht geben darf, sondern sich mit einer wenn auch sehr schönen Maske begnügen muß. Davon abgesehen aber scheint es, als ob man in dem bisherigen Bestand des gotischen Hauses und des Amalienstiftes nur ein Reservoir für eine möglichst repräsentable Galerie sieht, nicht aber etwas geschichtlich Gewordenes, das als solches seinen Charakter und seine bestimmte Richtung hat, denen man selbst bei Translozierungen Rechnung tragen muß. Es ist zu befürchten, daß man sich dabei verrechnet. Eine Sammlung von 350 Bildern bleibt eine kleine Galerie, sie entspricht zahlenmäßig etwa der bayerischen Provinzialgalerie Augsburg. Gerade diese hat allerdings eine ausgesprochene Physiognomie, eben eine augsburgische, die hier nicht weiter definiert zu werden braucht. Die beiden Sammlungen, die den Grundstock des Dessauer Museums abgeben sollen, haben nun zwar infolge ihrer nahen Verwandtschaft eine Art von Gesamtphysiognomie, diese ist aber viel leichter zu verwischen, als z. B. die der Augsburger Galerie: es ist eine persönliche der Begründer und vor allem eine geschichtliche des Moments, in dem die Sammlungen entstanden. Dazu kommt, daß die ganz großen Meister kaum vertreten sind, jedenfalls keiner mit einer Gruppe von Werken, die genügend Gewicht hätte, um eine führende Stimme zu übernehmen. Hat man bei der Auswahl der Werke aus Wörlitz und dem Amalienstift hierauf wohl Rücksicht genommen, oder ist man nur „kunsthistorisch" vorgegangen? Dann wäre zu befürchten, daß die notwendigerweise unbarmherzige Neutralität der modernen Sammlungsräume uns eine Enttäuschung bringen wird. Nur ein scharfes Herausarbeiten der Vorlieben der Sammlungsbegründer wird gerade in diesem Fall der Sammlung zu einem Gesicht verhelfen können. Hierbei wird dann auch der Kunsthistoriker gewinnen. Um ein weniger in die Augen fallendes Beispiel zu wählen, sei an die ungewöhnlich reiche Vertretung der „vorklassischen" niederländischen Landschaft erinnert, die durch gleichfalls vorhandene Proben der Figurenmalerei um 1600 belebt, einen besonderen Reiz der neuen Sammlung ausmachen kann. Die Handzeichnungssammlung der Behördenbibliothek gibt übrigens in dem nicht veröffentlichten Teil die amüsanteste Ergänzung dazu, so wie ihre veröffentlichten Blätter die Abteilung der Wörlitzer „Primitiven" glänzend erweitert.

Man wird die beste Probe der zu leistenden Arbeit geben können, wenn man während der Dauer des projektierten Neubaus im Amalienstift eine Auswahlausstellung veranstaltet, die ein Urteil

über die geplante Gliederung gestattet. Möglich müßte das sein. Ja es bleibt erstaunlich, daß man keinerlei Vorschläge für eine Verwendung dieses Gebäudes zu Museumszwecken gemacht hat. An dieser Stelle hätte man am leichtesten den Anschluß an die Sammlungsüberlieferung Dessaus gefunden und das umfangreiche Grundstück hätte vielleicht auch für Erweiterungen architektonische Möglichkeiten geboten.

Schenk zu Schweinsberg.

Neuordnung im Wiener kunsthistorischen Museum

Im kunsthistorischen Museum wurden die venetianische Maler beherbergenden Räume, die wegen vorgenommener Veränderungen einige Monate hindurch geschlossen waren, vor kurzem wieder geöffnet.

Bei der Umhängung der Bilder trachtete man vor allem den künstlerischen Gehalt der einzelnen Gemälde möglichst zur Geltung zu bringen. So wurden im ersten, zumeist Tizians Werken zugewiesenen Saal (der jetzt bedeutend vorteilhafter aussieht) die Bilder einreihig gehängt. Morettos „Heilige Justina", die nun völlig isoliert zwischen den beiden Türen der Eingangswand hängt, kommt erst jetzt so recht zur Geltung. Weniger glücklich wirkt die Aufstellung des jüngst aus der Estensischen Sammlung übernommenen sechsteiligen Altarbildes A. Vivarinis in einem Eckkabinett, wo es durch seine Umgebung arg gedrückt wird. Gerne hätte man auch auf die hier und im zweiten Saal eingebauten, ofenschirmartigen Ecküberschrägungen verzichtet, die zwecks Wirksammachung früher in den Ecken verschwundener Bilder erdacht, den Raum verunstalten.

Für die vorgenommenen Änderungen dekorativer Natur ist im wesentlichen die mustergültige Neuordnung der Gemäldegalerie der bildenden Künste durch Direktor Eigenberger maßgebend gewesen; insbesonders was das Streben nach Einfügung der Bilder in eine zeitgemäße Umgebung betrifft. So hat man einen Teil der ehedem durchwegs gleichartigen modernen Rahmen sehr glücklich durch (größtenteils echte) Renaissancerahmen ersetzt und — um die Wirkung zu vervollständigen — auf die (früher einfarbige) Wandbespannung mittelst Schablonen Renaissanceornamente aufgetragen. Da auf diese Weise die Bilder an Tonigkeit gewonnen haben, versöhnt man sich mit diesem in den Prunkräumen des kunsthistorischen Museums ärmlich wirkenden Notbehelf.

Weit weniger befriedigend als die Veränderungen in der Bildergalerie macht sich die Neuaufstellung der mittelalterlichen Plastik im unteren Stockwerk. Gewinnen auch die zwar spärlichen aber qualitativ hervorragenden Stücke durch ihre lockere Anordnung, so ist anderseits die Beleuchtung nicht genügend in Betracht gezogen worden. Die, wie jede gotische Plastik, Seitenlicht erfordernde Madonna, die jüngst von der Kunsthandels A.-G. erworben wurde, ist in tötendem Vorderlicht aufgestellt. Die wundervoll bewegte steierische Kreuzigungsgruppe aus dem späten 15. Jahrhundert steht ganz im Schatten. Von den Großlobminger Figuren steht gerade die Figur des Bischofs, dessen Antlitz stark verstümmelt ist, in vollem Licht. Der ebenso hohe wie weite Raum wirkt mit seinem reduzierten Bestand leer und nüchtern. Der Eindruck des Unbehaglichen wird noch verstärkt durch den unschönen, graugrünen Anstrich der Wände. So lobenswert auch die Vereinigung der ehedem an unterschiedlichen Orten verstreuten mittelalterlichen Plastiken an sich ist, fordert doch die Art, wie sie erfolgte, zum Widerspruch heraus. P.-N.

Aus Prager Sammlungen

Neuerwerbungen für die Staatsgalerie.

Kunstpolitik von seltener Großzügigkeit betrieb der junge tschechoslovakische Staat im Ankauf jener Kollektion französischer Meisterwerke aus der vorjährigen großen französischen Ausstellung. Sie ist jetzt in der modernen Galerie ausgestellt. Der Anblick dieser Pracht wird wohl auch die nörgelnden Stimmen derer verstummen lassen, denen die ausgeworfenen sechs Millionen zu viel schienen für derartigen „Luxus". Mit diesem Kernbestand französischer Moderne rückt die Staatsgalerie auf einen Schlag mit an erste Stelle moderner Sammlungen. Die Beispielhaftigkeit solchen Vorgehens verdient Beachtung, namentlich in Deutschland, wo größte Galerien durch eigene oder behördliche Kleinlichkeit (meist beides) die schönsten Stücke sich entgehen lassen. Daß auch heute noch französische Kunst vorbildlich gesammelt werden kann, ist hier bewiesen.

Sieben sprühende Delacroix, darunter das Fragment zum „Massacre de Scio": das Kind, das die Brust der erschlagenen Mutter sucht, voll krasser Gegensätzlichkeit (seinerzeit auf der ersten Ausstellung des Originals das Entsetzen der aufgescheuchten Klassizisten). Diese Wand Delacroix allein schon sichert einer Galerie die Existenzberechtigung. Dann zwei Daumiers, von denen wir nur den einen diskussionslos annerkennen möchten: die Gruppe mit dem machtvoll emporfahrenden Kopf des Führers, plastisch herausmodelliert mit einer Kraft, die bis zu Derain wirkt, vielmehr in diesem aus gleichem Ingenium aufbricht. (Das Derainbildnis gegenüber legt die große Tradition auch auf dieser Linie bloß.) Dann Courbets: die eigentümliche „Viehtränke" des Traumrealisten und der „Wasserfall" des Tagrealisten. Wo findet man diese beiden Seiten des „Naturalisten" so urgegensätzlich nebeneinander. Schönste Landschaften von Rousseau, von Daubigny eine breite Sicht. Weniger glücklich die Corots. Hier aber wieder aufschlußreich jene Doppelung visueller Erfassung: Das atmosphärisch Auflösende (der Seelandschaften) neben dem

blockhaft Bindenden (in der Waldschlucht), die dann ebenfalls Tradition bleibt (hier die beiden Pissarros als Zeugen!), bis in Cézanne die Entscheidung fordert (nicht der Bedeutung genügend vorgestellt). Zu solcher Entscheidung aber konnte es erst kommen, nachdem die andere Art sich bis zum äußersten ausgelebt, ihr Gefüge verloren hatte. Über den noch klaren Lautrec weist sich hier die Entwicklung zu strahlenden Monets, einem großen Renoir, und zitternden Sisleys in ihrer ganzen Folgerichtigkeit auf. Dazwischen ein sehr zarter Puvis de Chavannes. Dann neben Cézanne der Gegenpol: van Gogh mit einem Frühwerk der letzten Jahre: noch breite Landschaft voll natürlichen Lichts, doch schon durchzüngelt vom beginnenden Brand der Linien und Farben. Dazwischen Gauguin mit einem besonderen in der Farbe offen leuchtenden Stück. Nach diesem Übergang, dessen Knotung — wie gesagt — noch markanter aufgewiesen werden könnte, die Träger der jüngsten Moderne: sehr klare Derains und unter andern ein besonders scharfer Picasso.

Lücken aufzuweisen wäre leicht, leichter sie zu entschuldigen mit dem Gebot des Erreichbaren. Das Gerüst dieses Erreichten gilt es hier zu sehen — und daß ein solches zu sehen ist, sichert der Forschheit der großen Erwerbung erst die museale Bedeutung. Kunstpolitik also im besten Sinn, wie sie ein junger Staat dem Kulturälteren gegenüber üben kann — denn hier handelt es sich um Staatsaktionen. — Und Frankreich verbeugte sich durch generöse Schenkung schönster Rodinbronzen! Schürer.

London

Die Burell-Sammlung, die in den letzten Jahren in der Schottischen National-Gallerie in Edinburgh ausgestellt war, ist nun leihweise der Tate Gallery in London übergeben worden. Die Sammlung enthält verschiedene Gemälde englischer Maler; sie besteht im wesentlichen aber aus den Werken französischer und holländischer Künstler aus der zweiten Hälften des 19. Jahrhunderts. Wir finden Manet mit einem Frauenporträt und verschiedenen Stilleben, Daumier (Le Bon Samaritain, L'Avocat Triomphant, Don Quichotte et Sancho Panza), Degas (Les Bijoux, Le Foyer de la Danse de L'Opéra), Corot (Portrait de Femme), Courbet (Les Laveuses), Millet mit mehreren Zeichnungen. In der Sammlung befinden sich auch zwei Chardins. Der eine ist ein Stilleben (Kohl, Stück einer Melone, brauner Krug und graue Eisenkanne). Das zweite Gemälde ist betitelt „La Raie" und stellt eine Katze dar, die Austern stiehlt.

Die holländische Malerei ist durch Mathew Maris, James Maris, Bosboom und Jongkind vertreten.

Die National Gallery in London hat am 2. April ihr hundertjähriges Bestehen gefeiert. Die englischen und ausländischen Gäste (Deutschland war durch Dr. Max Friedländer, Dr. Posse, Dr. Swarzenski und Dr. von Falke vertreten) wurden am Nachmittag des Anlasses von den Kuratoren der National Gallery in der Sammlung selber empfangen. Zur Illustration der Geschichte der Galerie war im Saal XXI die Angersteinsche Sammlung ausgestellt, für deren Erwerb das Unterhaus am 2. April 1824 60000 £ bewilligt hatte und die als der Nucleus der National Gallery aufzufassen ist. Ferner hatten die Geladenen Gelegenheit, rund 20 Gemälde der Mond-Sammlung zu sehen, die einstweilen dem großen Publikum noch nicht zugänglich ist, da zwischen den Kuratoren der National Gallery und den Vertretern Dr. Monds immer noch in bezug auf die Sammlung Meinungsverschiedenheiten bestehen. Am Abend des Festtages wurde den Gästen in Lancaster House von der englischen Regierung ein Diner gegeben, das vom Premier präsidiert wurde. Bodmer.

* * *

Sir Joseph Duveen hat der englischen Nation eine Sammlung von Bildern Sargents zum Geschenke gemacht, die in einem Museum aufgehängt werden sollen, das auf einem Terrain hinter der National Gallery gebaut werden soll, 40000 Pfund kostet und gleichfalls eine Stiftung von Duveen ist. Die Sargent-Galerie wird umfassen: neun Porträts aus dem Legat Asher Wertheim, das Porträt von Lord Ribblesdale, das von Ellen Terry als Lady Macbeth und eine Anzahl Zeichnungen von Sargent. H.

Nürnberg

Neuerwerbungen der Städtischen Galerie. Trotz der Ungunst der Zeit hat die Städtische Galerie im Künstlerhaus am Königstor eine Reihe wichtiger und wertvoller Neuzugänge zu verzeichnen. Mittel zu Ankäufen stehen im Augenblicke nicht zur Verfügung. Um so mehr verdient es Anerkennung, daß sich Anstalten und private Sammler bereit finden ließen, der immer mehr aufblühenden Galerie Kunstwerke als Leihgaben anzuvertrauen. Im 1. Graphischen Kabinett gelangte eine Serie Kunstgewerblicher Entwürfe von Moritz von Schwind aus dem Besitz der Staatlichen Kunstgewerbeschule Nürnberg zur Aufstellung. Vielleicht sind es die 20 Blätter mit 50—60 Gegenständen, die Schwind in einem Brief an Bauernfeld vom 28. Juni 1866 erwähnt. Wir finden u. a. den Entwurf für einen Spiegel mit Szenen aus „Schneewittchen", Friese, als Dekorationen von Blumentöpfen gedacht, Scheibenbilder, Entwürfe für Uhrgewichte, Metallplatten, eine Kanne, einen Tafelaufsatz und für Schreibzeuge mit originellem, die Anschauungsart des Künstlers widerspiegelndem Beiwerk, sowie auch Zeichnungen rein illustrativer Art. Im übernächsten Kabinett wurden Skizzen und Zeichnungen von der Hand des Münchner Tiermalers Otto Dill zur Anschauung gebracht. Zu-

meist Arbeiten aus den letzten Jahren, Wettrennen, Stierkämpfe, wilde Tiere, flotte Niederschriften erster Ideen, Entwürfe, frei von aller Pedanterie, haarscharfe Beobachtungen der Eigenart und der Bewegungen des Tieres, geben diese Blätter eine Vorstellung von des Künstlers Schaffensweise und bilden somit eine willkommene Ergänzung zu seinem jüngst der Galerie von einem Nürnberger Kunstfreund geschenkten Stierkampfbild. Eine Überraschung bringt das soeben als Leihgabe in die Galerie aufgenommene Bild „Auszug in die Wüste" von Karl Spitzweg (1808 bis 1885). Dem Bilde, das schon durch das biblische Motiv von des Künstlers sonstigen Werken absticht, ist eine hohe malerische Qualität nachzurühmen. Es ist erstaunlich frei und ungebunden in der Vortragsform, fasziniert durch seine weichen, glänzend durchmodellierten Farben und erregt weiter die Aufmerksamkeit durch den meisterhaften Aufbau. Die Sammlung der Werke von Lovis Corinth konnte durch ein sechstes Bild vermehrt werden. Auch dieses ist eine aus Nürnberger Privatbesitz stammende Leihgabe. Es ist im Jahre 1910 gemalt und führt die Bezeichnung „Dame auf blumiger Wiese in Tirol". Es handelt sich um ein Werk von großer Eindringlichkeit, vornehmer Auffassung und virtuoser farbig-plastischer Durchführung. Auch der Berliner Wilhelm Kohlhoff ist nun in der Galerie vertreten, und zwar mit zwei größeren Landschaften, von denen die eine mehr auf eine trübe, die andere mehr auf eine heitere Gesamtnote eingestellt ist. Obwohl rasch und leicht hingeworfen, sind die Bilder doch von hohem koloristischem Reiz.

Zürich

Erweiterung des Kunsthauses. In den Jahren seit der Eröffnung des Zürcher Kunsthauses (1910) hat die Sammlung eine derart rasche und mächtige Entwicklung genommen, daß die ihr zur Verfügung stehenden Räume dem Ausstellungsbedürfnis längst nicht mehr genügten. Neben der einzigartigen Hodler-Kollektion, die die Zürcher Kunstgesellschaft ihr eigen nennt, und die den Großteil der Sammlungssäle beansprucht, war wenig Platz für andere jüngere Kunst, so daß man deren Vertreter bis dahin nur in bescheidener Auswahl zeigen konnte. Und dabei ist gerade der Zuwachs an zeitgenössischer Malerei in der Sammlung am größten, besonders seit ein ungenannt sein wollender Basler Kunstfreund den Zürchern u. a. en bloc hundert Bilder von Schweizer Malern zum Präsent machte, was das Zürcher Museum mit einem Schlag in den Besitz einer erstklassigen Sammlung zeitgenössischer Kunst brachte. Die unleidige Situation hatte schon mehrfach Plänen zur Erweiterung des Hauses gerufen, die aber der Ungunst der Zeit immer wieder geopfert werden mußten. Nach sorgfältigen Sondierungen setzte die Kunstgesellschaft im letzten Jahre neuerdings zu einem Versuche an, und heute ist der Erweiterungsbau gesichert, dank großzügiger Beteiligung privater Kreise an der auf 800 000 Frs. berechneten Finanzierungssumme, die zusammenzubringen allerdings nur mit Unterstützung des Bundes, des Kantons und der Stadt möglich gewesen war. Das Bauprojekt ist als glückliche Lösung anzusprechen. Es verspricht eine Bereicherung der Wandfläche für Aushängezwecke von 360 laufenden Metern für Bilder und von 90 laufenden Metern für Graphik. Dazu kommen verschiedene Säle für die Bibliothek, die graphische Sammlung, für Vortragszwecke usf. W.

Ausstellungen

Berliner Ausstellungen

Rudolf Belling / Christa Winsloe-Hatvany / Ulrich Hübner / Otto Gleichmann / F. Domscheit / Wilhelm Schmid.

Das Kronprinzenpalais hat mit der Veranschaulichung Rudolf Bellings abermals seine Qualifikation zur führenden Instanz und die Courage bewiesen, die Gegenwart nicht allein zu erkennen (was heute die publizistische Vorarbeit gewiß erleichtert), sondern sich zu ihr auch tatkräftig zu bekennen, dem zwecks Bevormundung des kulturellen Lebens bestallten Ewiggestrigen zum Trotz. An keiner anderen Stelle hätte diese unbedingt treibende Darbietung heute wohl erfolgen können, denn die Dinge sind meist Modell und nicht Verkaufsobjekt, — und unsere Ausstellungen sind nun einmal Verkaufsausstellungen.

Was dieser Belling-Schau eine so eminente Bedeutung gibt, das ist die Aktivität, das Tempo, die dogmenbrechende und Kategorieschranken niederlegende Wirklichkeitsenergie dieser Kunst. Dieser (1886 geborene) Berliner geniert sich nicht, Phantasie zu haben, — was Plastikern bekanntlich nicht immer bekommt und daher diätetisch verboten war. Ingeniöser Elan impulsiert hier eine sehr städtische Intelligenz zu vital rhythmisierten Formulierungen, die knappe Eleganz mit wuchtiger Unumwundenheit vereinen und einer tänzerischen Note nicht entbehren. Bellings Lebensunmittelbarkeit hat sich der sterilen Vornehmheit der Atelierluft entwunden, — frech wie Oskar springt dieser Bildner in die Praxis des Augenblicks, inspiriert sich an der technischen Dynamik, ohne doch der anderen Sterilität: dem mechanistischen Kalkül zu verfallen. Nicht nur ist ihm selbstverständlich, daß die kubische Kunst heute nicht mehr auf den Streit der Bildhauer- und Baumeister-Fakultäten zu achten hat, — er verschmäht es nicht, die volle Summe seines eminent skulpturalen Vermögens für einen Kleiderstock einzusetzen, der die kläglichen Wachspuppen der Modeschaufenster erledigt. Und Justi hat es

rechtens nicht verschmäht, dieser „Modeplastik“ hier Raum zu gewähren, die in ihrer schlanken Torsion und elastischen Schwingung bei aller Zweckentsprechung so präzisiert, so geistreich pointiert, so schliffig dirigiert ist, daß man eine allerletzte Verkörperung damenhafter Nonchalance zu erkennen meint.

Jedes Gebilde Bellings ist ein Coup, jede Einzelform eklatant. Eine herrische Energie, eine kaltblütige Originalität manifestiert sich allenthalben. Der Raum, in dem diese Formungen stehen, ist von ihnen wie elektrisiert. Man verfolgt einen konsequenten Weg seit den barock erregten Kampfszenen des Beginns über explosiv-geniale Inventionen von raumstürmender Gewalt („Der Mensch“, „Geste Freiheit“) zu immer verhaltener gespannten, komprimierteren Gestaltungen. Perplex hält man einem scharf blickenden Mahagonikopf von alleräußerster Energie der Gesichtsformen stand, die hier nicht dem Massiven entdringen, sondern eine auspolierte Höhlung umklammern. Überhaupt ist es für Bellings Formvorstellung wesentlich, mit dem Material des leeren, zernierten Raumes zu rechnen. Zuletzt jene bizarr berechneten Brunnen, die wahre Apotheosen der hydraulischen Montage sind, und die prachtvoll gedrungene Phantasie über das Thema „Stadt“, eine fugisch diszipliniert Verschränkung von Rohren, Drähten, Glasplatten, usw. An so bevorzugter Stelle kann dies alles gewiß nicht ohne Nachwirkungen sichtbar geworden sein! —

Man muß nicht von diesem modernen Temperament herkommen (das wäre auch eine zu dogmatische Einstellung), um die Tierbronzen von Christa Winsloe-Hatvany bestenfalls akademisch-anständig nennen zu können. Es fehlt hier an reduzierender Durchdringung des Modells, und wo eine glättende Vereinfachung der Masse doch erstrebt ist, geht es über dekorative Fassonierung nicht hinaus. Ein paar Akte haben eine gewisse körperliche Gewichtigkeit; aber wie sie posierend etwa einen Apfel vorstrecken, das bezeugt mit den herkömmlich schönen Profilen dieselbe Begrenztheit. Gaul ist keineswegs erreicht, und wir würden auch das heute für keine schöpferische Leistung mehr halten können.

Diese durch Studienblätter ergänzten Plastiken waren bei Paul Cassirer von Arbeiten Ulrich Hübners umgeben. Seinen Bildern bekommt es wenig, kollektiv präsentiert zu werden. An dem einzelnen kostet man gern die bunten oder rauchgeschwängerten atmosphärischen Wirkungen aus, die kräftige Regung weichleuchtender Flecken. Immer fast ist Wasser mit Schiffen gegeben, Hafengewimmel, Potsdamer Grachten. Gleitende Flächen mit fein hineingewischten Reflexen stehen gegen lockere Laubmassen. Doch schon die blauen Himmel drücken zuweilen, man empfindet eine koloristische Diffusion, einen Mangel an Kontinenten und Pausen. Auch wo Landschaftsruhe erstrebt ist, bleibt ein Wirrerest. Die im einzelnen kostbaren Töne wirken in der Masse etwas prahlerisch. Eigene Stimmungserlebnisse verdrängen die des Künstlers. Bei mancher Sympathie für ihn entweicht man seinen Bildern; sie sind doch nicht fein und dicht genug gewoben und haben nur Reize, — keinen Zauber. —

Aus anderen Ursachen wirkt ein munkelnder Desillusionist wie Otto Gleichmann heute schon überholt, den das Graphische Kabinett J. B. Neumann zur Diskussion stellt. Seine Vision dieses Tals der Trostlosigkeit und der Verwesung ist nicht ohne etwas Koketterie des Schauderösen. Man ist immerhin erfaßt von ihrer unheimlichen Melodie. Verstörte Kreatur flackert über die finstere Erde; sich selbst Gespenst Gewordene, Molchmenschen treiben unstet zwischen Häusern hin; chimärisches Getier kriecht in Rudeln umher. Erstorbene Freuden, lauernde Gelüste schillern grau auf den Gesichtern. Apathisch-böse hockt im Café ein Gast, morsche Erwartung klebt Brautleute lächerlich und furchtbar nebeneinander aufs Sofa. Anmut der Einsamkeit wendet ihre Blässe zu trüben Monden empor. Wie Schimmel liegt es auf Gleichmanns Bildern, sie sind wie mit Angstschweiß gemalt. Die kritzlige Spröde der Zeichnung, die gärende Chemie zersetzter Spülichttöne erinnert an Klee. Aber man spürt eine malerische Absichtlichkeit, ein Gegrusel, das nicht mehr aus innerster Bestürzung kommt. Die Zeit der Jeremiaden ist heute überhaupt vorbei. Es ist schließlich in der Hingabe an schmachtende Untergangsstimmungen dieselbe illusorische Beziehung zum Geschehen wie in der harmlosen Beobachtung gefälliger Pleinairismen. Zudem wirken bei Gleichmann der grinsende Parmensanteint, die melancholisch verfransten Katzenaugen und anderes bereits als „dämonisches“ Utensil. So überwiegt schließlich das Mißtrauen die Erschütterung durch einen gewiß nicht phantasielosen Infernalismus. —

Auch F. Domscheit, von dem die Galerie Lutz Bilder aus den Jahren 1919—1923 ausstellt, entwickelt eine Mystik des beklommenen Daseins. Ein schwarzes Flügelschlagen des Raums scheucht bleiche, stumpfe Gesichter seltsam groß über die Straße, preßt die Erde, macht die Häuser wanken wie in Flucht. Doch die Dumpfheit hat hier eine legendarische Tiefe, die in dem stillen Akkord einer „Ruhe auf der Flucht“ unversehens eigene Gestalt gewinnt. In letzter Zeit hat der Künstler sich zu Schmidt-Rottluff hin entwickelt, stellt schwergefaßte Formen nun fest gegen helle Gründe von gellender Intensität der Farbe. Erlahmt diese Energie, so ergibt sich eine nicht allzu glückliche Simplizität, die Legendenton und klare Eindringlichkeit zu verbinden trachtet, aber bilderbuchhaft bleibt. —

In der Galerie Carl Nikolai begegnet Wilhelm Schmid, dessen zopfige Sorgfalt und steife Ausführlichkeit ja ihren eigenen aparten Ge-

schmack beweist. Man delektiert sich an der porzellanglatten Feinmalerei, die zeichnerisch so zierlich wie koloristisch subtil sein kann, eine Malerei sozusagen auf Draht, eine Pinselstickerei gleichsam, die immer etwas Kunstgewerbliches behält, aber in ihrer sauberen Künstlichkeit und bunten Genauigkeit wenigstens zuweilen rar genug ist, ihr eigenes Schema vergessen zu machen. Die Blumenstücke etwa der Rachel Ruysch sind natürlich das alles auch und hundertmal reicher. Wenn vor einer sehr fein abgestimmten Winterlandschaft die Erinnerung Breughel auftaucht, so vermittelt freilich eine einzelne Qualität zwischen unaussprechlich Rangverschiedenem. Schmid ist letzthin von der Kompilation kubischer Einheiten abgegangen, — die klassizistische Aktlinie, das liebenswürdige Sichspreizen des vielteiligen Straußes beschäftigen ihn nun. Er hat aus dem Gezierten des späten 18. Jahrhunderts und aus provinziellem Detailsinn ein neues Augenkonfekt bereitet. Nähren will und kann es nicht, und mit der Ewigkeit hat es nichts zu tun.

Willi Wolfradt.

Basler Ausstellungen

Van Gogh-Ausstellung in der Kunsthalle / Batik- und Ikatausstellung im Gewerbemuseum.

Vor wenigen Tagen ist hier die seinerzeit kurz vorangezeigte Van Gogh-Ausstellung in der Kunsthalle eröffnet worden und die täglich zunehmende Zahl der Besucher ist der beste Beweis dafür, wie gut der Kunstverein beraten war, als er es unternahm, die Kunst des großen Holländers in einem bisher in der Schweiz noch nie gesehenen Umfange zur Anschauung zu bringen. Nach der in den Monaten Februar und März veranstalteten Hans Thoma-Ausstellung bedeutete das Zustandekommen dieser Schau eine eigentliche Kraftprobe; um so dankbarer darf man dem Kunstverein sein, der für die Realisierung weder Mühe noch die ziemlich bedeutenden finanziellen Opfer scheute.

Die Ausstellung vereinigt rund 100 Schöpfungen, Gemälde und Handzeichnungen, aus allen Schaffensperioden des Künstlers und wieder einmal überblickt man den Weg seiner Entwicklung und seine geniale Allseitigkeit mit grenzenloser Bewunderung. Ein Saal vereinigt seine Anfänge: Porträte, Landschaften und Stilleben in schweren, gedämpften, fast erdigen Farben; korrekt, zögernd, oft beinahe langweilig in der Zeichnung. Daneben die ersten Arbeiten der Pariser Zeit, farblos im Künstlerischen, bisweilen dennoch von stiller Schönheit. Beides: das schwere holländische Dunkel und die kurze Epoche eines reinen Impressionismus erkennt man hier als das, was sie sind: tastende Vorbereitungen gleichsam unter der Oberfläche. — Aber seine vollendeten Werke bedeuten unendlich viel mehr und anderes. Wer die letzten Arbeiten aus Arles und Auvers sur Oise sieht — die Ausstellung vereinigt deren etwa 60 Stück, darunter wundervolle Schöpfungen wie die Arlesienne, die Berceuse, Anstaltshof von Saint Remy, Haus im Mondschein, Le jardin de Daubigny u. a. — wird wieder und wieder bestätigen müssen, daß Vincent van Gogh nicht nur einer der größten europäischen Maler aller Zeiten, sondern zugleich auch der hervorragendste Bahnbrecher moderner Kunst gewesen ist. Er war der Verneiner des Impressionismus, der uns von dem Banne erlöst hat, als ob alle gute Malerei heute nur in Lichtdarstellung und Farbenzertrennung bestehen können. Die Befreiung von der naturalistischen Form, die Selbständigkeit dem Objekt gegenüber und die ungehinderte Herrschaft der künstlerischen Empfindung verdanken wir ihm. Von ihm an datiert eine neue Zeitrechnung der Malerei. Und es sind im wesentlichen die Arbeiten der letzten zwei Lebensjahre des Meisters, die diese Epoche einleiten. —

So viel Schönes und Wertvolles aus der Pariser Zeit vorliegt — vor den Offenbarungen der letzten Phase verblaßt alles. Das Naturgefühl des Holländers steigert sich unter der südlichen Sonne bis zur Raserei; er ringt mit den Dingen, bis er sie zu stärkstem, glühendstem Lebensausdruck gezwungen, das Innerste, Letzte aus ihnen und zugleich aus sich herausgeholt hat. Nackt und unverhüllt reckt sich ihr geheimstes Sein empor, zu fessellosem, eigenem Leben erwacht. Und nicht nur die Dinge, auch die Farbe reckt sich in Flammen aufzügelnd zu selbständigem Dasein auf. Das Blau kämpft mit dem Gelb, das Grün mit dem Rot — und doch bleibt alle Glut, bleibt alle Ekstase, bleibt das Ganze gebändigt von der Hand des Meisters. Alles, was uns heute bewegt, ist in diesen Gemälden schon erfüllt oder angedeutet: Die ungeheure Ausdruckskraft der Linie und die unerhörte Glut der Farbe, das Bloßlegen jeder Art von Psyche bis zum Irren hinab; die unerlöste Qual aller Wesen der Erde, der Pflanzen, der Sonne; die Schönheit des Trivialen und Häßlichen; dekorative Flächenwirkung und Raumtiefe, jeder Grad leidenschaftlicher Bewegtheit, das Wesen der Blume und tiefe religiöse Erschütterung: Wo, außer bei Rembrandt, findet man noch einen Kosmos von solchem Reichtum, von solchen Gegensätzen in einem Malerwerk!

Die Quintessenz eines kostbaren Menschenlebens liegt in dem Werke Vincent van Goghs: selten mag in so vollkommener Hingabe gearbeitet worden sein, selten so sehr ohne Nebengedanken, ohne Erinnerung an das, was andere taten. Selten auch hat ein Künstler seine Kunst so sehr mit seinem Herzblute genährt. Wie ein Fieber verzehrte sie ihn und zernagte seinen Körper bis ins Mark; bis zur Besinnungslosigkeit gingen ihm seine Aufregungen. Er schuf in fieberhafter Erregung, hastig, hartnäckig. Er

kam sich vor wie der Bauer im Märchen, dem unter der Sense immer ebenso viele Halme wieder nachwachsen, als er niedermäht und er mähte, so lange er sich auf den Füßen halten konnte, „schnell, schnell, schnell und in Hast, wie der Schnitter, der schweigend und in Sonnenglut nur an das Mähen denkt!" So arbeitete er bis ans Ende, und als die Tage der Prüfung und folternden Leiden wiederkehrten, malte er als eines seiner letzten Bilder jenes Kornfeld, über das unter einem unheilschwangeren Himmel von tintigem Blau ein Schwarm ängstlicher schwarzer Vögel hinflattert — eines der ergreifendsten und erschütterndsten Bilder der Ausstellung. Solch eine Arbeit hat nichts mit Schönheit zu tun, sie ist krank und erschreckend, voll von der tiefsten Lebenstragik dieser „Doppelnatur, halb Mönch, halb Maler."

* * *

Das Gewerbemuseum beherbergt gegenwärtig eine Ausstellung von Batik-, Ikat- und Bandhanaarbeiten, die neben einer kleinen Kollektion moderner schweizerischer Batikarbeiten vor allem prachtvolle Beispiele javanischer und indonesischer Färbekunst umfaßt. — Anlaß für das Zustandekommen dieser sehr schönen und interessanten Schau bot das Entgegenkommen eines jungen Basler Forschungsreisenden, der aus Java eine stattliche Anzahl gebatikter Tücher und Gewandstücke mitgebracht und sie dem Gewerbemuseum für eine Ausstellung zur Verfügung gestellt hat. Um diesen Kern wurden sodann wertvolle Leihgaben verschiedener schweizerischer Museen und privater Sammler gruppiert: Batiktücher, Bandhanaarbeiten und geikattete Gewebe von verschiedenen Inseln des indonesischen Archipels herrührend. — Die meisten dieser Tücher sind wirkliche Kleidungs- oder sonstige Gebrauchsstücke gewesen und verraten in ihren etwas verblaßten, zart und harmonisch wirkenden Farben, unter denen Indigoblau und Sagobraun vorwiegen, die Spuren der Benützung. Zum Entzückendsten gehören die geikatteten Seidengewebe von der Insel Bali; die verschwimmenden Konturen der einfachen und doch so geistreichen Muster üben in dem zartglänzenden Seidenstoff einen ganz besonderen Reiz auf das Auge aus. — W. R.

Hamburger Ausstellungen

Eine zu begrüßende Ernsthaftigkeit im hiesigen modernen Kunsthandel hat im Laufe der Wintermonate zu geschlossenen Ausstellungen einzelner Künstler geführt, die sowohl im Sinne des Künstlers als auch dessen, der ihn kennenlernen will, sein müssen.

Am wichtigsten, weil nach Auswahl und Umfang am erschöpfendsten, ist die auf die Zeichnungen der Künstlerin gefolgte Gemäldeausstellung von etwa 30 Bildern der Paula Modersohn-Becker in den neuen Räumen von Thesing & Co. am Mittelweg: Man erkannte die Notwendigkeit der mit sicherem Instinkt erfolgten Entwicklung der Frühverstorbenen, deren Bedeutung erst dann aufgeht, wenn man sich den künstlerischen Zustand in Deutschland bei ihrem Tod im Jahre 1907 vergegenwärtigt.

Zeitlich am Anfang ein Tanz unter Bäumen, dessen langgewandete Mädchenfiguren noch die Einwirkung Vogelers zeigen. Andere frühe Worpsweder Arbeiten: Landschaftsausschnitte, der Enfacekopf eines Jungen vor blaugrünem Grund, Kinder, die Bauernbraut. An der Wende zum Neuen der große, sitzende Frauenakt, dessen mit hingebender Treue gemalte schlaffe Körperlichkeit wie ein Sich-sammeln vor dem Angriff anmutet (1902). Aus dem Jahre 1903, in dem sie von Paris aus schrieb, „überhaupt bei intimster Beobachtung die größte Einfachheit anstreben", eine Bestätigung in dem Kinderpaar. Dann als erstes der fünf Selbstbildnisse das bekannte mit schwarzer Halskette vor blaubeblütetem Grund. 1905 das herrliche Frühstücksstilleben: Gedeckter Tisch mit Brot, Käse und den in regelmäßigen Abständen streng rahmenden Streublümchen auf Damasttuch. Körperlicher noch und leuchtender in den pastos aufgetragenen Farben das kleine Blumenstilleben vor blauem Himmel. In dieser Zeit auch gleichsam wie ein gewaltsames Vorgreifen, das Selbstporträt in schmalem Ausschnitt mit der Hand am Mund. Mit dem im darauffolgenden Jahr (1906) gemalten Selbstbildnis, Halbakt mit Blumen vor fiederblättrigem Grund und dem gleichfarbigen Halbakt einer Mutter mit Kind baut sie den Körper mit abgesetzten Farbflächen bei entscheidendem Gelb und Rosa auf. Bei letzterem Bild sammeln sie sich um eine aufglühende orangefarbene Frucht in Händen des Kindes. Jetzt erfüllte sich, was sie drei Jahre vorher in ihr Tagebuch schrieb, „es brennt in mir ein Verlangen, in Einfachheit groß zu werden." —

Im Kunstsalon Marie Kunde Zeichnungen von Peter Röhl (1911—21 entstanden). Man hat das Gefühl, daß dieser Mann 1911 eine glückliche Zeit hatte. Damals entstanden Tuschzeichnungen, Landschaften, die bei größtmöglicher technischer Beschränkung etwas zu sagen haben. (Der Reiz eines entlaubten Baumes in kahler Landschaft.) Flau dagegen sind die 1917—19 entstandenen Rötelporträts. 1920 gute Akte in flüssigen Tuschkonturen. 1921 sehr gute Holzschnitte, z. B. der mit Reben oder den mit der Maserung des Holzes schwimmenden Fischen in materialgerechter Bescheidung. Für den seit 1921 herrschenden Konstruktivismus muß man erst die Beruhigung des zur Zeit im Bauhaus Tätigen abwarten.

Plastiken der Schwedin Anna Persson, die da, wo ihr nicht Buddha (Bronzefigur, Sonnenidol) und Barlach Pate stehen, bald mit weich zusammengehaltenen, bald durch scharfe Sichel-

grate getrennten glatten Flächen zu weiblich feiner, leicht dekorativer Gestaltung kommt. Ihre Bronzeknabenköpfe sind schön geschlossen.

Großformatige, zwischen 1916 und 1923 gemalte Aquarelle Anton Kerschbaumers bei Heizmann (Graphisches Kabinett Caffamacherreihe). Stilleben und figurenlose Landschaften, auf die man wie von aufsteigendem Flugzeug herabsieht. Das Vergewaltigen des Objekts führt nicht zum Entgegenständlichen, sondern zu straffester Bindung aller Bildwerke untereinander. Die scharfen glatten oder gebrochenen Kurven reißen den Beschauer in das Bild hinein, nicht in den Raum; denn eigentlich wirkt alles, ob durch zarte, ob durch kräftige, aber immer gleichmäßige Farbflächen belebte, unräumlich. Wenn man weiß, daß er Bayer ist, denkt man unwillkürlich an seine schnitzenden Landsleute vor 400 Jahren. Heinrich Kohlhaußen.

Wiener Ausstellungen

Kristallgalerie: Frühjahrsausstellung / Theseustempel: Kollektivausstellung E. Moiret / Neue Galerie: Edvard Munch-Ausstellung.

In ihrer Frühjahrsausstellung vereinigt die Kristallgalerie moderne Graphik, Kleinplastiken und duftig zarte Glasarbeiten des „Bimini-Ateliers", denen antike Gläser von verwandtem Charakter gegenüberstehen. Eine trotz ihrer Mannigfaltigkeit künstlerisch abgestimmte Ausstellung, deren meiste Teilnehmer (durchwegs junge Künstler) allerdings noch einer persönlichen Note ermangeln.

Unter den Graphikern ist Harta mit einigen seiner flotten Bildnisstudien vertreten; R. Wacker mit Bildnissen, die den Einfluß Kokoschkas verraten; wogegen Larsen an die Formenwelt der älteren Bilder Carry Hausers anknüpft. Cornaros Gobelinentwürfe erinnern mit ihrem Gewirr in der Landschaft verstreuter Figürchen an O. Laske. Die bizarren Blechplastiken Hagenauers stehen zum Teil noch unter dem Einfluß der Formensprache Peches. In einer Vitrine derbgroteske Fayencen der Vally Wieseltier. Nicht zu vergessen der (recht ungleichmäßig vertretenen Kleinplastik der Hanak-Schüler, die durch ihre Liebe zum Material und weitestgehende Vereinfachung der Formen gekennzeichnet ist.

* * *

Die Ausstellung im Theseustempel zeigt den uns vom Künstlerhaus her wohlbekannten Bildhauer E. Moiret als zartbesaiteten, wenn auch wenig selbständigen Künstler, dessen anmutige Gestalten das eindringliche Studium antiker Kulturen bekunden. Kubische Geschlossenheit und Formenstrenge ägyptischer Kunst, die herbe Linienschönheit archaischer Reliefs und Vasenbilder, die preziöse Anmut botticellesker Mädchengestalten haben gleichermaßen auf ihn eingewirkt. Darin und auch in der Beschwingtheit mancher Figuren erinnert er an Kolbe. Rhythmische Gestaltung bei weisester Ausnützung des zur Verfügung stehenden Raumes erweist ihn im Relief als starke dekorative Begabung. In seinen monumentalen Freifiguren unterliegt er der Persönlichkeit Ernesto de Fioris, dessen groß und einfach empfundene Gestalten seine Figuren überschatten.

St. Poglayen-Neuwall.

* * *

Die Edvard Munch-Ausstellung in der Neuen Galerie ist eine dankenswerte Tat. Sie zeigt uns den Graphiker Munch in der Glanzzeit seines Schaffens, also vom Beginn der neunziger Jahre, als der Mißerfolg der Berliner Ausstellung seinen Ruhm begründete, bis in die Gegenwart, die ihn als den anerkannten Führer ihrer jungen Künstlerschaft bewundert. Die hier ausgestellten Radierungen, Holzschnitte und Lithographien lassen den Meister als den Schilderer von Seelenzuständen kat exochen erkennen. Wie aus dem Zwang seiner grüblerischen Natur geboren, sieht man in der visionären Erscheinungswelt dieser Blätter die Bildgedanken des Künstlers auftauchen, die nur selten Äußerungen froher Lebensbejahung sind. Tiefer Pessimismus spricht aus den großen zur Monumentalität erstarrten Zügen einer neuen Holzschneidetechnik sowie aus den weicheren Linien seiner Steinzeichnungen, welche die Hilflosigkeit der Kreatur gegenüber der brutalen Schicksalsgewalt in Liebesnot, Krankheit und Tod zur Darstellung bringen. Von packender Gewalt sind einzelne Tierstudien (die besten wurden zugleich mit anderen Blättern von der „Albertina" angekauft); sie wecken die Erinnerung an die Kunst Ostasiens, denn sie suchen wie diese das Wesen der Kunst hinter der Welt äußerer Erscheinungen. Stiaßny.

Amsterdam

Im Gebouw van Beeldende Kunst wird eine überaus reiche und belehrende Ausstellung von Zeichnungen Vincent van Goghs abgehalten. Die Blätter stammen hauptsächlich aus dem Besitze des Haager Sammlers Hidde Nijland und der Erben van Goghs in Amsterdam. Sie umfassen allein die holländisch-brabanter Zeit, also die Schaffensjahre 1877 bis 1885. Zur Gelegenheit dieser Ausstellung hat ein Amsterdamer Verlag eine Mappe mit 24 Reproduktionen herausgegeben, der ein Vorwort des holländischen Kunstgelehrten Bremmer vorangestellt ist und die dem internationalen Publikum einen Vincent van Gogh zeigt, den es noch nicht kennt. H.

Bern

Ein Querschnitt durch das Lebenswerk Augusto Giacomettis fesselt in der Kunsthalle. Besonders bemerkenswert die folgerichtig rein auf Farbenharmonien gestellten Tafeln und die glühenden Glasgemäldeentwürfe der letzten Jahre. —

Im Mai wird die Hans-Thoma-Ausstellung die Kunsthalle füllen. — Die lang erhoffte Neubelebung angewandter Kunst erhält durch zahlreiche private und staatliche Aufträge einen frischen Impuls.
I.

Braunschweig

Klee und Nolde im Landesmuseum.

Diese Doppelausstellung verdankt ihr Zustandekommen privater Initiative, — ohne das Aufgebot kunstvereinshafter Einrichtungen bezeugt sie den glücklichen Anfang eines Hinauswirkens lebendigen Interesses einiger wirklicher Freunde[1] der Kunst und der Künstler über den in Braunschweig noch all zu eng gezogenen Kreis der Kenner. Der Schwerpunkt dieser Veranstaltung liegt in den Werken Paul Klees. Und es zeigt sich deutlich, wie gut und zum mindesten in praktischer Hinsicht förderlich es ist, wenn sich die Vorliebe eines Kreises auf einen und denselben bedeutenden Künstler richtet. Denn es gelingt nun, was sonst so häufig unerfüllbarer Wunsch bleibt, eine Übersicht über die allmähliche Entfaltung dieser Begabung zu haben. In dieser Beziehung ist vor allem die Zusammenstellung von Zeichnungen und anderer Graphik Klees wichtig. Die malerische Seite seines Werkes ist durch einzelne Hauptstücke der letzten Jahre glücklich und wesentlich veranschaulicht. Instruktiver sozusagen faltet sich seine zeichnerische Kunst auseinander. Von 1904 bis 1923 reicht ihre Linie. Die früheste Epoche beginnt mit Arbeiten, in denen das Wesentliche der späteren Entfaltung sich doch nur sehr verhalten ankündigt. Gleichwohl darf man sie nicht, wie es zumeist geschieht, übersehen. So bedenklich ihre literaristische Haltung anmutet, so grotesk und fast diabolisch sie sich gebärdet, — sie bleibt wichtig als erste Fixierung einer Einstellung, die mit nachhaltigster Energie sich in ihr ureigenstes Wesen einbohrt und versenkt. All das, was später so seltsam und süß bestrickend sich äußert, kündigt damals nur einseitig, als durchaus befremdend, sich an. Höchst prägnante Arbeiten jener Zeitspanne, wie etwa die Radierung „Held mit dem Flügel“, fehlen freilich, aber auch die gegenwärtigen Beispiele zeigen den damals beschrittenen Weg. Der romantische Trieb, in ein ganz persönliches Reich der Subjektivität zu gelangen, deutet sich in ihnen an. Sie haben, wie es selbstverständlich ist, etwas Gewaltsames und gleichsam Unglückliches in sich. Noch nicht genau bewußt des eigentlichen Sinnes der Berufung, gibt sich das, was sich späterhin immer mehr als überlegenes Spiel nervenhafter und seelischer Kräfte kundtut, als eine Art Zwitterding abirrender Sehnsucht und mißachteter Objektivität. Eine sonderbare Mischung von Passivität und Aktivität schafft hier eine Gefühlslage, die man kaum anders als „dekadent“ bezeichnen mag, — so sehr hemmt irgend etwas die wulstigen Muskelmassen in ihrer Bewegung, so tödlich wirkt die Ironie mancher Unterschrift, so krankhaft stehen manche unglücklichen Fabelwesen da. Irgendein Winkel jener Blätter zeigt aber auch die positiven Spuren der einheitlichen Entwicklung. Er ist dort, wo aus lebendigem menschlichem Wesen jene zarten Blätter sprießen, die in diesem sintfluthaften Chaos von Natürlichkeit und anscheinender Perversion wie die legendarischen Ölzweige der Verheißung anmuten. In ihnen lebt das, was gleichsam als ein leises Lächeln so vielen späten Arbeiten Klees eigentümlich ist.

Auf diese Zeit folgt dann eine Epoche, die hauptsächlich der immer freier werdenden Beherrschung der formalen, technischen Mittel zugewendet erscheint. Inhaltlich anscheinend durchaus auf die Außenwelt hingewandt, gewinnt Klee nun die impressionistische Freiheit des Strichs und der momentanen Improvisation.

Auf ihrem Erwerb beruht dann jene weitere Entwicklung, aus deren Arbeiten die übliche Vorstellung abstrahiert ist, die sich mit dem Namen Paul Klees verbindet. Nachdem sich alle Schwerkraft der Materie verflüchtigt hat in der außerordentlichen Elastizität des Strichs, verfestigt sich unter dem hilfreich beschwörenden Klang der Musik eine rein nervenhafte Ebene ... Nervenhaft — oder wie sollte man sonst diesen Zustand ausdrücken, in dessen Linearität sich Zittern und Ruhe, Weltabgeschiedenheit und Echotum, Aufregung und Abgeklärtheit so überraschend bald rein und bald vermischt sich äußern. Denn es ist einzig die Selbstgewißheit des persönlichen Standpunktes, die auch das Wesen der Welt regiert. Dennoch aber so regiert, daß auch das, was die feinsten und zartesten Saiten dieses seelischen Instrumentes zum Mitschwingen bringt, zu seinem vollkommenen Recht kommt. Freilich eben nur zu dem Recht, das alles Wieder-Gespiegelte besitzt: Bildhaftes, Anregendes zu sein. Insofern sich aber hieraus ein Anspruch auf Gerechtigkeit herleiten läßt, wird ihm diese Kunst vollauf gerecht: getreuer, als irgendeine andere enthüllt sie das gleichsam astrale Bild des rein geistigen Geschehens, der geistigen Beziehungen.

Auch hier sind offenbar mehrere Stufen der Klärung deutlich. Da haben wir jene seltsam vibrierenden Zeichnungen, in denen das, was was man so als „astral“ andeutet und was doch nichts anderes ist, als das Geschlinge der Nervenbahnen, umgedeutet wird in Wesen der Astralwelt, — wo das, was immateriell ist durch und durch, ausgelegt wird als Gebilde feinster Stofflichkeit. So daß auch jetzt noch das Überkörperliche in der Tarnkappe befremdender Leibhaftigkeit, wenn auch andersartiger Dimensionalität, erscheint. Wir haben hier den Parallelfall zu jenen abstrusen Fabelwesen der Frühzeit, zu jenen

[1] Ihre Namen sind Otto Ralfs, der auch der Organisator der Ausstellung ist, Emmy und Erich Scheyer, H. Querner jr., Prof. Dr. Flesche, Alb. Hoffmeister.

Zwittergeschöpfen aus Sehnsucht, Kraft und Unvermögen. Doch schreitet auch nach jener scharfen Zäsur zwischen materieller und immaterieller Kunst innerhalb dieser gleichen Hälfte die Entwicklung mit der zweiten Zielsicherheit weiter: dem Gewimmel gespenstischer Flatterscharen folgt das wahrhaftere, das musikalische, nervenhaft erlebte Abbild inneren und äußeren Geschehens. Nun wird alles und jedes intensive Bewegtheit, rasches Dahineilen der nervhaften Impulse, reges Sichbeziehen des einen Nervzentrums auf das andere, Kontrast und Eintracht, Spannung und Ausgleichung, — aber auch diese mehr passive Richtung innerhalb des Bezirkes leidenschaftlicher Konzentriertheit. Die allgemeine Verflechtung dieser Grundhaltung überwindet die vorübergehende Neigung zu kubistischer Formung und zu impressionistischem Zerflattern, — starke Wendungen und Windungen, Krümmungen und Verschlingungen leiten den dramatischen Impuls weiter. Je reifer die Kunst Paul Klees wird, um so bestimmter und voller wird auch ihr Strich.

Die malerischen Werke dieser Ausstellung führen ihr eigenes Reich weniger historisch-systematisch vor, als die zeichnerischen Stücke. An die Stelle der logischen Reihenfolge tritt der nachdrückliche Stoß hoher Qualität. Ausgezeichnete Arbeiten, wie der herrliche „Nachtfaltertanz", das „Goldfischweib", die „Heilige", daneben die schönen farbigen Lithographien „Heilige vom inneren Licht" und „Der Verliebte" bezeugen für die letzten Jahre eine eminente Stufe der Vollkommenheit. Fühlbarer noch als in den Zeichnungen wird hier in den Aquarellen die Intensität der immer innigeren und zugleich weiter, größer werdenden Beseeltheit. Während dort das Nervenhafte überwiegend aufgewiesen werden konnte, begibt sich hier das Wunder der Beseelung in immer stärkerem und reicherem Maße.

* * *

Dem einheitlichen Bilde Klee'scher Entwicklung gegenüber haben die Arbeiten Noldes einen um so schwereren Stand, als solche Hauptwerke, wie Klees „Nachtfaltertanz"[1] eines ist, hier fehlen. Einige recht schöne „Dschunken", „Blumenstillleben", Landschaften haben gewiß mancherlei Größe an sich, aber sie rühren nicht so unvermittelt an Nerv und Seele. Das welthaft Große dieses Meisters äußert sich hier kaum. Nennenswert im höheren Sinne ist einzig der „Kinderreigen", ein ganz kleines Bild, überaus graziös, lächelnd in dem verwaschenen, verblichenen Bläulichen, Grünlichen, Rötlichen der wehenden Kinderkleidchen. Eckart v. Sydow.

Brüssel

In der Kunsthandlung Le Centaure ist eine Chagall-Ausstellung eingerichtet, die erste in Belgien, zum Teil aus russischem Besitze. Im cercle artistique stellt Jenny Montignij, eine Schülerin von Emile Claus, ihre Arbeiten im Stile des Spätimpressionismus aus. Die Kritik lobt sie als Malerin des Kinds und des Kinderlebens. H.

Dresden

Mitte April ist in der Galerie Arnold eine Ausstellung ostasiatischer Kunst eröffnet worden, die in drei Sälen verteilt Kostbarkeiten der Malerei, Plastik, Lackarbeiten, Holzschnitte usw. umfaßt. Am gleichen Tage hat Dr. Alfred Salmony vom Ostasiatischen Museum in Köln einen Vortrag über „Chinesische Plastik" mit Lichtbildern nach bisher unveröffentlichtem Material gehalten.

Köln

Flechtheim zeigt in einer umfangreichen Ausstellung Heinrich Nauen. Diesen Rheinländer hat keine Akademie klein kriegen können. Von der bewegten, van Gogh verwandten Malerei der Vorkriegszeit ist er zu einer ganz westlichen Delikatesse und Abgeklärtheit gekommen. Am schönsten sind graziöse Blätter in Tempera-Technik, in den Farben von ungewöhnlicher Zartheit und Frische. Zwei bedeutende weibliche Akte bilden den Mittelpunkt der Ausstellung, deren Eindruck auch ein mißlungenes Porträt nicht abschwächen kann, und die Stilleben, Landschaften und Graphik vergangener Jahre glücklich ergänzen.

Zu den bekannten Kölner Kunststätten ist eine neue hinzugekommen, Dr. O. Jaffe und Alice Guttmann haben in einem Teil der Galerie Goyert eine Kunsthandlung für alte Malerei und Plastik aufgemacht. Die erste Ausstellung zeigt in der Hauptsache Holländer, ein köstliches Hamlet-Bild der Hals-Schülerin Judith Leyster, Jan Breughel, E. de Witte, daneben ein süddeutsches Bildchen aus dem Kreis des Konrad Witz und einen kleinen Clouet. Alfred Salmony.

München

Die Graphische Sammlung der Neuen Pinakothek zeigte eine Ausstellung von Gelegenheitsarbeiten, die mit Münchner Künstlerfesten des Zeitraumes 1835—1914 in Zusammenhang stehen, vorwiegend der Sammlung der Münchner Künstlergenossenschaft entstammen und von Baron von Cederström zusammengebracht wurden. Programme, Maskenzugeinladungen, Kneipzeitungen von Neureuther bis Max Unold waren hier vereinigt und erinnerten heute, in strengerer Stunde, an den harmlosen Ulk des 19. Jahrhunderts, der so breiten Raum in der Vorstellung von Kunst in dieser realistisch virtuosenhaften Zeit einnahm. Eine ganze Geschichte derartiger Produktion wäre nicht ohne Interesse, wenn man sie in den Rahmen festlicher Entwürfe überhaupt einspannt. Welche Würde haben die Festivitäten und entsprechenden Dekorationen etwa der Renaissance oder des Ostens

[1] Wir hoffen, dies Werk unseren Lesern demnächst in farbiger Wiedergabe vorführen zu können. Red.

gehabt, entgegen dem realistisch witzelnden Ton, der im 19. Jahrhundert in ganz Europa gerade die Oberschicht ergriffen hatte. Nur ganz weniges von diesen Arbeiten hat Haltung. Immerhin bleibt ein Verdienst, diese Dinge im Zusammenhang vorgeführt zu haben.

Die „Neue Galerie“ zeigte ein andres Stück Münchner Malerei im Zusammenhang: Heinrich von Zügels Tierbilder, die uns nun schon Geschichte sind, so daß nach ihrem bleibenden Wert gefragt werden kann. Wenn die Antwort skeptisch ausfällt, so liegt das weder im technischen Können, in welchem Zügel über sicheren Griff verfügte, noch in der räumlichen Kraft, die groß war. (Er prunkt geradezu mit beiden Eigenschaften.) Es ist etwas Leeres in dieser Kraft. Solche Herden sind weder mit geruhig auswölbender, innerer Güte eines Millet gesehen, noch mit der ehernen Gehaltenheit eines Segantini (eines heute schwer Unterschätzten), noch mit der inneren Animalität des Lebens, die der Impressionismus bisweilen erreichte. Der geistige Gehalt ist klein, auch wenn das Bildformat noch so monumental wird oder die Bravour der Technik noch so forsch einherhallt.

Bei Braun & Schneider sah man den Geist des 19. Jahrhunderts von dritter Seite. Handzeichnungen Peter von Halms, wieder eines Münchners, zeigten nun das stille, eingezogene Wesen einer allem Geschichtlichen, allen Erinnerungen, aller Kleinwelt in gelehrtenhafter Akkuratesse hingegebenen Beobachtung, die mit der Treue des Botanikers sammelt, ohne dem aufgenommenen Bestand dann innere Deutung verleihen zu können. Die Bescheidenheit aber, mit der hier still in der Welt alles Sichtbaren gegraft worden ist, sichert den Arbeiten Sympathie.

Sympathisch sind auch die italienischen Blätter, die R. Sieck bei Caspari zeigte. Es ist ihm allerdings nie die — heute noch kaum erkannte — Tiefe eines Karl Haider, in dessen Tradition er doch gehört, beschieden gewesen. Aber die Dinge sind angenehm. Übrigens zeigt Sieck hier beträchtliche, stilistische Wandlung. Malereien von Eduard Baudrexel in gleicher Galerie traten anspruchsvoller auf, ohne ihre Ansprüche halten zu können. Ihre schönmalerische, glatte Neigung, Landschaften, Akte, Köpfe in vertriebenem Email, im Anschluß an frühe Italiener herzustellen, überzeugte nicht, da der herbere, menschliche Reichtum etwa der Frührenaissance abgeht und andrerseits tragisches inneres Gewicht fehlt, das den italianisierenden Feinmalereien neuester Richtung eignet, die, wie etwa Schrimpf durch den Expressionismus vollkommen hindurchgegangen sind. So bleibt diese Malerei im Dekorativen und in Süßlichkeiten stecken.

Thannhauser zeigte Arbeiten von Troendle, lieblich faule, lässig gerundete Idyllen, die durchaus von der Entschlossenheit neuer Kunst in sich aufgesogen haben. Hoffentlich konzentrieren sich die Arbeiten, die oft noch zu leicht verabschiedet und sich wiederholend scheinen.

In die Stürme heutigen Lebens (über das wir nicht jammern sollen, da es immerhin sprießt, keimt, wuchert) kam man bei Goltz, wo Kokoschka mit Graphik und einigen Malereien auftrat. Aber auch hier fehlt es an Konzentration. Vieles ist jählings und wie in Fetzen herausgeschleudert aus diesem — halb Vulkan, halb Wiener Nervenbündel. So kommt es, daß Kokoschka oft zu sehr in wuchtendem Gestammel stecken bleibt, unsparsam in der Gestikulation wird, nach ewiger Skizze, nach einem in dämonischen Rausch gefallenen Impressionismus schmeckt. Man kann verstehen, daß die Jüngsten, soweit sie sich nach neuer Festigung des Bildbaues sehnen, gerade an Kokoschka ablesen, was hinfort gemieden werden, also nur noch als Vorbereitung, als Skizzierung der inneren Vision gelten soll.

Endlich sei noch hingewiesen auf das Graphische Kabinett gegenüber der Neuen Pinakothek, dem intimsten und im Programm geschlossensten der kleineren Münchner Unternehmen. Man bereitet dort eine Ausstellung von Franz Marc vor, diesem innerlich reichsten, neuerdings wegen seiner rationalen Wohligkeit unterschätzten Münchners, jenem größten Versprechen des deutschen Expressionismus, um das uns der Krieg gebracht hat. Vorläufig waren in diesem Kabinett Aquarelle und Graphik von Otto Müller zu sehen, Arbeiten, die aus dem afrikanisch rauhen Stil der „Brücke“ hervorwuchsen, mit diesen Bildmitteln aber — seltsam — ins leicht Beschwingte, geradezu Graziöse übergingen, von zartester Dämpfung auch in den breitesten Flächen und Keilen der Farbe. Roh.

Paris

In der Ausstellung für moderne Architektur, die unter Vorsitz des ehemaligen Ministers Fernand David am 22. März eröffnet wurde, ist ein beträchtlicher Raum der holländischen Styl-Gruppe eingeräumt. Zu den Ausstellern dieser Gruppe gehören u. a. die Maler: Theo van Doesburg, V. Huszar, W. van Leusden und die Architekten: I. I. P. Oud, G. Rietveld, Jan Wils. Die Zeitschrift „Architecture vivante“ gibt eine holländische Sondernummer heraus, die reich illustriert und mit 24 lose eingefügten Blättern versehen sein wird. H.

Wiesbaden

Der Nassauische Kunstverein veranstaltet trotz der Ungunst der Zeiten eine große Ausstellung nach der anderen. Im April als Trumpf in umfangreicher Schau Emil Nolde, Graphik und Malerei, Gelegenheit, Nolde in verschiedenen Phasen zu studieren: in den bekannten

wuchtigen Holzschnitten, deren festumrissene, durch ihre monumentalen Schwarzflächen einprägsame Typen zu den stärksten Charakteren der modernen Graphik gehören; in aquarellierten Köpfen, in denen sich der Holzschnittstil in Farbe umsetzt; in sensiblen Landschaftsaquarellen mit einem zivilisierten Moderato, das befremden könnte, wenn man es nicht als reaktionäres Bedürfnis wider die erregende Hochspannung der Hauptschöpfungen verstehen und einschätzen müßte; endlich in den Kompositionen in Öl, neueren Datums, die in der Düsternis des großen, dunkeltapezierten Hauptsaales zu fast dämonischer Wirkung kommen. Hier sind in aufreißender Farbensprache Höchststeigerungen errungen, die einst für spätere Generationen als etwas nie wieder Erreichbares in andachtsvoller Ferne stehen werden. Heute müssen sie noch die Umbrandung der Kritik des Publikums erdulden. Die Psyche der Farbe, die wahre Mystik des Schönen erschließt sich nicht allen und jedem. Es ist eine zarte Angelegenheit, selbst wenn sie im Schrei von den Wänden bricht ...

Einige Aquarelle von L. v. Hofmann erfreuen durch ihre melodiöse Anmut. Zeichnungen und Stiche von Schleicher-Starnberg in chinesischem Stil sind Delikatessen, deren Feinheit entzückt.

Außerdem stellt noch die Norddeutsche Sezession aus, eine Gruppe von zufälliger Zusammenfügung, von der man Persönlichkeiten wie Barlach, Holz, Heuser, Meseck lieber einzeln genießen möchte.

Im Kunstsalon Soliman stellt Ritschl aus. Ritschl begann unter dem Einfluß von Werken Kokoschkas und hat jetzt umgesattelt. Nun kommt eine ganz andere Natur zum Vorschein. Verworrenes klärt sich. Der früher mühsame und gezwungene Ausdruck wird frei. In dünnfarbiger Flächigkeit spannen sich die Motive in den Rahmen. Zuweilen springt eine Linie auf, die Musik hat ...

Am Palmsonntag eröffnete die Bücherstube am Museum — Graphische Kunst eine kunsthistorische Ausstellung aus Privatbesitz: „Vom Rokoko zur Romantik", die interessante Ausgrabungen zutage förderte. Schöne noch ganz unbekannte Werke von Seekatz, den beiden Schütz, Caspar Schneider, Fries, Settegast, Ittenberg, Schirmer. ch.

Von Künstlern und Gelehrten

Am 3. April ist Franz „Marquis v. Bayros", der richtig Franz Bayer hieß, im Alter von 57 Jahren an Gehirnblutung gestorben. Der Spruch „de mortuis nihil nisi bene" mag im öffentlichen Leben seine Berechtigung haben. Der Chronist, der ihn befolgt, sündigt an der Wahrheit der Historie. Bayros' Namen, bekannt durch seine Illustrationen zu galanten Romanen und seine Exlibris, haben die um seine erotischen Graphiken geführten Prozesse zu unverdienter Berühmtheit verholfen. Gewandter Zeichner, der sich die Grazie des Rokoko, doch nicht dessen Esprit anzueignen verstand, in Technik und Formensprache ein schaler Verwässerer Beardsleys. Kein Wunder, daß er vollkommen versagt, als er sich im Jahre 1921 an die Illustrierung der „Divina commedia" wagt. Gleichwohl hat Bayros bis zuletzt begeisterte Lobredner gefunden. Darunter den ihm wesensverwandten Rudolf Hans Bartsch, der sich nicht scheute, ihn einem Botticelli zu vergleichen. P.-N.

In Düsseldorf starb am 29. März im Alter von 76 Jahren der Maler Prof. Max Volkhart. Die Düsseldorfer Galerie besitzt eine ganze Anzahl delikater Interieurs und Landschaften aus seiner besten Schaffenszeit.

Neue Bücher

Georg Weise, Zwei fränkische Königspfalzen. Bericht über die an den Pfalzen zu Quierzy und Samoussy vorgenommenen Grabungen.

Albert Waldenspul, Die gotische Holzplastik des Laucherttales in Hohenzollern.

Beide erschienen im Verlag Alexander Fischer. Tübingen 1923.

Weises Ausgrabungen spätrömischer und fränkischer Bauten in Nordfrankreich, wichtige Dokumente deutscher Kulturarbeit während des Krieges, werden nun in einigen Hauptergebnissen der Allgemeinheit zugänglich gemacht. Das gut ausgestattete dünne Bändchen, dem die bei streng wissenschaftlichen Werken oft so peinliche kostbare Aufmachung glücklicherweise fehlt, bedeutet zweifellos einen wertvollen, vielleicht sogar einen entscheidenden Schritt auf dem Wege zur Erforschung des frühmittelalterlichen Wohn- und Palastbaues in Frankreich und Deutschland. Seit Swobodas Buch über die römischen und romanischen Paläste sehen wir den Entwicklungsverlauf wohl etwas zu einseitig durch den Einfluß der römischen Portikusvilla bestimmt. Die Ausgrabungen in Quierzy an der Oise bringen jedenfalls wichtige Bereicherungen und Korrekturen zu der Darstellung Swobodas. Bei der Kirche des Ortes wies Weise durch scharfsinnige Untersuchung und Ausdeutung der lückenhaften Mauerzüge einen Wohnbau aus spätrömischer oder frühmerowingischer Zeit nach, wahrscheinlich als Königspfalz benutzt, dessen Hauptmerkmal nicht in dem Portikuscharakter der Fassade, sondern in der vierseitigen Gruppierung der Wohnräume um einen Zentralhof besteht. Einige hundert Meter davon entfernt liegt auf einem Hügel die zu dem Königshof später, kurz vor 741, errichtete Pfalz. Sie war befestigt mit einem fast ovalen

Mauerring und zwei Ecktürmen an der Eingangsseite. In ihrem Innenbezirk stand neben einem Wohngebäude, das sich wiederum quadratisch um einen Zentralhof gruppierte, der langgestreckt ovale Saalbau mit schwer deutbaren Ausbauten.

In Samoussy, dessen Pfalz nach Weises Vermutung erst im Laufe des 9. Jahrhunderts wahrscheinlich durch Karl den Kahlen erbaut wurde, erinnert die zutage getretene Grundrißdisposition durchaus an die der Kaiserpfalzen zu Aachen und Ingelheim. Große Höfe, möglichst rechtwinklige Gruppierungen der Gebäude herrschen vor. Im Mittelpunkt der Anlage stand die rechteckige Königshalle mit vorgelagertem Flur und Türmen an der Eingangsseite. Bei der Ausdeutung ihres Grundrisses ist Weise doch wohl etwas zu vorsichtig. Der Grundriß und die Analogie zu späteren Bauten zwingen uns, auch hier schon einen ungeteilten, zweischiffigen Saal über einem vielgliedrigen Erdgeschoß mit Sicherheit anzunehmen. Spuren einer Befestigung der Pfalzanlage konnten nicht nachgewiesen werden.

* * *

Die zweite Veröffentlichung des gleichen Verlages verdient vor allem wegen ihrer methodischen Wichtigkeit erwähnt zu werden. Sie gehört zu einer Sammlung: „Forschungen zur Kunstgeschichte Schwabens und des Oberrheins", die Weise herausgibt und zu der er ein erstes Heft 1921 selbst geliefert hat. Das Buch, in der üblichen Anordnung und Aufmachung, unterscheidet sich dennoch von den gewohnten kunstgeschichtlichen Bilderbüchern aller Art, die oft selbst als Materialsammlung problematisch sind, weil sie von zeitlichen Gesichtspunkten oder Schulen ausgehen und deshalb bereits publiziertes Material noch einmal bringen müssen. In einer Zeit, die mit ihren Kräften und Mitteln so rechnen muß wie unsre Gegenwart, ist das, soweit die Wissenschaft in Frage kommt, durchaus überflüssig. Eine vollständige Veröffentlichung des vorhandenen Materials wird man auf diesem Wege nie erreichen. Weise strebt nun die Vollständigkeit dadurch an, daß er in den einzelnen Bezirken alles sammelt und veröffentlicht, was an bestimmten Kunstwerken vorhanden ist, in den beiden vorliegenden Heften z. B. schwäbische Holzplastik. Dieser inventarische Charakter verdient Nachahmung auch in anderen Gegenden, damit endlich eine festere Basis für die Erkenntnis einzelner Schulen und Zeitabschnitte gefunden wird. Dr. K. G. Clasen.

Jeanne Leuba, Les Chams et leur art. Verlag G. van Oest & Cie. Paris u. Brüssel 1923.

Nach der großartigen Veröffentlichung der Museumsschätze von Tourane war eine populäre Einführung in die Geschichte, Kunst und Rassenschichtung des alten Annam notwendig. Zu diesem Zweck hat der Verlag van Oest der Artikelserie von Jeanne Leuba (erschienen 1915 in der Revue Indochinoise) ein schönes Gewand gegeben, gute Tafeln und eine Karte beigefügt und den Text revidieren lassen. Man wurde auf die fast vergessene Rasse erst 1885 durch die Sprachforschungen Aymonniers aufmerksam, obwohl sich die alten chinesischen Quellen oft genug über das seeräuberische Volk beklagen. Ein beschreibendes Denkmalinventar Parmentiers erschien von 1909—1918. Das umfassende Buch der Autorin kommt aus einer genauen Kenntnis der Denkmäler und des Landes. Sie charakterisiert die in endlosen Kämpfen gegen Chinesen, Annamiten und Cambodgianer aufgelöste Geschichte, die religiösen Grundlagen des vorherrschenden Shivaismus, die Eigentümlichkeiten der Architektur, des Kalan, der nur dem Kultbild, nicht der Versammlung der Gläubigen dient, die Dreidimensionalität der an eine Reliefwand gebundenen Plastik, die reiche Ornamentik des kostbaren Schmucks. Ein zweiter Teil erzählt in charmanter Plauderei und mit herzlicher innerer Anteilnahme von dem jämmerlichen Ende der einst so mächtigen, jetzt von den Annamiten erstickten Rasse. Ausnahmsweise sind hier nicht Europäer die Zerstörer. Den optimistischen Glauben an die Regeneration durch Maßnahmen Frankreichs wird man schwerlich teilen. Man bringt keine sterbende Rasse durch Hygiene auf die Beine, damit murkst man sie ganz ab.

Der anspruchslose Plauderton macht das Buch sympathisch.

Manches feine Wort wird gefunden. Nur das Pathos ist unerträglich. Die Abbildungen wünscht man sich noch enger mit dem Text verbunden. Jedenfalls hat Frau Leuba ein sicheres Gefühl für den hohen Wert der Cham-Kunst, eigentlich mehr als ihr Gatte, Herr Parmentier, der berufenste Verkünder und Erforscher ostindochinesischer Architektur und Plastik. Alfred Salmony.

Die altfranzösischen Bildteppiche mit einer Einleitung von Florent Fels (aus dem Französischen übertragen von Fred Antoine Angermayer). Orbis Pictus (Weltkunst-Bücherei, herausgegeben von Paul Westheim). Verlag Ernst Wasmuth.

Das vorliegende kleine Werkchen vermehrt die Unzahl der wie Pilze aus der Erde schießenden kunsthistorischen Bilderbücher um ein weiteres, leider wenig erfreuliches Exemplar. Es scheint wirklich des französischen Autors und des Übersetzers bedurft zu haben, um ein derart von Fehlern wimmelndes Ergebnis in den wenigen Textseiten zu erzielen. Einzelne Stellen sind überhaupt unverständlich. Was wollen Sätze sagen wie: „Hanf und Flachs benutzte man (im 15. Jahrhundert) für die minder gute Fabrikation und für jene Erzeugnisse, die zur Verfügung der ‚Chaine' standen" oder „Die ‚battages', das heißt, die durch Dichtigkeit der Schraffierungen und

Punkte (!!) erzeugten Nuancen, blieben jenen der Glanzzeiten (14., 15. und Beginn des 16. Jahrhunderts) sehr wahrscheinlich" oder „In Newyork, wo Webereien mit Kettenmachern (!!!) im Betrieb sind, arbeitet man nach mittelalterlichem Verfahren" usw. Sehen wir von diesen Unmöglichkeiten ab, so ist der Text an und für sich ein wildes Durcheinander unverstandener Dinge. Es ist eine grobe Unrichtigkeit, daß „bis zum 15. Jahrhundert zur Herstellung von Tapisserien fast ausschließlich Wolle verwendet wurde". Woher weiß der Autor, daß die frühen Werkstätten von Auxerre (840) und Saint-Florent zu Saumur (Ende des 10. Jahrhunderts) tatsächlich gewirkte Bildteppiche erzeugten? Wie kommt Fels zu der Behauptung, der „Tod von Souper" im Museum zu Nancy entstamme dem Besitze Karls des Kühnen von Burgund? usw. usw. Besonders schön sind die stilistischen Betrachtungen. Eine kleine Probe: „Die englische Besetzung (1418), der hundertjährige Krieg usw. vermindern die Produktion, und erst das Protektorat Franz I. (gemeint ist wohl die Manufaktur Fontainebleau) verlieh ihr neuen Glanz. Das ist die Epoche der Virtuosität, einer Kunst der Dekadenz oder einer Dekadenz ohne Kunst. Mit den Gobelins kam die technische Perfektion. Die Fabrikationspulver (!!!) waren von großer Vollendung: die Dekadenz begann."

Das den Text stützende Bildmaterial umfaßt 48 Tafeln, in denen wahllos die verschiedensten Zeiten und Manufakturen durcheinander wirbeln. Auf die bekannte Pariser Apokalypse aus der Werkstatt des Nicolas Bataille und „die Darbringung" in den Brüsseler Sammlungen folgt eine Stickerei (!!), „Joachim und Anna" (!!) genannt; ein Wirrwarr von Tournaiser, Tourainer und Brüsseler Teppichen bildet den Abtakt. Wenn auch der größte Teil der Abbildungen mit dem Begriff „altfranzösische Teppiche" nicht in Verbindung zu bringen ist, wäre immerhin mit der erneuten Veröffentlichung — die Stücke sind fast sämtlich schon lang bekannt — ein gewisser Gewinn erzielt, wenn wenigstens die Bezeichnungen und Datierungen — von der richtigen Atelierzuweisung sehe ich schon ab — einigermaßen stimmen wollten. Selbst ein Laie liest mit Staunen den Titel „Maria besucht ihren Bräutigam" (Abb. 28), wenn deutlich erkennbar auf dem Gewande der thronenden Königin der Name „Vasty" erscheint, also unschwer auf eine der zahlreichen Ahasver-Esther-Vasthi-Episoden zu schließen ist. Daß man den Tourainer Stephanusteppich (Abb. 39) einer Werkstatt von Arras (!!!) zuweisen kann, ist etwas reichlich stark. Das kleinste Handbuch der Bildteppichwirkerei hätte den Autor belehren müssen, daß die Ateliers zu Arras nach voraufgegangener Jahrzehnte langer Erschöpfung mit dem Tode Karls des Kühnen (1477) und der Eroberung der Stadt durch Ludwig XI. vorläufig erloschen; von stilistischen Gesichtspunkten ganz zu schweigen. Die Angabe hätte zudem dem Texte eine glückliche Bereicherung gebracht. Die Definition, die Fels der altberühmten Wirkerzentrale des Artois zuteil werden läßt — „Schon frühzeitig bezeichnen die Italiener die Tapisserien mit dem Namen „arazzi", denn die Stadt Arras war am Anfang das Hauptzentrum von deren Produktion. Seitdem haben die Werkstätten dieser Stadt schon lange ihre Erzeugung eingestellt" — erscheint, gelinde gesagt, etwas dürftig. Nun genug! Dr. Göbel.

J. G. Goulinat, La Technique des peintres. Payot & Co., Paris.

Das Buch gibt eine beschreibende Darstellung der malerischen Technik ohne wissenschaftliche Vollständigkeit. Es wirft Streiflichter auf die Anwendung der Farben, der Leinwand, des Firnisses usw. Auch die Gesetze der Komposition und des Stils werden flüchtig ohne konsequente Analyse behandelt.

In den letzten Kapiteln wird die technische und geistige Eigenart großer Meister aus verschiedenen Epochen ebenfalls nicht erschöpfend besprochen. S. Sch.

Theodor Wilhelm Danzel, Kultur und Religion des primitiven Menschen. 16 Taf., 15 Abb. Verlag von Strecker & Schröder. Stuttgart 1924.

Wie alle Arbeiten des Hamburger Privatdozenten, der sich zuerst durch sein vortreffliches Buch über „Die Anfänge der Schrift" einen Namen gemacht hat, ist auch dies Buch von Wichtigkeit. Es behandelt die ganze Fülle der Primitivität, zu der auch die altamerikanischen Kulturvölker gerechnet werden, indem als wesentlichste Gegensätze Naturvölker und Kulturvölker gegenübergestellt werden. Ihr Grundunterschied taucht im Laufe der Untersuchung immer wieder auf und wird darin gefunden, daß der primitive Mensch magisch, der kultivierte Mensch technisch handelt. Wieder und wieder ergibt sich die Bestimmtheit des Primitiven durch die Religion, — wie dies Danzel an dem Sonderproblem der Schrift früher eingehend dargetan hatte. In jedem Punkte der Untersuchungen: der Sprache, der Medizin, des Kalenders, der magischen Bräuche usw. tritt ihre Wichtigkeit scharf hervor. Die verhältnismäßige Kürze der einzelnen Abschnitte, in denen kurz und klar ein riesengroßer Stoff schlagworthaft gegliedert ist, läßt Danzel nicht Raum für eingehende Darstellung. Wichtiger, notwendiger war es auch, allbekannte Feststellungen einmal so zusammenzufassen, daß sich ein neues einheitliches Bild ergibt. In dieser Hinsicht bedeutet Danzels Schrift einen bedeutsamen Fortschritt. Denn bislang betrachtete die übliche Völkerkunde ihre Gegenstände nach Art von Kuriositäten und stand mit rein intellektuellem Interesse einer Reihe von sonderbaren Phäno-

menen gegenüber. Ein anscheinend wesentlicher Schritt in der Überwindung dieser Entferntheit war durch die Psychoanalyse Freuds getan, als mancherlei Verhalten der Primitiven mit dem von kultivierten Psychopathen in Parallele gestellt wurde. Danzel folgt nicht dem Vorbilde Freuds. Wohl aber sucht er eine Annäherung unseres Verständnisses für das Primitive dadurch zu erreichen, daß er die auch uns noch erlebnisnahe Einstellung des Kindes oft zur Erläuterung heranzieht — oder in anderen Fällen Methoden der „Christlichen Wissenschaft" usw. Eine gewisse Fremdheit bleibt aber auch auf solche Weise der Interpretation bestehen — wie dies auch bei dem Kapitel über die Kunst deutlich wird. Förderlicher wäre es wohl noch gewesen, wenn das Hauptmoment der Untersuchung intensiver herausgebracht wäre: die Religion — und wenn hier Fühlung genommen wäre mit dem jähen und klaren Auftauchen von religiösen Regungen, die längst vergessen schienen und die in dem bekannten Buche Ottos: „Das Heilige" eine so scharfe und erlebnisvolle Formulierung gefunden haben. Hier hat eines der Kerngefühle der Primitivität: das Bewußtsein vom Dämonischen, eine so richtige Prägung erhalten, daß alles andere, was aus der Kindheit und aus abseitigen Sektenbildungen herbeigebracht wird, vergleichsweise problematisch anmutet. Der Ansatzpunkt der völkerpsychologischen Arbeit liegt aber grundsätzlich in dem Willen, das absolute Anderssein aufzuheben und uns die Einfühlung reibungslos zu ermöglichen. Doch bleibt auch in dieser Richtung das Buch Danzels ein beträchtlicher Fortschritt, da er ja immer wieder das Magische in den Vordergrund stellt — Dämonentum und Magie aber haben eine innere Verwandtschaft. — So wenig kunstwissenschaftlich diese Gedankengänge anmuten, so sehr wird sich der Kunstwissenschaftler doch mit ihnen beschäftigen müssen. Denn wiewohl die Kunst als Grundelement der menschlichen Tatkraft in dem Leben und Arbeiten der Naturvölker mitwirksam ist, so bleibt sie doch bei ihnen so eng mit den anderen elementarischen Tendenzen des Lebens verbunden, ja verschmolzen, daß ohne deren Begreifen ein inneres Verständnis der primitiven Kunst unmöglich scheint. Die Ableitung der primitiven Kunstform aus dem Gehalt und Inhalt der Primitivität bleibt im einzelnen dann noch eine Aufgabe, deren Lösung aber aus dem Sinn der Danzelschen Deutung abzuleiten ist. Eckart v. Sydow.

Gustave Doré, Die Taten des Hercules. Eugen Rentsch, Verlag.

Einer guten und fruchtbaren Idee Fraengers verdanken wir die Herausgabe der „Komische Bibliothek", die klassisch satirische Graphiker aus allen Jahrhunderten veröffentlichen will.

Die vorliegenden „Taten des Hercules" bieten einen Neudruck der Urausgabe von Gustave Doré, die 1847 zu Paris mit Faksimile-Reproduktionen der Zeichnungen erschien. Das Album bringt das Erstlingswerk des 15jährigen Künstlers, der ohne Akademie und Lehrer das Zeichnen lernte. Die Illustrationen zeigen eine unerhörte Geschicklichkeit, witzige Keckheit und eine verblüffend frühreife Charakterisierungskraft. S. Sch.

Leo Bruhns, Die deutsche Seele der rheinischen Gotik. Urban-Verlag. Freiburg i. B. 1924.

Gleichzeitig mit dem großen, kürzlich hier besprochenen Werk über die Würzburger Bildhauer der Renaissance und des Barock schrieb Bruhns diese Studie, die nun hübsch gebunden und gut gedruckt erschienen ist. Sie ist ein Beitrag zur Erkenntnis des Wesens der deutschen Kunst, also eines Problems, das die Besten in den letzten Jahren immer wieder beschäftigt hat. Für Bruhns liegt es beschlossen im Begriff des Sowohl-als auch, wie er es im Unterschied zum Entweder-Oder anderer Völker nennt. Die stets mit einander kämpfenden beiden Seiten des deutschen Geistes, die am umfassendsten in der großen Nietzsche-Biographie Bertrams zur Sprache kommen und in der Kunstphilosophie zu den immer neuen Gegensatzpaaren wie plastisch-malerisch, haptisch-optisch, Form-Freiheit und zu dem wohl schönsten Vollendung-Unendlichkeit geführt haben, nehmen für Bruhns durch die Gegebenheiten gerade seiner Materie eine besondere Färbung an. Denn er erörtert sie an Hand einer Gruppe von Werken, die für eine solche Untersuchung besonders fruchtbar sind: der rheinischen Kirchen der Gotik. Die aktuelle Frage ihrer Abhängigkeit von Frankreich, die leider auch die ernstesten französischen Forscher zur Blindheit gegen das Urdeutsche dieser Bauten vermocht hat, regte Bruhns wohl zu seiner Untersuchung an. Nacheinander analysiert er Worms, Limburg, Marburg, Straßburg, Freiburg und Oppenheim und schließt mit der Betrachtung von Köln ab. Dadurch, daß sein Gebiet gerade die Abgrenzung gegen französische Art erfordert, werden seine Definitionen beeinflußt und ihnen neue Erkenntnisse eingefügt, die bei anderen Forschern fehlen mußten, weil sie von anderen Ausgangspunkten herkamen. Die beiden Gegensätze stellen sich so für ihn wesentlich als die auf Hingabe, Übersteigerung und Ekstase gerichtete und die dem Derben, Sich-Mühenden und Erdverhafteten zugeneigte Tendenz dar. Beide verbinden und durchsetzen sich in jedem Werke anders und gewinnen gerade darin das bezeichnend Deutsche: „Was emporstrebt, trägt Lasten und was beladen ist, grüßt die Sterne." Zu dieser Formulierung des deutschen Kunstcharakters führen Bruhns die großen rheinischen Bauten. Daß er darüber hinaus in den Wort- und Satzprägungen von gleicher Kraft und Schärfe wie im Würzburger Werk ist, braucht nicht erst gesagt zu werden. Denn wie jenes

ist auch dieses Buch ein Bekenntnis des Autors, und die Möglichkeit, beide nebeneinander zu schreiben, ist gerade das, wovon Bruhns im Grunde hier spricht und was ihm eben als das Deutsche erscheint: Wer zu den hohen Problemen begrifflicher Wissenschaft emporstrebt, rechtfertigt sich erst damit vor sich selbst und der Welt, daß er die Last des Sachwissens und der Tatsachenforschung trägt. So wird man dem Wesen des Verfassers erst dann ganz gerecht werden können, wenn man beide Bücher als sich ergänzende Seiten ein und desselben Menschen versteht.

Pevsner.

Konrad Strauß, Altdeutsche Kunsttöpfereien. Albert Lüdtke. Berlin, Frühjahr 1923.

Der Verfasser hat es sich zur Aufgabe gemacht, die einzelnen deutschen Töpfer-Zentren mit ihren Erzeugnissen gegeneinander abzugrenzen und dabei ihre charakteristischen Eigenarten in knapper übersichtlicher Form hervorzuheben. Das darf als gelungen bezeichnet werden.

Nach den drei großen technisch und künstlerisch verschiedenen Gruppen der Töpferwaren wird in geographischer Einteilung das Steinzeug die Hafnerware und die sog. Erdenware behandelt und dabei zunächst die Technik geschildert. Durchweg gute Abbildungen auf 68 Tafeln veranschaulichen die Leistungen der einzelnen Werkstätten.

Das rheinische Steinzeug ist im wesentlichen auf Grund des Buches von O. v. Falke beschrieben, bei der sächsischen, schlesischen und hessischen Keramik liegen eigene Forschungen des Verfassers zugrunde.

Die Terrakotten sind nicht berücksichtigt. Auch ist auf den Zusammenhang mit der Fayence nicht näher eingegangen, was aber kein Vorwurf sein kann, weil hier zunächst noch weitere Forschungen stattfinden müssen und für Kreußen z. B. erst nach Erscheinen des Buches die grundlegenden Forschungen von Richard Stettiner (Der Fayencemeister L. S. und seine Werkstätte, Cicerone 1923, S. 47ff. und Von Mitarbeitern der Vests, das. S. 1074ff.) veröffentlicht worden sind.

Die Literatur ist ziemlich vollständig angegeben. Es fehlen der Hinweis auf das Werk von Emi, Hannover, Keramisk Handbok, Stockholm, S. 173 bis 218, für Kreußen der Aufsatz von K. Simon, Johannes Vest von Kreußen in Frankfurt a. M., Monatshefte f. Kunstw. XV, Bd. 1, S. 56ff. und für Nürnberg H. Bösch, Verzeichnis Nürnberger Hafnermeister von 1520—1868, Kunstgewerbeblatt IV, 1888, S. 34ff.

Das Buch gibt eine gute Übersicht über die deutsche Kunsttöpferei. Auf die Geschichte der einzelnen Werkstätten näher einzugehen, hat dem Verfasser leider der Rahmen seiner Arbeit verboten. Daher kommt es auch wohl, daß z. B. die Tätigkeit der Kreußener Vests in Nürnberg und Frankfurt a. M. und überhaupt die Steinzeugfabrikation dieser beiden Städte übergangen ist.

O. Riesebieter.

Weitere Neuerscheinungen
(Besprechung vorbehalten)

Albert Böckler, Die Regensburg-Prüfeninger Buchmalerei des 12. und 13. Jahrhunderts. Mit 170 Abb. (Miniaturen aus Handschriften der Bayrischen Staatsbibliothek in München). Buch- u. Kunstverlag A. Reusch, München.

Jakob Burkhardt, Der Cicerone. Die dreibändige Urausgabe auf Dünndruckpapier in einem Bande. Gzl. Gm. 18.—. Verlag Alfred Kröner, Leipzig.

C. G. Nagler, Neues allgemeines Künstlerlexikon. III. Aufl., unveränd. Abdr. d. I. Aufl. 25 Bde. Berliner Verlagsbuchhandlung Reinhold Klinger, Berlin.

Gertrud Otto, Die Ulmer Plastik des 15. Jahrhunderts. (Forschungen zur Kunstgeschichte Schwabens und des Oberrheins). Herausgeg. von Prof. Dr. Georg Weise, Tübingen. III. Bd. Geb. Gm. 4.—. Alexander Fischer, Verlag, Tübingen.

Renaissance, Zeiten und Künstler, Dargestellt von Geo Hunold. Gzl. Gm. 15.—. Karl P. Chryselius'scher Verlag, Berlin.

Hermann Schmitz, „Die Kunst des frühen und hohen Mittelalters in Deutschland". 200 Abb. Hlbl. Gm. 15.—. Verlag F. Bruckmann A.-G., München.

Sturmbilderbuch VII. Jacoba von Heemskerck. 28 Abb. u. 7 Holzschn. Hlbl. Gm. 8.—. Verlag Der Sturm, Berlin.

Verschiedenes

Die Blaue Vier

Unter dem Titel „Die Blaue Vier" haben sich die Künstler Feininger, Jawlenski, Kandinsky und Klee vereinigt, um in Nordamerika mit einer Auswahl wichtigster Werke auf die Jugend einzuwirken. Zu diesem Zwecke wird Frau E. E. Scheyer einer Einladung des Smith College Northhampton Massachusetts Folge leisten, um daselbst Vorträge zu halten, Ausstellungen der Blauen Vier zu veranstalten und in dieser Weise auch in anderen Universitäten der Jugend Amerikas diese Kunst zu vermitteln.

Antwerpen

Die flämische Oper Antwerpen führte das bekannte Masken- und Marionettenballett James Ensors als große Pantomime unter Anführung russischer Künstler auf. Der Überfluß an Farben und phantastischen Grimassen schuf ein Fest fürs Auge, während das Ohr an der von James Ensor

ſelbſt komponierten Muſik weniger Genuß hatte. Die Muſik wird von der Kritik als kataſtrophal bezeichnet. H.

Zu dem Manolo-Aufſatz in Heft 5

Die Reproduktionen wurden nach Vorlagen der Galerie Simon, Paris, hergeſtellt, die uns auch die Reproduktionserlaubnis erteilte.

Berichtigung

In der Beſprechung der Erfurter Ausſtellungen (Heft 5) unterlief ein Verſehen. Der Färberaltar hängt nicht in der Prediger-, ſondern in der Barfüßerkirche.

Der Kunſtmarkt

Leipzig

Von den Kupferſtichauktionen, die C. G. Boerner in der dritten Maiwoche abhält, liegen uns die Aushängebogen vor. Ein außerordentlich reiches und koſtbares Material iſt in dem 260 Seiten ſtarken und reich illuſtrierten Band ausführlich beſchrieben. Die 40 Lichtdrucktafeln des Kataloges bilden wiederum allein ſchon ein intereſſantes Tafelwerk zur Geſchichte des Kupferſtichs. Der Katalog wird zu dem niedrigen Preis von M. 4.— abgegeben.

Auch der Katalog einer Sammlung öſterreichiſcher Aquarelle aus fürſtlichem Beſitz, die im Anſchluß daran verſteigert werden, liegt vor. Er iſt ebenfalls mit vielen Abbildungen und zwei ſchönen Farbendrucken nach Fendi und Rudolf von Alt illuſtriert und verzeichnet prachtvolle Arbeiten der Hauptmeiſter der dreißiger und vierziger Jahre, wie Alt, Fendi (ſ. Tafel S. 365), Hoeger, Pettenkofen, Schindler und Treml.

London

Am 28. März fand bei Chriſtie eine Gemäldeauktion ſtatt, die ein Total von £ 9427 abwarf. Unter den privaten Käufern befand ſich der Marquis de Amodio, der für 125 Guineen zwei Gainsborough erſtand (Porträt des John Day, Porträt ſeiner Frau) und für 240 Guineen Sir Joſuah Reynolds „Contemplation" aus der R. W. Hudſon-Kollektion. Von den verſteigerten Gemälden ſeien genannt: „A Watermill" von Jacob van Ruysdael (580 Guineen), „Madonna dem hl. Ildefons den Prieſterrock darreichend" von Rubens, eine Skizze des Bildes in der Hermitage (520 Guineen), „Neſſus and Dejaneira" von Rubens (370 Guineen). Bodmer.

Zu den Abbildungen

Das Kliſchee auf Seite 349 ſtellte uns der Delphin-Verlag, München, freundlichſt zur Verfügung; es entſtammt dem Werk „Herbert Kühn, Die Kunſt der Primitiven". Die Wiedergabe der Abbildungen auf Seite 365 und Seite 366 erfolgt mit Genehmigung des Antiquariats C. G. Boerner, Leipzig, aus dem Katalog der Kupferſtichverſteigerung vom 19.—23. Mai und dem Aquarellkatalog der Verſteigerung vom 24. Mai, während die Reproduktion der Radierung von Heinrich Nauen (S. 364) mit Erlaubnis der Galerie Alfred Flechtheim, Berlin, geſchieht.

Erſcheinungstermin		Redaktionsſchluß	
Heft 9	1. Mai	Heft 9	24. April
„ 10	15. Mai	„ 10	8. Mai
„ 11	30. Mai	„ 11	22. Mai

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Leipzig, Liebigſtraße 6.

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone":

BERLIN: Dr. Willi Wolfradt, Berlin-Halenſee, Kurfürſtendamm 91, II / MÜNCHEN: Dr. F. Roh, München, Helmtrudenſtraße 9, III / DRESDEN: Dr. Will Grohmann, Dresden-A., Wormſer Straße 84 / FRANKFURT a. M.: Dr. Saſcha Schwabacher, Frankfurt a. M., Savignyſtr. 5 / ÖSTERREICH: i. V. Dr. St. Poglayen-Neuwall, Wien, Kurzbauergaſſe 5, II / NIEDERLANDE u. BELGIEN: Dr. F. M. Huebner, Den Haag, Louise de Colignyplein 11 / SCHWEIZ: Dr. Jacob Welti, Zürich, Vogelſangſtr. 46 / FRANKREICH: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / ENGLAND: Dr. Fritz Bodmer, London WC1, 34 Woburn Square / ITALIEN: Dr. Auguſto Calabi, Mailand, Via Petrarca 16 / SPANIEN: Alfred Demiani, Madrid, Almagro 12 / DÄNEMARK: Dozent Charlotte Weigert, Kopenhagen, Hotel Belvedere, Raadhuspladſen / SCHWEDEN: Dr. Gunnar Mascoll Silfverstolpe, Stockholm, Königl. Schloß / TSCHECHOSLOWAKEI: Dr. Oskar Schürer, Prag, Vořechovka 334 / NORD-AMERIKA: Frank E. Washburn Freund, 50 Weſt 90th Street, New York City / SÜD-AMERIKA: Dr. Ludwig Weber, Buenos Aires (Argentinien), Pietras 361 / RUSSLAND: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu. 92 / INDIEN: Frau Dr. Stella Kramriſch, Calcutta, Univerſität.

Verlag, Geſchäftsſtelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Kommandit-Geſellſchaft a. A., Leipzig, Liebigſtr. 6 II. Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Akademische Lesehalle
Heidelberg.

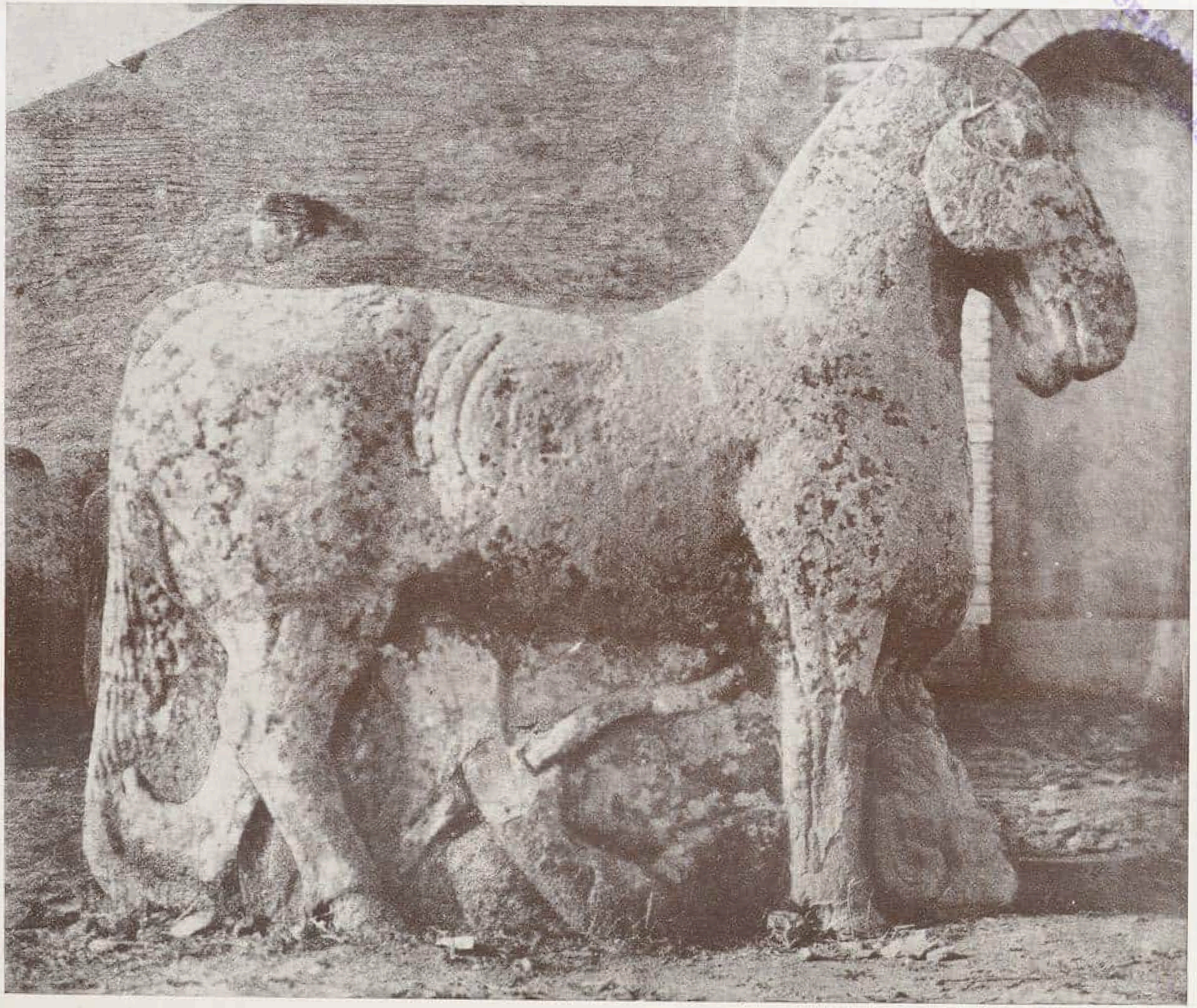


Abb. 1. Steinfigur vom Grab des Huo Kiu ping. Photo Segalen.

Akademische Lesehalle

Die Anfänge der Großplastik in China

Mit sechs Abbildungen auf drei Tafeln — *Von ALFRED SALMONY*

Plastik als für sich allein bestehendes Monument religiösen oder profanen Charakters erscheint in China erst in relativ später Zeit. Würden Denkmäler durch den Kult bedingt, so müßte sich ihre Spur in den dunkelsten Anfängen chinesischer Geschichte verlieren. Aber erst die Texte der letzten vorchristlichen Jahrhunderte berichten von Guß- und Steinplastiken, die meist als Wächter am Eingang von Palästen eine dekorative Funktion hatten (vgl. Wieger, Textes historiques, Bd. I, S. 261). Archäologische Werke der letzten Mandschudynastie haben uns Abbildungen überliefert, die über die Stilart der frühesten Skulpturen keine Auskunft geben. Die Kunstgeschichte braucht die Werke selbst.

Den bisher bedeutsamsten Fund verdankt man dem allzu früh verstorbenen V. Segalen. Westlich der alten Hauptstadt Singan fu, in Hin Ping hien, im Tal des Wei-Flusses (Provinz Chansi) fand er den Tumulus des 117 v. Chr. dort begrabenen Generals Huo Kiu ping, des berühmten Bezwingers barbarischer Nomaden, die so oft den chinesischen Westgrenzen gefährlich wurden. Vor dem Grabhügel links vom Eingangstor steht das bisher früheste datierte Monument Chinas (Abb. 1). Offenbar bildete es den Teil einer Gruppe. In seinem Bericht (Journal Asiatique, Paris 1916) erwähnt Segalen, daß sich auch rechts Spuren einer Plastik gefunden haben, die zu der erhaltenen das Gegenstück bildete, und daß sich möglicherweise die gleiche Gruppierung auf der anderen Seite des Tumulus wiederholte. Die Neigung des Chinesen, symmetrisch zu komponieren, macht diese Vermutung überaus wahrscheinlich. Was die verschwundenen Gruppen zur Darstellung brachten, läßt sich nicht einmal ahnen. Die vorhandene Plastik umfaßt in einer mächtigen Steinmasse ein nacktes Pferd, das mit seinem schweren Körper einen Hunnen erdrückt. Dieser ist wie in den alten Texten (Wieger a. a. O. Bd. I, S. 349) charakterisiert, klein, großer Kopf mit Kinnbart und langen Ohren, in der Hand den Bogen, der den Nomaden nie verläßt. Der menschliche Körper bleibt völlig im Block gefangen und kann nur im Relief abgelesen werden. Er ist ganz Aufbäumung und Widerstand. In dem zur Erde herabgeführten Schwanz des Pferdes verkrampfen sich Fuß und Zehen. Neben der Verzerrung des Opfers wirkt die ausgeglichene Ruhe und Machtfülle des Tierkörpers um so stärker. Den Umriß beherrscht die geschwungene Linie, ohne in Eleganz auszuklingen, dafür umschließen die Kurven zuviel Fülle. Kopf und Brust können die Massen kaum stärker ballen. Dieses Pferd ist der junge General selbst, die symbolische Gruppe verherrlicht seine Taten in einfachster, sinnfälligster Form.

Der Fund Segalens trägt unsere Kenntnis chinesischer Plastik bis ins 2. Jahrhundert v. Chr., bis in die ältere Han-Dynastie (202 v. Chr. bis 8 n. Chr.) zurück, während man lange glaubte, allein auf die mehr zeichnerisch bedeutsamen Reliefs und die freilich durch die Expeditionen Segalens sehr vermehrte Pfeilerplastik der zweiten Han beschränkt zu sein. Außerdem waren nur die dürftigen Reste von Steinlöwen, die den Eingang von Grabbezirken flankiert hatten, veröffentlicht (Tei Sekino in Kokka 227, Abb. II). Der urchinesische Löwe war damit als Darstellungsbesitz auch für das vorbuddhistische China nachgewiesen. Eine besondere, außerdekorative Funktion kam ihm nicht zu. Anders die Steinfigur eines Tigers (Abb. 2—4), der kürzlich im Pariser Kunsthandel Aufsehen erregte und sich jetzt im Museum Yi Yuan in Amsterdam befindet. Im British Museum in London steht ein plastisch geringwertiges, aber zweifellos gleichartiges Stück. Es soll nicht verschwiegen werden, daß man sich in England dem Versuch einer frühen Datierung nicht anschließen kann. Trotz aller Häufung der plastischen Formen bleibt der Gegenstand unserer Abbildung, ein sitzender Tiger, deutlich. Die Seitenaufnahme (Abb. 2) zeigt eine geradezu bewußte Verwendung der weit aus-

schwingenden Linie. Der Schwanz ringelt sich um das Hinterbein und legt sich über den linken Vorderfuß, ohne daß ein Rest von Relief wie bei Einzelheiten des Pferdekörpers gewahrt bliebe. Auf Zeichnung (vgl. die Rippen des Pferdes) verzichtet diese plastisch vollkommenere Figur überhaupt, so daß diese Tatsache schon die Zuweisung mindestens in den zweiten Teil der Doppeldynastie der Han (25—220 n. Chr.) rechtfertigt. Wiederum sind Kopf und Brust verstärkt, kraftgeschwellt. Die reine Vorderansicht (Abb. 3) zeigt daher den Steinkörper vollkommen geschlossen. Das Dreiviertelprofil (Abb. 4) enthüllt ganz die Drohung, die im Ausdruck des Kopfes und des sprungbereiten Rumpfes liegt. Schon die gewaltig vergrößerten Augen, das fletschende Maul mit den für die Han-Zeit so typischen vorstehenden Hauern beweisen, daß hier eine über Dekoration hinausgehende Wirkung gesucht ist. Dieses Katzentier und sein Kopf sind im Schmuck der Bronze- und Tongeräte der Han-Zeit überaus häufig, aber dann vereinfacht, ornamental umgedeutet, nicht bewußt verstärkt und auf größte Wirkung gestellt. Schon die Pose fordert Bedeutung. Dieser Tiger ist Symbol, entnommen der Urlehre Chinas, dem System des Universismus, um ein Wort de Groots zu verwenden. Diese älteste Lehre der Weltbeseelung begründet alles Geschehen auf der ständigen Durchdringung der zwei Prinzipien, Yang ist „leuchtend, heiß, trocken, erfüllt, sich kundtuend — männlich“, Ying „dunkel, kalt, feucht, hohl, verborgen — weiblich“ (L. de Saussure: Le système astronomique des Chinois, Archives des sciences physiques et naturelles V 1, Génève). Yang, das Element der Luft, versinnbildlicht der Drache, Ying, die Erde, der Tiger. Die Festlegung und der Ausbau des kosmologischen Systems in Geomantik und Astronomie bildet die eigentliche Lebensaufgabe, das große Werk der Han-Dynastie. Die Ausbreitung dieser herrschenden Wissenschaften gab dem ersten zentralisierten Weltreich auf chinesischem Boden das zusammenhaltende Band. Der Tiger findet sich auch im astronomischen Zyklus der zwölf Tiere. Er hat seine Stellung in der ältesten Symbolik der Himmelsrichtungen und Jahreszeiten (Saussure a. a. O., S. 217). Deren Vierzahl erscheint häufig auf den Seiten der Grabpfeiler. Es entsprechen dann Osten dem Frühling und dem grünen Drachen, Süden dem Sommer und dem roten Vogel, Westen dem Herbst und dem weißen Tiger, Norden dem Winter und der schwarzen Schildkröte. Alle diese Verbindungen entspringen einem tiefen Gefühl für das Wesen der Tiere. In divinatorischer Versenkung hat man sie mit reichen Beziehungen zur Gemeinschaft und zum Einzelnen ausgestattet. So — geladen mit dem Bedeutsamsten, was das Leben des chinesischen Menschen erfüllen kann — seiner Weltdeutung, drängen sie zur Darstellung. Vielleicht hatte dieser Tiger noch seine drei Tierbegleiter. Wahrscheinlich umstand er mit ihnen ein Grab, denn in den Ahnenkult mündet alle Kunst der Han-Dynastien ein.

Undeutlich wird das Katzentier wieder zum Dekor. Der drohend zur Abwehr ausschreitende Körper des Phantasiegebildes (Abb. 5) beschützt das Grab des Fan-Min in Lu-chan-hien (Provinz Sze-chuan). Ornamental sind Wangen und Schulter geflügelt. Der Bogen des Leibes wiederholt die Linienführung, die bis in die Reliefbänder der Tonurnen die Zeit verrät. Die gespannte Bewegung erinnert an das Urbild, den Tiger, der ornamentale Kopf mit dem geöffneten Maul an den Löwen. Die leichtere Bildung weist an das Ende der Epoche. Es ist schon Routine in dieser Verwertung alter Motive.

Mächtiger als vor dem Grabbezirk wirkt das Tier dem Toten nahe. Im Pariser Kunsthandel sah man 1923 ein Bruchstück aus Ton (Abb. 6), das wohl den Schmuck der Außenseite einer Sargkiste gebildet hat. Deren plastische Ausgestaltung ist aus späterer Zeit bekannt (vgl. B. Laufer „Chinese Sarcophags“, Ostasiat. Zeitschrift I, Heft 3). Offenbar waren die beiden Längsseiten skulptiert, so daß nur die beiden Hauptsymbole, Tiger und Drache, Platz fanden. Tatsächlich gibt es im Pariser Kunsthandel auch eine Sargwand mit der Darstellung des Drachen. Der für die Han-Zeit typische graue Ton hat bei dem Tigerrelief noch alte Polychromie in gelb und braun bewahrt. Der Kopf droht wie im Stein. Das Auge ist übertrieben. Der springende Körper hat die Elastizi-

Abb. 2. Profil.

Abb. 3. Frontansicht.

Abb. 4. Dreiviertelprofil.

Steinfigur.

Höhe 97 cm / Museum Yi Yuan, Amsterdam / Photo Ch. Vignier, Paris.

Akadem... Lesehalle

Abb. 5. Steinfigur vom Grab des Fan Min. Photo Segalen.

Abb. 6. Tonrelief. Photo C. T. Loo, Paris.

tät der Wachtfigur. Zeichnung des Fells und ornamentale Betonung des Gelenks sind miteinander verknüpft. Das Tier der Vasenbänder erscheint vergrößert und im Ausdruck präzisiert.

Der Versuch, Plastiken aus der Zeit des ersten Weltreichs in China aufzuweisen, fördert nur Tierdarstellungen zutage. Ursprünglich geladen mit der kosmologischen Natur- und Weltdeutung, können sie zum Schmuck ausklingen. Aber meist bleibt das Bedeutungselement sichtbar. Diese Tiersymbolik ist ältester Besitz ganz Asiens, ohne daß Entlehnung angenommen werden muß. Die großen und einfachen Formen der Lehre haben noch die ganze Weite und Selbstverständlichkeit eines notwendig geborenen Sinnbilds. Und wenn dieses wie eine Ansteckung gewandert sein sollte, so wurde es jedenfalls aus Eigenem mit einem Körper, mit künstlerischer Form, versehen. Der Zug der Linien, die Verteilung der Massen, das Gleichgewicht des Aufbaus finden sich bis in die späteste Zeit bei gleichen Gegenständen. Aber die dekorative Kunst hat späterhin das Drohende zur leeren Grimasse gesteigert, die Ausschmückung zum Überwuchern gebracht, die Bewegung verzierlicht und so dem Sinnbild die Größe genommen. Eine späte Epoche hätte niemals darauf verzichtet, die Linien des Tigermauls gefällig zu biegen, irgendwo Mähne zu kräuseln und das Gewaltige grotesk zu machen (somit entfällt für den Tiger [Abb. 2—4] die Ming-Datierung). Die Ursymbole Chinas büßen späterhin ihre Einfachheit und Selbstverständlichkeit ein. Der Han-Zeit waren sie noch von ungeheuer sichtbarer Wirklichkeit, in jedem Geschehen des Tages und Jahres bestätigt. Das menschliche Dasein dem Gleichmaß und den Erschütterungen ihres Ausgleichs nahezubringen, mußte höchstes Ziel der Lebensordnung sein. Wie die frühe Skulptur sich diesem Zweck einfügte, fand V. Segalen: „La dominante est la puissance physique, exprimée le plus souvent par des formes animales." Das Tier steht eben den dumpfen Geheimnissen des Geschehens am nächsten. Und so wird es gestaltet, bewegt oder ruhend, fern von jeder wirklichen Haltung trotz aller Beobachtung im Einzelnen. Nur als Gefäß der Kräfte.

Pierre-Paul Prud'hon

Von H. MARTINIE | Mit vier Abbildungen auf drei Tafeln

Er wurde am 4. April 1758 geboren, in jenem Cluny, das im Mittelalter das ſtrengſte und vornehmſte Kunſtzentrum war. Als zehntes Kind der Familie zeigten ſeine Brüder nur Gleichgültigkeit gegen ihn. Sein Vater arbeitete als Maurer und Steinmetz. Vielleicht machten ſeine Ahnen, ſo nahe bei der Abtei, einige ihrer Kapitelle ...

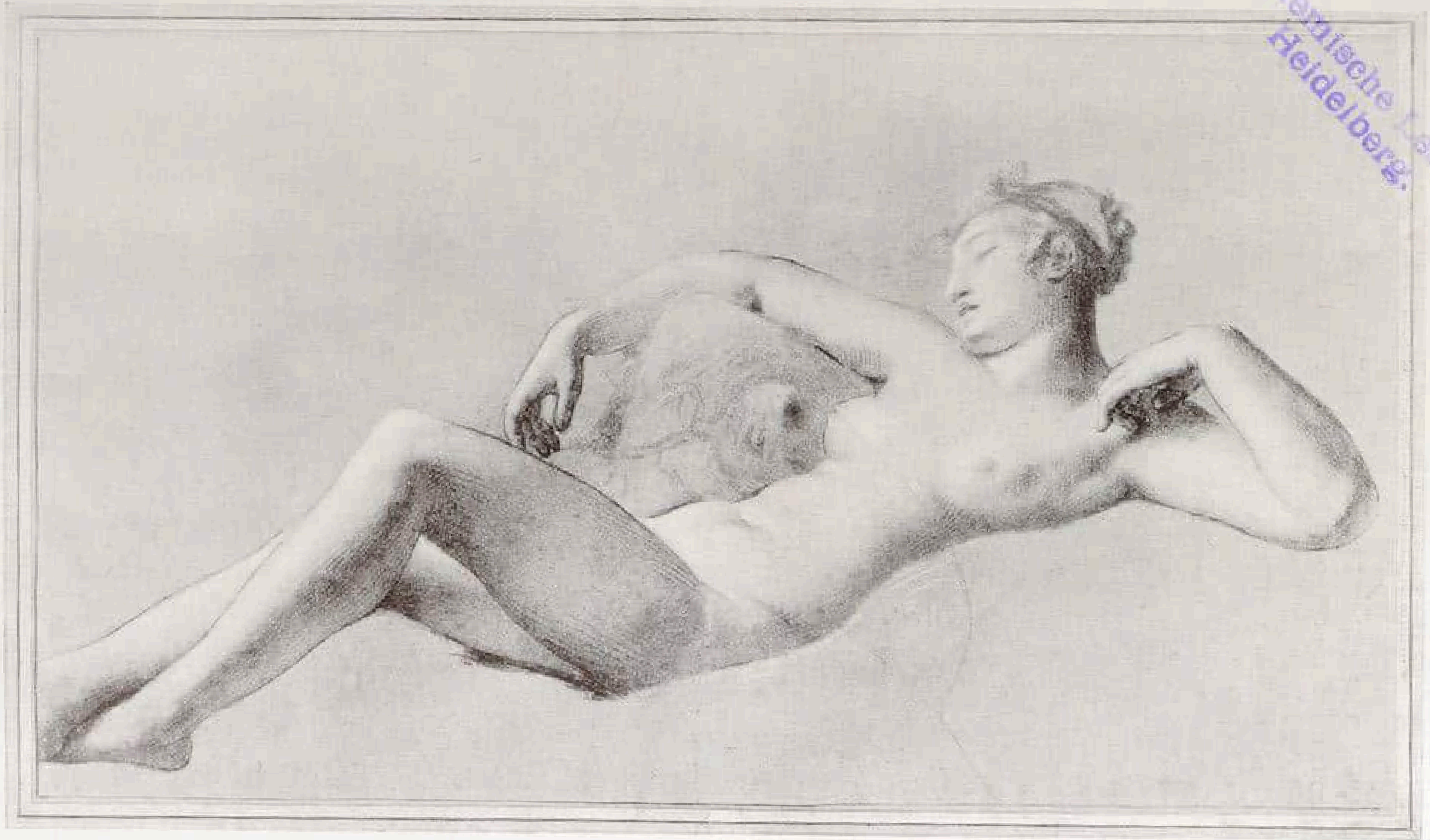
Doch das ſind Träume. Die unmittelbare Wirklichkeit erwies ſich für Prud'hon unerbittlich hart und feindlich. Der Ruhm der Ziſterzienſer-Abtei war längſt verblichen, und wenn die Mönche am Ort in ſeiner Jugend ſeine leidenſchaftliche Vorliebe für das Zeichnen begünſtigten, ſo fiel, als er zu eigenem Bewußtſein kam, die „Gotik" gerade in Mißachtung bei den Gebildeten. Eine liebenswürdige Kunſt machte ſich in den Boudoirs breit. Sie erſtickte unter Spitzen und Schminke. Ja, ſchlimmer noch, die geſellſchaftlichen und geiſtigen Grundwerte wankten.

All das berührt Prud'hon nicht. Für ihn entzündet und läutert ſich das Leben durch das Feuer, das ihn beſeelt. Die Armut überwindet er mit Hilfe von Gönnern, die er für ſeine Arbeiten zu intereſſieren weiß. Was ihm fehlt, das fordert er von ihnen, und er trägt vor allem Sorge, ſich am Beiſpiel anerkannter Meiſter zu ſchulen. In einer Zeit, wo alles zerfällt, wo die erprobteſte Ordnung ſich auflöſt, iſt es ein ſchönes Schauſpiel, das gerade und geſunde Vertrauen Prud'hons in ſeine Sendung zu beobachten und die Leichtigkeit, mit der er ſich Geſetze ſchafft, was ohne Zweifel das Weſen des Schöpferiſchen ausmacht. Prud'hon weiß wohl, daß er herrliche Gaben beſitzt, die freilich gefährlich ſind und bezähmt ſein wollen. Aber zum Glück weiß er auch, daß er trotz einiger Erfolge nichts weiß und noch viel lernen muß. Ich wüßte nicht, daß man auf den Zug geſunder Friſche und inbrünſtiger Unterwürfigkeit im Charakter Prud'hons genügend hingewieſen hätte. Ein Myſtiker würde hierin das Zeichen der Vorſehung und höchſten Gnade erblicken. Man müßte als Zeugnis für dieſe Anlage den ſchönen Brief vollſtändig zitieren, den der Künſtler an Herrn von Joursanvault, ſeinen burgundiſchen Gönner, ſchrieb, um ihn zu bewegen, ihn nach Paris fahren zu laſſen:

„Lassen Sie mich nach Paris gehen, Monsieur; dort werde ich nicht allein Werke schaffen, die Ihrer und meiner würdig sind, ich werde auch im Stande sein, keinen Augenblick zu verlieren, sondern mich mehr und mehr zu vervollkommnen. Ich erlaube mir, Ihre Hilfe in Anspruch zu nehmen und wage zu hoffen, daß Sie nicht bedauern werden, sie mir gewährt zu haben. Folgende Studien werde ich dort eingehend betreiben: Ich werde viel zeichnen, 1. nach der Antike, um die schönen Formen zu begreifen; der Anatomie, um ihre Genauigkeit kennen zu lernen; nach der Natur, um ihre Feinheiten zu erfassen und all das, wenn ich es vermag, in meiner Zeichnung zu vereinen; 2. werde ich dann eines mit dem andern vergleichen, sei es, um die Beziehungen der Dinge untereinander kennen zu lernen oder auch ihre Mängel. Außerdem werde ich oft die großen Meister befragen, Rubens, Titian und Raphael, die einen der Anmut und Geschmeidigkeit ihrer Zeichnung wegen, der Feinheit und Erhabenheit ihres Ausdrucks; die andern wegen der hinreißenden Kunst ihres Kolorits, der schönen Ordnung ihrer Komposition, dem Zauber des clair-obscur. Endlich werde ich versuchen, aus alledem Nutzen zu ziehen. Was meinen Sie dazu, Monsieur? Ich brenne darauf, diese Dinge auszuführen."

Dieſer Brief wurde gegen 1780 geſchrieben. Prud'hon war damals 22 Jahre alt. Man iſt erſtaunt, ſoviel Feuer mit ſolcher Vernunft gepaart zu finden, ſoviel Eleganz, die ſeinen Ehrgeiz verrät, mehr noch, ſolche Klarheit, die die Abſichen dieſes Autodidakten anzeigt, ſolche Erkenntnis deſſen, was ihm nottut, ſoviel natürliches Empfinden für die großen und ſchönen Dinge, die er noch gar nicht kennt.

Das gleiche Glück kennzeichnet ſeine Reiſe nach Italien. Italien trägt empor und rettet, wie das Meer, nur die Starken, die von der Natur reich Begabten. Wie in Paris, zu ſeiner Zeit (und noch heut), fand er in Rom ein Café, wo junge, klugredende Maler



Pierre-Paul Prud'hon. Studie. Paris, Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts.

Akademische Lesehalle Heidelberg.

Bildnis (Mozart ?).
Paris, Louvre.

Der Genius der Unsterblichkeit.

Pierre-Paul Prud'hon.

zusammenkamen, aufgebracht durch die Theorien Winckelmanns, scharfe Kritiker Raphaels und aller Meister überhaupt. In Paris hatte er dergleichen schon kennengelernt, denn dort begann damals die von David gepredigte Reaktion mit Strenge zu verfahren; aber er zeigte niemals den geringsten Geschmack an solchen Fragen. In Rom jedoch hatte er, offenbar unter dem Einfluß der Umwelt, einiges Interesse dafür, das er aber bald zurückdrängte, wie aus folgendem Briefe hervorgeht:

„Es gibt in Rom ein gewisses Café, wo sich ein Teil der Künstler versammelt und wo auch ich mich am Anfang drei- oder viermal eingefunden habe. Dort sucht jeder einen Streitpunkt, der sich auch bald findet, und läßt nun seine Beredsamkeit glänzen. Da werden alle Meister vorgenommen und keineswegs geschont. Man bekrittelt diesen und seziert jenen. Selbst Raphael wirft man vor, sich nicht genug an die Antike gehalten zu haben. Das beste dabei ist, daß diese Herren Schönredner weder Raphael noch die Antike studieren und sich zu Haus damit vergnügen, nichts zu tun, was Wert hätte.

Ich war anfangs von ihrem gesuchten Jargon geblendet; ich hielt sie für Leute, die in ihren Taten die gleiche Methode hätten wie in ihren Reden; aber, völlig streng gegen die andern, sind sie ebenso duldsam gegen sich selbst... Ich bin von der Höhe meiner Bewunderung herabgestürzt, als ich zwischen ihrem Sprechen und ihrem Tun eine solche Kluft sah...“

Prud'hon kommt rasch aufs Studium der Meister zurück; mehr als alle andern hält er sich an Lionardo, später an Correggio, die ihm beide zu seiner eigenen Art des Ausdrucks verhelfen.

Nach drei Jahren fruchtbarer Arbeit kehrt er nach Paris zurück, wo er ein schweres Durchkommen findet, das durch eine verwickelte Herzenssache noch schwieriger wird (er verheiratete sich 1778, im Alter von 24 Jahren, und seine Frau machte ihm seine Häuslichkeit unerträglich). Seine Begeisterung bewahrt ihn vor Entmutigung. Er hält sich von der Revolution fern, das Kaiserreich ernennt ihn zum professeur de dessin der Marie-Louise, das Institut nimmt ihn schließlich 1816 auf. Die materielle Sicherung begünstigte die Entfaltung seines Werkes. Unglücklicherweise ging sein trauriger Roman mit Mlle. Constance Mayer de la Morinière, seiner Schülerin, weiter. Der tragische Selbstmord dieser brachte ihn zur Verzweiflung, und er schleppte sich selbst nur noch zwei Jahre, bis 1823.

Er hinterließ ein bedeutendes Oeuvre: Porträts, Kompositionen, Pastelle, Zeichnungen, Lithographien, Stiche, Entwürfe für Möbel und Kunstgegenstände. Nichts steht so sehr in der Überlieferung und ist doch so persönlich zugleich wie alles, was aus seiner Hand hervorging. Sein ganzes Leben lang arbeitete er an der harmonischen Entwicklung seiner Fähigkeiten mit Leidenschaft, aber ohne jemals etwas unklar noch flüchtig zu tun. Die im Mai 1923 in Paris veranstaltete Ausstellung gelegentlich seines 100. Todestages befestigte neu seinen Ruhm, der niemals bestritten, aber ein wenig verblaßt war. Ohne ihn wiederzuentdecken, war man erstaunt über die gesunde Grundlage einer Zeichnung, von der man zuerst nur das Hinreißende ihrer Wirkung spürte. Man sah, daß als Unterton in allen Werken eine Kenntnis und ein Verständnis der Antike steckt, die dennoch ohne Schwäche und Vorurteil sind. Und das Schöne dabei, das Natürliche war dies, daß man nahe hinsehen mußte und viele nicht daran glaubten: ich meine, man erkannte seinen Irrtum selten mit solcher Freude. Wenn Prud'hon in der Kunst des Kolorits kein Neuerer ist, so beweist doch das Entzücken Delacroix' vor gewissen seiner Gemälde, besonders dem Porträt der Josephine („Ravissant, ravissant génie! . . . tout cela est divin . . .“) zur Genüge seinen Sinn für Farbe, wenn er auch nicht daran denkt, sie zur gegebenen Zeit der Modellierung und dem Helldunkel zu unterwerfen, worin er glänzt. Übrigens, was hat das zu bedeuten; es ist Sache der Maler, die Technik zu studieren und mit Nutzen zu verwerten, was sie können. Wir, wir sehen wohl, daß es eine Technik gibt, wir bedauern sogar, daß das Wachs ihm schlechte Streiche gespielt hat, aber all das überlassen wir denen von der Palette und halten uns an den Stil, der uns unendlich viel mehr berührt. Und der gerade sagt uns, warum Prud'hon einen

hervorragenden Platz in der französischen Kunst des 19. Jahrhunderts einnimmt, unbekümmert um die knüppeldicke Geißel Davids.

Unter den schweren Wolken des Revolutionsdramas und der napoleonischen Epopöe wußte sich Prud'hon ein Stück blauen Himmels freizuhalten. Und darin floß ihm alles wie in einem Brunnen zusammen. Psyche selbst stieg da herab, von Zephir mutwillig springend im Sturme geführt; und Venus, venushafter denn je, findet da einen Unterschlupft, um Adonis zu lieben; die Taugöttin weiß, wo sie ihre Perlen niederlegen kann, und Daphnis und Chloe belustigen sich in einer Natur, wie man sie schon lange nicht mehr gesehen hatte; die Satyrn fühlen sich so wohl bei ihnen, daß sie Sylvia plagen wie eine Nymphe Anakreons.

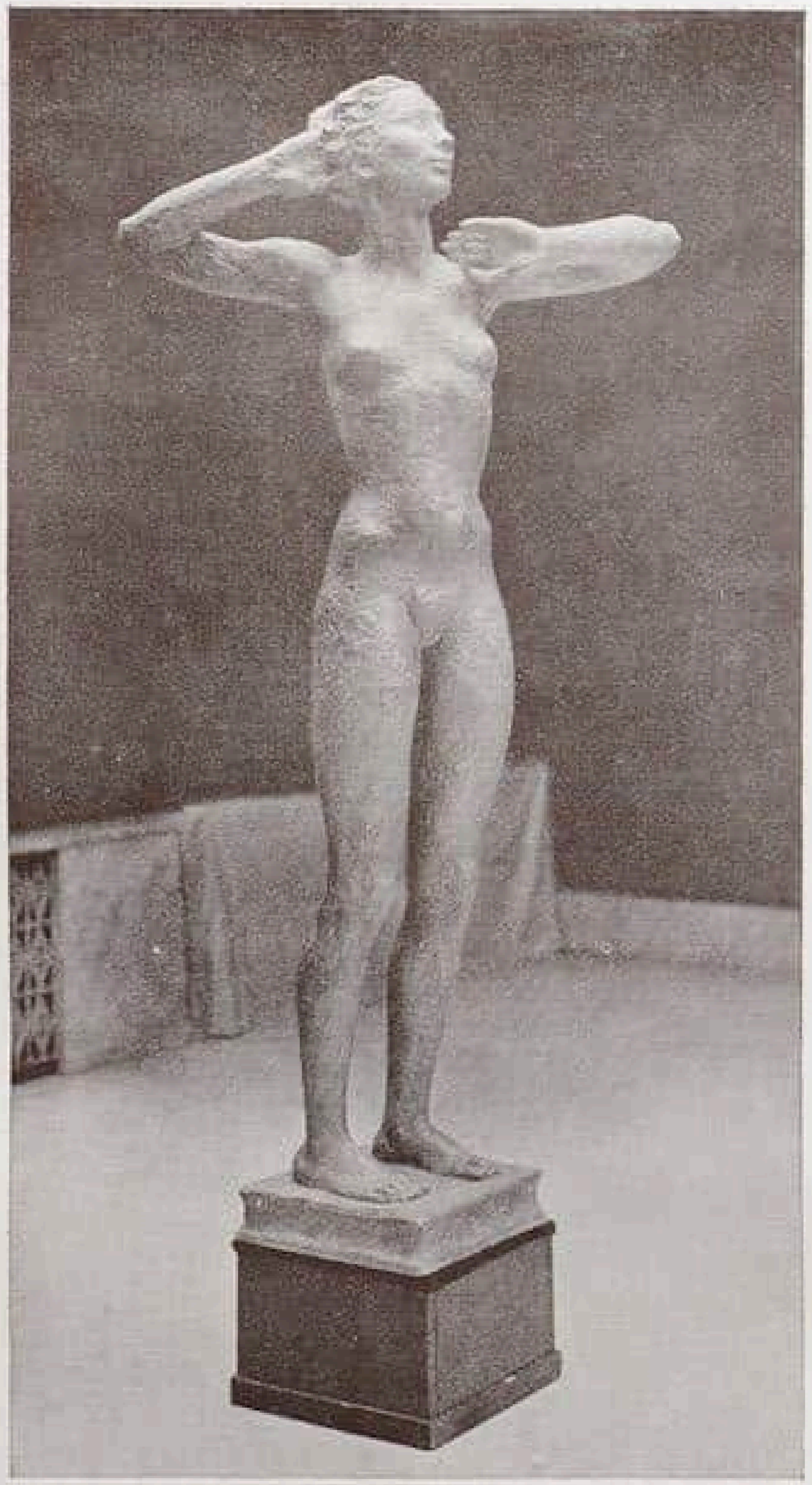
Heut, wo man Meistern nur noch nachforscht, um sie den Meisterstücken zu vergleichen, selbst wenn man oft nicht einmal guter Schüler ist, hat man die Lehre Prud'hons mißachtet, die so heiter in der Unterweisung und von einer aus Meisterschaft erblühten Weisheit ist. Dennoch gibt keiner ein besseres Beispiel glücklicher Unabhängigkeit, keiner mischt wie er den Trost des Lachens in die harte Arbeit, keiner war fähiger wie er, das Mürrische in der nützlichen Pädagogik Ingres zu vermenschlichen; keiner vermochte es besser als Prud'hon, den in Wehen liegenden Schulen das Heilmittel zu bringen. Aber es wurde nichts draus. Wir wollen ohne Umschweife die Tatsache bedauern: Die Generationen wählen sich die Meister, die sie verdienen.

Was den Ruhm Prud'hons anlangt: er ist von solchem Wechsel nicht abhängig. Wir wollen unsrerseits das Wort Delacroix' aufgreifen. „. . . Schöpferisch in so vielen Richtungen, den Adel der Antike mit der Anmut Lionardos und Correggios vereinend, eröffnete Prud'hon unendliche Ausblicke und gab jeglichem Fortschritt Berechtigung."

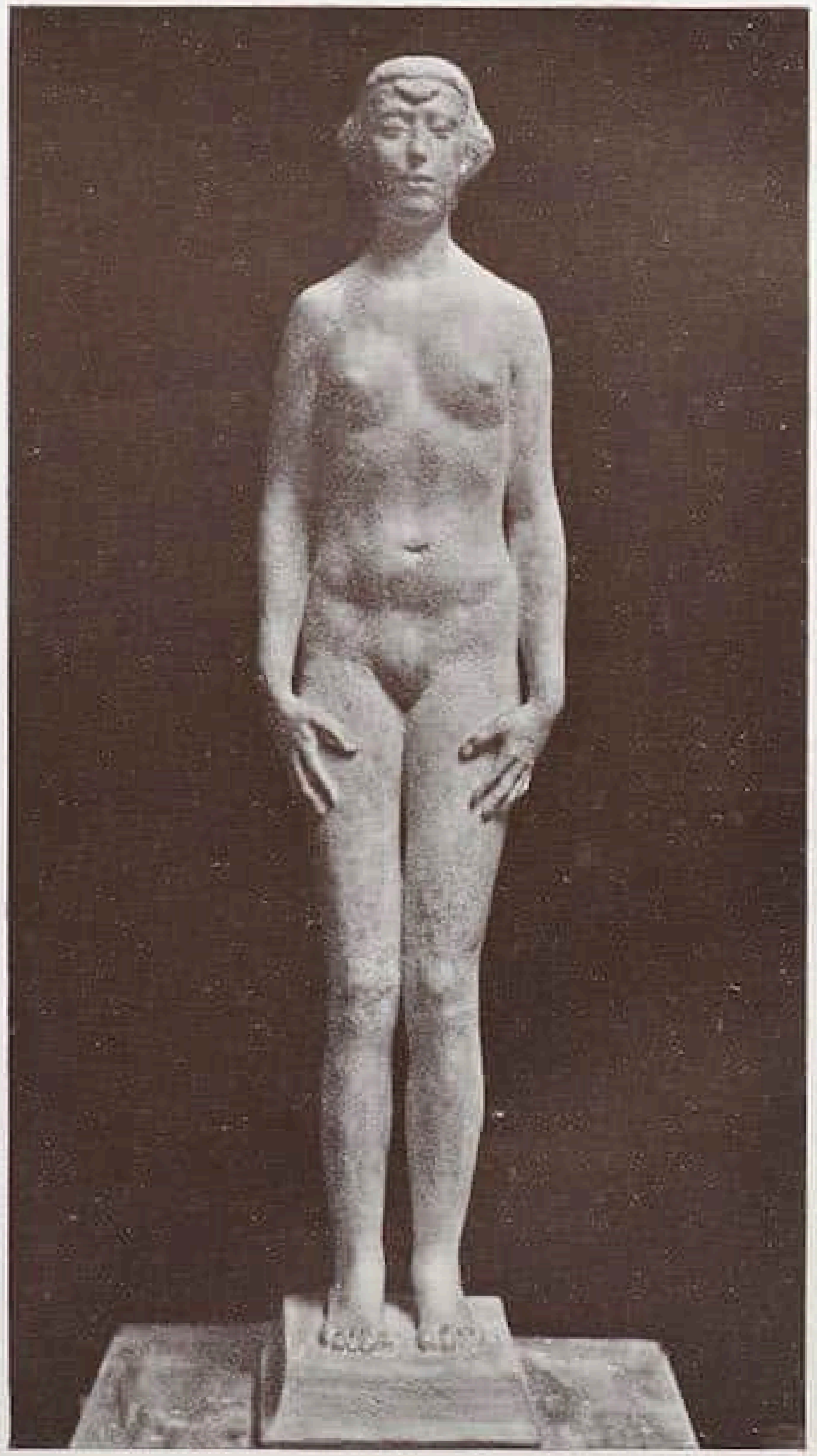
Übers.: E. W.

Akademische Lesehalle
Heidelberg.

Pierre-Paul Prud'hon.
Die Unschuld von der Liebe verführt und von der Reue verfolgt.



Parkfigur für Zürich. Bronze. 1923.



Stehende. Stein. 1917. Zürich, Kunsthaus.

Hermann Haller.

Hermann Haller

Von WILKEN v. ALTEN | Mit neun Abbildungen auf fünf Tafeln

Haller hat eine kleine Mädchenstatuette geschaffen — sie ist in Bronze oder stucco-lustro gegossen — die er selbst, um ihrer hageren, stelzigen Langbeinigkeit willen, den „Storch" nennt. Dem ersten Blicke erscheint sie, namentlich, wenn von seitlichem Licht getroffen, als eines jener bewußt stilisierenden und Primitivität erstrebenden Gebilde unserer Zeitkunst, die seit etwa einem Jahrzehnt im Anschlusse an Negerskulpturen in ermüdender Anzahl entstanden sind. Bei längerer Betrachtung und in Oberlicht gebracht, straffen sich wie unter einem Zauber die Muskeln der Schenkel, wölben sich die Kurven des Leibes und beginnen zu schwingen; die dürftigen Brüste schwellen, ein schwebendes Leben entsteht über dem Gesichte und umhüllt endlich den ganzen Körper. Diese Verbindung strenger, zurückhaltender Form mit üppigem, plastischem Reichtum ist die auszeichnende Eigenschaft Hallerscher Plastik.

Hermann Haller, der 1880 in Bern geborene Deutschschweizer, der in München und Stuttgart sich zum Maler bilden wollte und in Rom Plastiker wurde, dankt die entscheidenden Anregungen von außen einem bis 1915 dauernden sechsjährigen Aufenthalte in Paris. Maillols Auffassung der Form — und vielleicht muß hier auch Renoir mit seiner in Winterthur stehenden Frau genannt werden — wurde für ihn richtunggebend, wie sie es fast für die gesamte neuere Plastik geworden ist. Man kann von Maillol eine Renaissance der Kunst, Figuren zu formen, herleiten, mit mehr Recht jedenfalls als von Rodin, der mit unplastischen, malerischen Mitteln wirkte — allerdings ein Genie war — oder als von Hildebrand, der nur „Bildhauer", nicht aufbauender Former und dazu kein Genie war.

Im Sinne Maillols läßt Haller die Plastik sich wieder darauf besinnen, daß eines Menschen Beine vor allem andern Säulen sind und die Arme Äste und der Rumpf ein zylindrischer und der Kopf ein kuglicher Kubus und erst dann Gebilde, die von den einzelnen Knochen und Muskeln, ihren Formen und dem durch sie bedingten Stoffcharakter ihr eigentümliches Aussehen erhalten.

Haller liebt es, seine Figuren vollkommen symmetrisch zu bauen, so daß die eine Hälfte des Körpers wie ein Spiegelbild der anderen erscheint. Er erreicht durch dieses Wiederholen des Gleichen, einem Urmittel aller Künste, eine Monumentalität, die auch seinen kleinsten Figürchen eine fast feierliche Größe gibt. Hallers Form, nicht von außen entwickelt, sondern von innen her aufgebaut, hat den Reiz des Gewachsenen, die lebendige Schönheit eines Naturgebildes. Sie schwingt in energischen, gespannten, bisweilen kapriziösen Kurven. Unter dem archaischen Gewande scheint etwas von einer Rokokosensibilität zu atmen, und dann wieder glauben wir in dem Heiter-sinnlichen, Frühlingshaften seiner zarten Mädchengestalten Schwestern der Nausikaa Homers zu erkennen.

Haller ist Virtuose der Oberflächenbehandlung. Er läßt sie rauh und porös, wie der Prozeß des Formens sie gestaltete, stehen, so daß der Blick nie von glatten, starren Flächen abprallt, sondern gleichsam aufgesogen und ins Innere der Figur geführt wird. Folgerichtig ist er ein Meister des Technischen des Gusses, der sowohl im Material der Bronze wie des stucco-lustro sich auf die raffiniertesten und stets materialgerechten Wirkungen versteht. Der Terrakotta aber weiß er die zauberischsten Reize geistreicher, wie zufällig im Spiel gefundener Nuancen abzugewinnen.

Haller gibt uns das schöne Schauspiel einer vollkommenen Beherrschung und Organisation einer großen Begabung. Alles ist bis ins letzte gekonnt. Nie tut sich eine Kluft zwischen Wollen und Vollbringen auf. Man möchte ihn einen Meister seiner Kunst im Sinne der Alten nennen.

Unsere Zeit ist es gewohnt, die Tiefe der dunklen Abgründe für bedeutender zu halten als die sichtbare Höhe, aber schon beginnt sich die Sehnsucht nach Klarheit wieder zu regen, und ihr wird Haller ein Wegzeichen bedeuten.

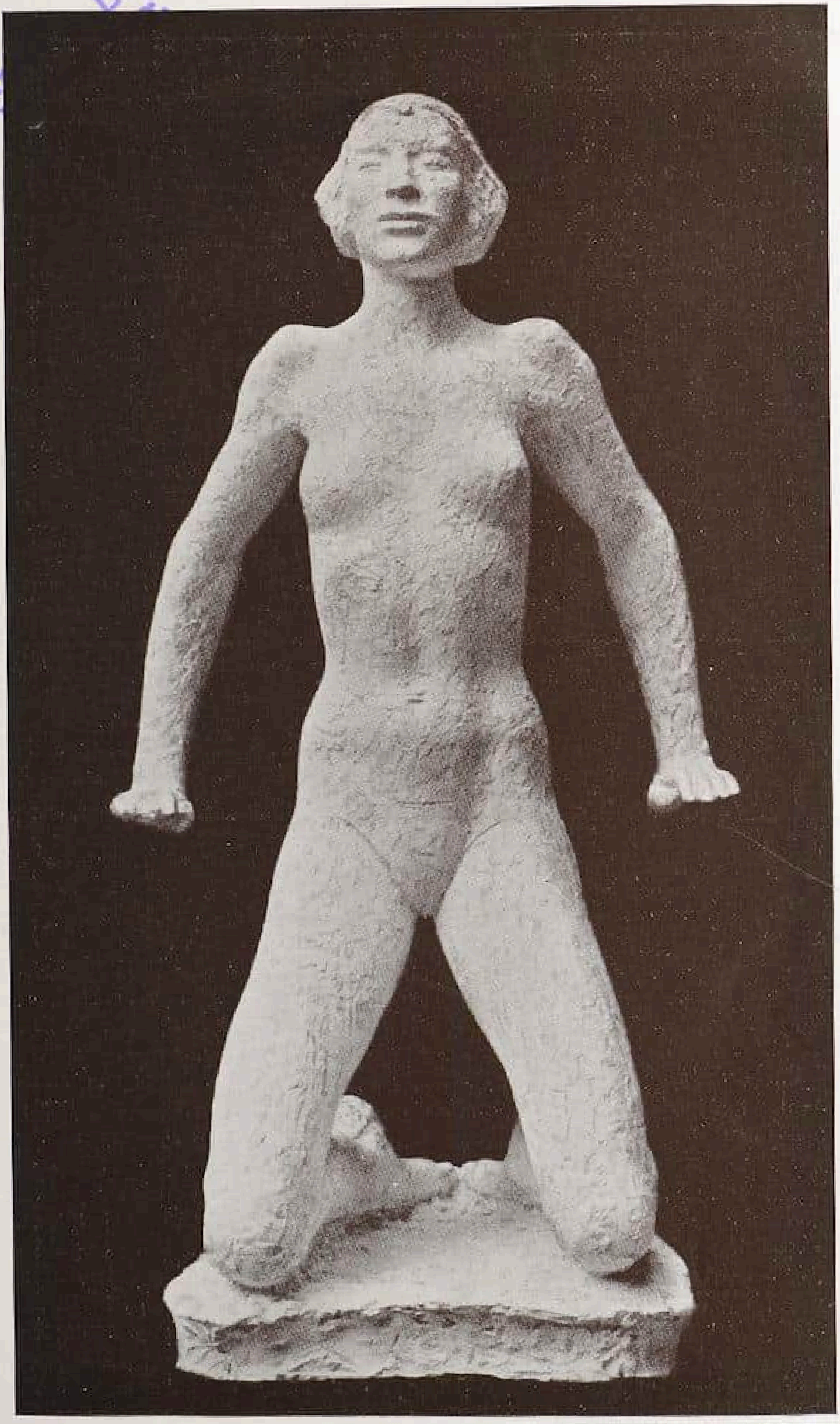
Des Kardinals Albani Beziehungen zu Künstlern

Von FRIED. NOACK

Durch seinen freundschaftlichen Verkehr mit dem berühmten Sammler Philipp von Stosch und dem Begründer der wissenschaftlichen Archäologie J. J. Winckelmann ist uns Deutschen die Gestalt des feinen Kunstkenners und Förderers der schönen Künste Kardinals Alessandro Albani vertraut geworden als eines Mannes, der während des 18. Jahrhunderts in Rom unbestritten den ersten Platz hinsichtlich der Kennerschaft und des Verständnisses für klassische Werke der bildenden Künste behauptet hat. Aus Winckelmanns Briefen wissen wir auch einiges über seinen Verkehr mit Künstlern und über die Arbeiten, die er von ihnen für die Villa vor Porta Salaria ausführen ließ, die trotz der Einbußen, die sie im Laufe der Zeit erlitten hat, immer noch ein glänzendes Zeugnis für den edlen Schönheitssinn dieses letzten großen Mäzens des päpstlichen Roms bildet. Mit den Nachrichten, die wir Winckelmann und seinem Kreis verdanken, sind aber die vielseitigen und weitläufigen Beziehungen des Kardinals zu Künstlern seiner Zeit nicht erschöpft. Eine wertvolle Ergänzung dazu finden wir in der umfangreichen Korrespondenz Albanis, die zum großen Teil in dem Wiener Staatsarchiv aufbewahrt ist. Da er länger als ein Menschenalter als diplomatischer Vertreter des Kaiserhofs bei der Kurie tätig gewesen ist, so hat ein ansehnlicher Teil seines Briefwechsels, auch des nichtamtlichen, schließlich seinen Platz in den Aktenbündeln der kaiserlichen Gesandtschaft zu Rom gefunden.

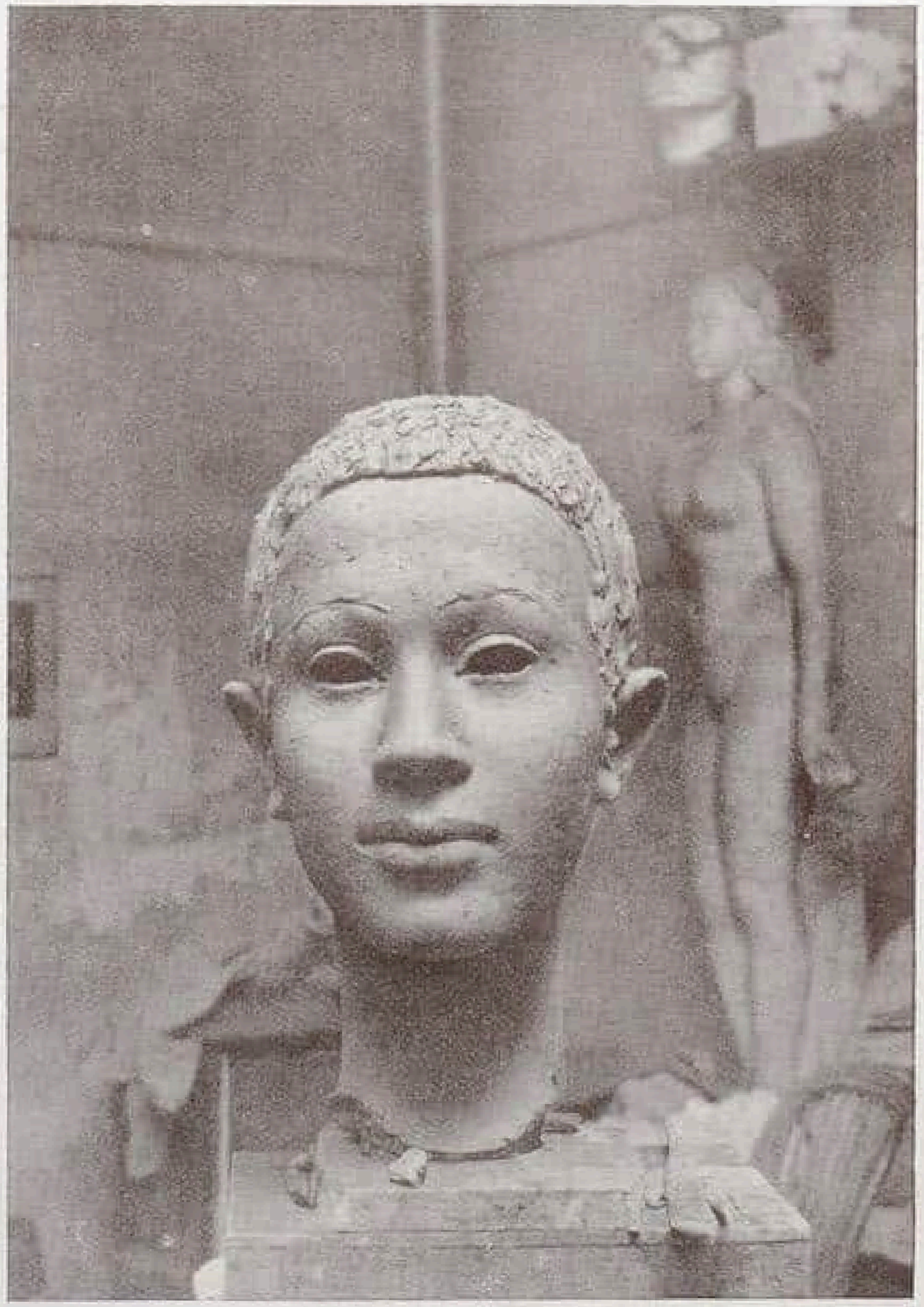
Alessandro Albani, der am 15. Oktober 1692 in Urbino geborene jüngste Sohn des Fürsten Orazio und Neffe des Papstes Clemens XI., hat schon in jungen Jahren eine ausgesprochene Vorliebe für die schönen Künste gezeigt; er zählte kaum 23 Jahre, als ihn die Akademie San Luca schon am 17. Februar 1715 zum Ehrenmitglied und Direktor aller Studien der Akademie ernannte. Irgendeine Tätigkeit in der Akademie war damit nicht verbunden, die Ernennung des jungen Mannes war lediglich eine Anerkennung der früh entwickelten und später zur Leidenschaft ausgewachsenen Neigung desselben, die ihn bekanntlich zeit seines Lebens zu verschwenderischen Ausgaben verleitet hat. Zu Anfang des Jahres 1720 als Nuntius nach Wien gesandt, hat er sehr bald durch die Schulden, die er dort anhäufte, seiner Familie Sorgen bereitet und seine baldige Abberufung veranlaßt, die übrigens zum Teil auch damit begründet war, daß er gegen den kaiserlichen Hof ein Entgegenkommen gezeigt haben soll, welches der damaligen päpstlichen Politik unbequem war. Im April 1721 nach Rom zurückgekehrt, erhielt er als den herkömmlichen Lohn für die Tätigkeit als Nuntius im Juli des Jahres den roten Hut. Die in Wien angeknüpften Beziehungen zu Deutschland hat Albani gern weiter gepflegt: im Jahre 1713 hatte der bayrische Gesandte zu Rom in einem Bericht an seinen Hof ihn noch zu den Franzosenfreunden gerechnet, später darf man ihn gewiß als entschiedenen Freund Deutschlands ansehen. Durch die Stellung seines älteren Bruders Annibale als diplomatischen Vertreters des Kurfürsten von Sachsen, Königs von Polen, fand er Gelegenheit, die deutschen Beziehungen weiter zu pflegen, er kam mit dem Grafen Wackerbarth, der um 1730 polnischer Gesandter in Rom war, und mit dem Kurfürsten Friedrich Christian von Sachsen, der 1738—1739 mit dem Grafen Brühl als Gast im Palazzo Albani an den Vier Brunnen weilte, in persönliche Berührung. Als Kardinal Niccolo del Giudice gestorben war, vertraute der Wiener Hof ihm das Protektorat der österreichischen Erbstaaten im März 1743 an und ernannte ihn am 10. Oktober 1745 zum kaiserlichen Gesandten bei der Kurie. In dieser Eigenschaft hat der Kardinal nicht allein seine schützende Hand über die deutschen kirchlichen Stiftungen am Tiber gehalten, sondern ist auch der gegebene Berater und Gastfreund aller Fürsten des Reichs und hervorragenden Deutschen gewesen, die bis zu seinem am 11. Dezember 1779 erfolgten Tode die Ewige Stadt besucht haben. Mit Vorliebe hat er sich der Künstler angenommen, und manche verdankten ihm freundliche

Akadem... Lesehalle



Hermann Haller. Kniende. 1921.
Photo nach dem Abguß / Berlin, Nationalgalerie.
Geschenk des Herrn Oskar Reinhart in Winterthur.

Javanerin. Terrakotta. Zürich 1924.



Javaner. Terrakotta. Zürich 1924.

Hermann Haller.

Förderung. Doch beschränkte er sich nicht auf Maler, Bildhauer und Baumeister, auch Musiker erfuhren sein Wohlwollen und bereitwillige Unterstützung. So wissen wir von Christof Gluck, der im Frühjahr 1754 in Rom zwei Opern zur Erstaufführung brachte, daß Albani ihn auf die Ränke aufmerksam gemacht hat, die von neidischen Kollegen geschmiedet wurden, um den Erfolg seiner Werke zu beeinträchtigen, und sich ihm erbot, deren böse Absichten durch Gegenminen zu vereiteln.

Der in den Wiener Akten aufbewahrte Briefwechsel des Kardinals betrifft sowohl deutsche Künstler wie Angehörige der österreichischen Niederlande, Engländer, Piemontesen und andere Italiener. Die auf englische Künstler bezüglichen Briefe gehören teils zur Korrespondenz Albanis mit vornehmen Briten, die Italien bereist und Kunstschätze gesammelt haben, teils zu einem lebhaften, durch lange Jahre geführten Briefwechsel mit dem Diplomaten Horace Mann (geb. 1701, gest. 1786), der seit 1737 die englische Regierung am Florentiner Hof vertrat. In regem Austausch stand der Kardinal auch mit Herren von der Regierung und dem Hof des Königs von Sardinien, die ebenso wie die englischen Kunstfreunde sich in künstlerischen Angelegenheiten gerne des Rats eines Mannes bedienten, der weit über die Grenzen des Kirchenstaats hinaus als Autorität auf diesem Gebiet geschätzt wurde.

Es wurden daher oft junge Künstler, die sich am Tiber weiter ausbilden sollten, an ihn empfohlen, da er durch seinen Einfluß, seine Kenntnisse und durch seine eigene Sammlung von Werken der bildenden Kunst ihnen nützlich sein konnte. Im April 1747 erschien bei ihm der Zeichner und Architekturmaler Antonio Betti aus Reggio mit einer Empfehlung des Florentiner Fürsten Craon, dem der Kardinal am 22. April antwortete, der junge Mann werde in seiner Sammlung, die Gemälde und Zeichnungen der ersten Meister enthalte, manchen Nutzen für seine Studien finden. Solcher Kunstjünger, die ihm wiederholt aus Turin zugeschickt wurden, nahm sich der Kardinal persönlich an, er betrachtete sie als unter seiner Obhut stehend. Dem Graveur Giuseppe Lavy, den der König von Sardinien in Rom die Medaillenkunst studieren ließ, hat er, als derselbe im Herbst 1749 zurückgerufen wurde, um das Bildnis seines Herrn zu stechen, eine Empfehlung an Philipp von Stosch mitgegeben, damit Lavy auf der Durchreise durch Florenz die kostbaren Stücke in dessen Sammlung sehen könnte. Ein Jahr danach traf der Miniaturmaler Lambert aus Savoyen ein, vom Architekten Benedetto Alfieri in Turin eingeführt; Albani ließ sich seine Arbeiten zeigen und wies ihn darauf an den römischen Maler Placido Costanzi zur weiteren Ausbildung. Im November 1755 stellte sich ihm ein anderer vom Cavaliere Groscavallo in Turin empfohlener Maler vor, der Geistliche Stefano Peronetti aus Rivarolo, um 1760 der Pensionär des Königs von Sardinien Ludovico Tesio. Die Studien dieses letzteren hat der Kardinal persönlich verfolgt und im Mai 1761 an den Grafen Groscavallo geschrieben, er habe das Gemälde des jungen Mannes gesehen und könne ihn danach warm empfehlen. Als Tesio 1765 heimkehren sollte, sprach Albani in einem Briefe an Groscavallo seine Freude darüber aus, daß der König mit den Arbeiten des Künstlers zufrieden war und ihm Gelegenheit gab, nun auch die Kunstwerke der anderen Städte Italiens zu sehen. Der Maler Vittorio Amedeo Mirani aus Ceva hatte sich ebenfalls der Gunst des Kardinals zu erfreuen; im Dezember 1763 befürwortete Albani bei Groscavallo eine Verlängerung der römischen Studienzeit des Künstlers auf Kosten des Königs und hat ihm nach dem Abschied von Rom sein Wohlwollen bewahrt, indem er 1767 ihn dem Kardinal Natta, Bischof von Alba, empfahl.

Mit Turin hatte Albani im Sommer 1752 wegen eines römischen Künstlers zu tun, des Kupferstechers Carlo Nolli. Derselbe war 1752 in Turin mit Stichen nach Plänen des Baumeisters Juvara beschäftigt, die der Graf Tavigliano für den König herstellen ließ, erhielt aber zugleich Aufträge vom Neapeler Hof, die er auszuführen wünschte, bevor die erstgenannten Arbeiten fertig waren. Auf seine Bitte wandte der Kardinal sich an einen Herrn Ossorio in Turin, um für Nolli die Erlaubnis zur Abreise zu erwirken: dort wünschte man jedoch, daß er zuvor die begonnene Arbeit zu Ende führte.

Der Kupferstecher wollte sich das Geschäft in Neapel nicht entgehen lassen und reiste zu Anfang Juli ohne Zustimmung seiner dortigen Auftraggeber von Turin ab. Albani ließ darauf den Nolli zu sich kommen, als er auf der Durchreise in Rom war, und machte ihm ernste Vorhaltungen wegen seines eigenmächtigen Verhaltens. Nolli befand sich nämlich in einem gewissen Abhängigkeitsverhältnis zum Kardinal, da sein Vater, der Baumeister und Geometer Giovanni Battista Nolli (geb. 1692 in Como, gest. 1756 in Rom) in Albanis Diensten stand. In einem nach Wien gerichteten Brief vom Jahre 1744 nennt der Kardinal ihn seinen „dipendente", für den er vom kaiserlichen Hof eine besondere Gunst erbittet, nämlich die Verleihung des Alleinverkaufrechts in den österreichischen Staaten für den großen geometrischen Plan der päpstlichen Hauptstadt, den Nolli in zehnjähriger Arbeit hergestellt und im Jahre 1748 der Öffentlichkeit übergeben hat. Es ist dies noch heute der sorgfältigste und künstlerisch wertvollste Plan von Rom. In der Medaillenkunst genoß damals die Familie Hamerani den bedeutendsten Ruf, deren römischer Stammvater, Johann Hameran Hermannskircher, um 1615 aus Bayern eingewandert war. Sein Urenkel Ermenegildo Hamerani war gleich seinem Vater Johann Martin Stempelschneider der päpstlichen Münze und Hofmedailleur, erfreute sich eines hohen Ansehens und war seit 1711 Mitglied der Congregazione dei Virtuosi al Panteon, seit 1719 der Akademie San Luca. Als der Kardinal Ende 1745 auf die Wahl des römischen Königs eine Gedächtnismedaille prägen lassen wollte, konnte er die Arbeit keiner würdigeren Hand anvertrauen als dem Hamerani. Über dieses Werk, von dem Albani eine Probe seinem Freund Mann nach Florenz sandte, schrieb dieser mit voller Anerkennung, die Medaille sei des wichtigen Ereignisses würdig, der Gedanke sei nobel, der Künstler habe sehr gut gearbeitet, sowohl hinsichtlich des Geschmacks wie der technischen Ausführung. Der Kardinal antwortete darauf, dieselbe sei auch von dem geschicktesten Manne graviert, den Italien besitze. Ein anderer Italiener germanischen Ursprungs zeichnete sich damals in Rom als Baumeister aus, Luigi Vanvitelli, der Sohn des Malers Kaspar van Wittel. Er hatte schon große Bauten für die päpstliche Regierung ausgeführt, die sogar im Ausland Beachtung fanden. Im Sommer 1752 richtete Horace Mann an den Kardinal die Bitte, ihm von Vanvitelli die Pläne seines Lazarettgebäudes in Ancona zu besorgen, da die englische Regierung ähnliche Bauten vorhabe.

Der Briefwechsel des Kardinals Albani zeigt ihn nicht allein als Kenner und Förderer der Künste, sondern auch als teilnehmenden, gütigen Menschen, von dem das Terenzische Wort gelten könnte: Homo sum, humani nihil a me alienum puto. Ein hübsches Zeugnis dafür bieten die Briefe in Angelegenheiten des Malers Gregorio Guglielmi und seiner Ehehälfte. Guglielmi (geb. zu Rom, gest. 1774), Mitglied der Akademie San Luca seit 1748 und der Congregazione Virtuosi del Panteon seit 1741, hatte kein Glück in seiner Heimat und wandte sich daher 1752 nach Wien, wo er bald Ruf erwarb und zur Ausmalung des Schlosses von Schönbrunn zugezogen wurde. Seine Frau Angiola, die er inzwischen in Nepi untergebracht hatte, wurde der langen Abwesenheit des Gatten überdrüssig und verlangte seine Heimkehr; ein Pater, bei dem sie beichtete, tat ihr den Gefallen, dem Mann darum zu schreiben. Dieser wollte die in Wien begonnene einträgliche Arbeit nicht im Stich lassen und bat den Kardinal Albani, seiner Frau etwas Vernunft beizubringen. Der Kardinal scheute die Mühe nicht, in der Angelegenheit der Eheleute eine Reihe von Briefen zu schreiben, zunächst an den Pater Brancadori in Nepi, dem er Vorwürfe machte, weil er dem Maler durch seinen Brief Unruhe geschaffen habe, da gegenwärtig die Wiedervereinigung des Ehepaars unmöglich wäre, dann an den Bischof von Sutri, den er unter eingehender Darlegung des Falls bat, beruhigend auf die ungeduldige Frau einzuwirken. Schließlich schrieb Albani noch selbst an Frau Angiola, ermahnte sie zur Geduld und versicherte sie, daß ihr Mann soviel wie nur möglich seine Rückkehr beschleunigen werde, sie möge aber bedenken, daß von seiner Abwesenheit und der Arbeit in Schönbrunn das Glück der Familie abhänge. Dem Gatten teilte er ein paar Wochen später, im September 1759, mit, was er zur Beschwichtigung der ehelichen Sehnsucht der Frau getan hatte, und gab ihm

Betti Flechtheim. Terracotta. 1921. Düsseldorf, Privatbesitz.

Alfred Flechtheim. Stucco. 1923. Wien, Staatsgalerie.

Hermann Haller.

Akademische Lesehalle Heidelberg.

Die schwedische Tänzerin Carnia Ari. Stucco. 1921.
Berlin, Sammlung Hugo Simon.

Der Filmschauspieler Rio Juis. Stucco. 1920.
Rotterdam, Boymans Museum.

Hermann Haller.

den klugen Rat, er möchte zur weiteren Beruhigung derſelben ein wenig in die Börſe greifen. Aus dem Herbſt 1764 liegt ein Brief des Kardinals vor, der ihn wieder in der Rolle eines freundlichen Pfarrers zeigt, der ſich aller Sorgen ſeiner Gemeindemitglieder unverdroſſen annimmt. Es handelte ſich damals um die Nachkommen des Baumeiſters Giovanni Francesco Guarnieri, der um den Anfang des Jahrhunderts für den Landgrafen Karl von Heſſen-Kaſſel das Oktogon und die Waſſerfälle beim Wilhelmshöher Schloß angelegt hatte und darauf in ſeinem Haus in der Via di Porta Pinciana ein ſorgenfreies Rentnerleben geführt hatte. Die Witwe und der Sohn lebten nach Guarnieris Tod von dem Ertrag dieſes Hauſes, welches an einem der ſchönſten und geſundeſten Punkte von Rom gelegen, jahrelang von vornehmen Engländern als Winterwohnung geſucht war. Der Penſionsbetrieb, der die einzige Einnahmequelle der Familie bildete, wurde um 1764 durch die wachſende Konkurrenz neuer Gaſthäuſer um den Spaniſchen Platz ſchwieriger, ſo daß Frau Guarnieri ſich an den Kardinal um Unterſtützung wandte. Albani ſchrieb darauf einen langen ausführlichen Brief an ſeinen Freund, den engliſchen Geſandten Mann in Florenz, erzählte ihm die Sorgen der Frau und die Kniffe der Konkurrenz, um ihr die Kunden abzujagen, und bat ihn dringend, er möchte ſich doch bei ſeinen Landsleuten, die von Florenz nach Rom reiſten, dafür verwenden, daß ſie Quartier in dem altbewährten Haus Guarnieri nähmen, er würde damit ein Werk der Barmherzigkeit an der Wittib tun, die eine brave Frau ſei, und dem Kardinal einen neuen Beweis der Freundſchaft geben, daran er ſein ganzes Leben lang die dankbare Erinnerung bewahren werde. Noch in ſeinem letzten Lebensjahre als 87jähriger Greis hat Albani ſich in einer Geldangelegenheit zum Anwalt des Malers Domenico Corvi gemacht, der einer der römiſchen von Mengs beeinflußten Künſtler geweſen iſt. Corvi hatte 1775 dem Fürſten Luigi Gonzaga in Mailand eine Zeichnung der Schule von Athen geliefert, aber nach vier Jahren noch keine Zahlung dafür erhalten. Um den ſäumigen Schuldner wirkſam zu mahnen, befürwortete Albani eine Bittſchrift des Malers an den kaiſerlichen Statthalter in Mailand, Grafen Firmian, damit dieſer bei Gonzaga auf Zahlung der geſchuldeten 80 Zechinen dränge. Als ein erſter Brief vom Januar 1779 erfolglos geblieben war, bemühte der Kardinal ſich abermals für Corvi und ſchrieb am 26. Juni an Firmian unter Beilegung eines Zeugniſſes zweier Maler, die beſtätigten, daß jener für Gonzaga die etwa drei Palmen große Zeichnung der Schule von Athen gemacht hatte, und begründete die wiederholte Bitte um Zahlung damit, daß Corvi ein Ehrenmann und Vater einer großen Familie wäre.

Der Verkehr des Kardinals mit engliſchen Künſtlern und Kunſtfreunden bot zu derartigem Eintreten für perſönliche und materielle Intereſſen keinen Anlaß, hier traten faſt ausſchließlich die Angelegenheiten des künſtleriſchen Schaffens oder des Handels mit Altertümern und Meiſterwerken in den Vordergrund. Ein ehemaliger Künſtler, dann Kunſthändler aus England, Richard Gaven, hat ungefähr 20 Jahre lang, in Beziehungen zum Kardinal geſtanden. Seine erſte Erwähnung findet ſich in einem Brief des Grafen Joſef Thun, der vor ihm kaiſerlicher Geſandter in Rom war, vom 30. Juni 1744. Zwei Jahre ſpäter erſchien Gaven perſönlich bei Albani mit einer Empfehlung des Lord Cheſterfield, infolge deren er in dem Palaſt an den Vier Brunnen offenbar gern geſehen war und viel Freundlichkeit genoß. Gaven hatte auf Reiſen in Kleinaſien, Griechenland und Italien wertvolle Altertümer zuſammengekauft, wohl auch mit Albani ſelbſt Geſchäfte gemacht und verließ die Ewige Stadt im März 1747. Von Venedig aus ſchrieb er dem Kardinal, daß er unterwegs ſeines Gepäcks beraubt worden ſei und dadurch alle ſeine Cameen, Medaillen uſw. verloren habe, zugleich dankte er für die ihm in Rom erwieſene Güte und empfahl dem Kardinal ſeine noch dort weilende Familie. Albani antwortete ihm am 17. April, daß er der Frau und Tochter Gavens Päſſe verſchafft habe, worauf dieſelben ebenfalls abreiſten. Im Jahre 1752 ſcheint der engliſche Kunſthändler wieder nach Rom gekommen zu ſein; ein Schreiben Albanis an den Grafen Brühl vom 30. September des Jahres enthält eine Empfehlung für Gaven, der nach Dresden kommen und ſeine in Italien geſammelten Kunſtwerke zum Kauf

anbieten werde. Unter diesen befand sich ein Gemälde, welches Gaven in Rom erworben hatte und für einen echten Raffael hielt oder ausgab. Es stellte den Heiland im Gebet dar. Wie aus einem Brief Brühls an Albani vom 1. Januar 1753 hervorgeht, hat der Händler seine Sachen dem König von Polen vorlegen dürfen und dieser sich für den Ankauf des genannten Bildes entschieden, vorausgesetzt, daß es wirklich von Raffael wäre. Auf Brühls Wunsch ging der Kardinal der Sache nach, konnte aber am 7. April dem Grafen nur antworten, er habe nicht feststellen können, daß das Gemälde einem Werk des Meisters von Urbino entspreche, und meinte, es werde demselben wohl irrtümlich zugeschrieben oder sei eine Schülerarbeit. Gaven blieb auch ferner in Verbindung mit dem Kardinal; am 13. Januar 1761 machte er demselben von London aus verschiedene Angebote von Kunstgeschäften, u. a. wies er ihn auf eine sich bietende Gelegenheit hin, die dem Kardinal gehörigen Handzeichnungen aus Marattas Nachlaß, sowie Cameen und Münzen zu verkaufen. Albani, damals mit dem Ausbau seiner prächtigen Villenanlage vor Porta Salaria beschäftigt, hatte flüssiges Geld nötig und war daher dem Engländer für sein Anerbieten dankbar.

Der Verkehr mit englischen vornehmen Sammlern bot dem Kardinal den Anlaß zur persönlichen Bekanntschaft mit vielen Künstlern ihrer Nation. Durch Mann in Florenz eingeführt, stellte sich im Januar 1745 Gabriel Matthias, der sich in Rom der Malerei widmen wollte, im Palast an den Vier Brunnen vor. Ihm folgte zu Anfang Januar 1749 der von Lord Dodington empfohlene junge Bildhauer Josef Wilton, dem der Kardinal bereitwillig seine Unterstützung zusagte. Gelegenheit dazu fand sich drei Jahre später, als der Künstler für einen englischen Besteller einen Cäsarkopf kopieren sollte, der im Besitz des Marchese Casali war. Der Gesandte in Florenz schrieb darum im Februar 1752 an Albani mit der Bitte, derselbe möchte vom Marchese die Erlaubnis erwirken, daß Wilton einen Abguß der Büste machen dürfte. Am 26. Februar antwortete der Kardinal, der Besitzer wolle ein Abgießen der Büste nicht gestatten, erlaube jedoch, dieselbe zu zeichnen. Im Januar 1754 bat Mann für Wilton, der damals in Florenz weilte, der Kardinal möchte ihm einen Abguß des Apollo vom Belvedere verschaffen, den der Baumeister Paolo Posi in Verwahrung hatte. Es wurden in der Sache mehrere Briefe gewechselt, bis Albani am 2. März dem Florentiner Freund schreiben konnte, daß er heute morgen mit Posi den Ankauf des Apollo-Abgusses für Wilton abgeschlossen hätte. In dieselben Jahre fallen die Beziehungen zu dem Baumeister Matthew Brettingham d. J. (geb. 1725, gest. 1803, Sohn von Matthew B., d. A.). Der junge Künstler kam mit Aufträgen des Lords Chesterfield nach Italien und überreichte im April 1749 dem Kardinal ein Schreiben des Gesandten in Florenz, worin die Bitte ausgesprochen war, Albani möchte ihm behilflich sein, um die Erlaubnis zur Herstellung gewisser Modelle und zu anderen Studien seines Fachs zu erhalten. Bald folgten noch andere Anliegen. Brettingham kaufte im Auftrag des Lords Leicester, für den sein Vater den Landsitz Holkham Hall gebaut hatte, einige antike Statuen, deren Ausfuhr nach den bestehenden gesetzlichen Bestimmungen Schwierigkeiten machte. Vom September bis Dezember 1749 wurden hierüber viele Briefe gewechselt, bis die Bemühungen des Kardinals um Erlangung der Ausfuhrerlaubnis Erfolg hatten und ein Prozeß mit dem Verkäufer seine Erledigung gefunden hatte, so daß erst Ende Dezember des Jahres Horace Mann in einem Brief an Albani ihm den Dank des Lords Leicester aussprechen konnte. Vom Sommer 1752 an besorgte Brettingham für den Herzog von Northumberland ein größeres künstlerisches Geschäft, mit dem wieder der Kardinal befaßt wurde. Im Juli schickte der englische Gesandte in Florenz die Pläne einer Galerie, die der Herzog mit Kopien der hervorragendsten Gemälde der römischen Renaissance geschmückt haben wollte; Brettingham erhielt den Auftrag, gemeinsam mit Albani zu erwägen, ob und wie der Gedanke ausgeführt werden könnte. Am 5. August antwortete der Kardinal, er werde morgen mit dem jungen Baumeister sprechen und die Gemälde auswählen, die am geeignetsten für den Zweck wären, und schlug am 12. dem Gesandten Mann Fresken von Raffael, Giulio Romano, Guido Reni und Caracci vor. Wie eingehend der Kardinal sich mit

dem Auftrag des Herzogs beschäftigte, geht aus einem weiteren Brief hervor, den er am 26. August an Mann richtete, und worin er diesem anriet, zuerst noch mit dem Herzog wegen der Maße der Kopien und wegen der Kosten zu korrespondieren, denn diese dürften recht hoch ausfallen, da man mit mehreren Künstlern zu tun haben würde, die alle ihren Vorteil dabei suchen wollten. Die Angelegenheit nahm die Aufmerksamkeit Albanis einige Jahre hindurch in Anspruch und hat mancherlei Wandlungen erfahren; dem Kardinal und dem Baumeister Brettingham fiel die nicht immer dankbare Aufgabe zu, die Künstler zu eifriger Arbeit anzuhalten, da diese sich leicht durch andere vorteilhafte Gelegenheitsarbeiten von der Beschäftigung mit den Kopien abziehen ließen. Auch kam es vor, daß einer der beauftragten Künstler auf andere, die er besser bezahlt glaubte, eifersüchtig wurde, und Gleichstellung verlangte, worüber der Kardinal pflichtschuldigst an Mann berichtete. Die Maler, die mit der Ausführung der Kopien betraut wurden, waren Mengs, Battoni, Costanzi, Pozzi und Masucci. Wir werden später, wenn wir die Beziehungen Albanis zu Mengs behandeln, auf den Gegenstand zurückkommen.

Die Angelegenheiten der englischen Künstler, deren der Kardinal sich annehmen mußte, waren nicht immer erfreulicher Art. So machte ihm der Maler und Kupferstecher Thomas Patch (geb. um 1720, gest. 1772), der mit Reynolds 1749 nach Italien gekommen war, zweimal in ungewöhnlicher Weise zu schaffen. Anfangs Oktober 1751 bat Horace Mann den Kardinal um Aufklärung über die Gründe, die den Bischof von Tivoli bewogen hatten, dem Patch den Aufenthalt in seiner Diözese zu verbieten, da der Gesandte mit Recht Anstoß an der Berufung auf ein Gesetz nahm, welches angeblich nichtkatholischen Fremden den Aufenthalt an katholischen Orten nur für acht Tage gestattete. Der Briefwechsel hierüber ist merkwürdig genug, um im einzelnen wiedergegeben zu werden. Zunächst wandte Albani sich an den Bischof mit der Bitte um Aufklärung. „Ich bin", so schrieb er wörtlich, „mehr als irgend jemand überzeugt, daß es von größtem Vorteil wäre, wenn man jeden Verkehr zwischen Katholiken und Sektierern verhindern könnte", aber die zwingende Notwendigkeit habe eine gewisse Duldung in dieser Hinsicht herbeigeführt, die oft nicht zu umgehen sei. Der Bischof müsse wohl besondere triftige Gründe gehabt haben, um dem Patch diese Duldung zu versagen, und er bitte um Mitteilung derselben. Der Bischof antwortete darauf am 18. Oktober 1751: Wenn Patch sich in den Grenzen seines Auftrags gehalten hätte, die Ansichten von Tivoli zu zeichnen, so würde er auch dieses Jahr in Ruhe gelassen worden sein, wie im Vorjahre während dreier Monate. Der Bischof habe ihm höflich den Rat gegeben, aus Tivoli wegzugehen, ohne ihm einen Zeitpunkt festzusetzen, allerdings unter Berufung auf das Gesetz. Aber darin liege nicht der einzige Grund; der Bischof hätte den Schritt gern vermieden, wenn sein Gewissen es ihm erlaubt hätte. Den eigentlichen Grund oder nächsten Anlaß zu der Ausweisung gab der Bischof auch dem Kardinal gegenüber nicht an. An Mann hatte Albani inzwischen am 16. Oktober geschrieben, er könne sich nicht erklären, warum der Bischof den Patch ausgewiesen habe, er selber kenne den Maler nicht, obgleich derselbe schon länger in Rom lebte. Nach Empfang der Antwort aus Tivoli schrieb der Kardinal am 23. Oktober dem Gesandten: Patch habe im Sommer 1750 und 1751 im Auftrag des Lords Charlemont Ansichten von Tivoli gezeichnet, im Jahre 1750 drei Monate lang, ohne gestört zu werden; als er im letzten Sommer wieder dahin kam, sei er vom Bischof unter Berufung auf das Gesetz aufgefordert worden, die Diözese zu verlassen. Der Bischof habe genauere Gründe nicht angegeben, weil er es nicht für angemessen hielt, auf Einzelheiten einzugehen, aber nicht die Verschiedenheit des Glaubens habe dem Maler die Unannehmlichkeit zugezogen, sondern sein eigenes schlechtes Betragen (pazza condotta). Was Patch sich hat zuschulden kommen lassen, bleibt danach in Dunkel gehüllt. Es dürfte wohl, wenn man weiß, wie nachsichtlich die päpstliche Regierung jederzeit gegen die Fremden und insbesondere gegen die Söhne Albions verfahren hat, sich um irgendwelche grobe Ungehörigkeit des Künstlers gehandelt haben. Zur Erklärung kann vielleicht die Erinnerung an ein karikaturenhaftes Selbstbildnis Patchs dienen,

auf dem er sich mit einem Stierkörper dargestellt hat, mit der Beischrift: „Andros Charakter" (Das Wesen des Mannes). Wenige Jahre später verdarb der Künstler es auch in Rom selber mit der Hierarchie und erhielt von der Inquisition den Befehl, den Kirchenstaat zu verlassen und sich nach Toskana zu begeben. Wieder wandte der Gesandte Mann, der das Eintreten für seinen Landsmann als Pflicht erachtete, sich an Albani mit der Bitte um Aufklärung. Am 27. Dezember 1755 schrieb dieser, er müsse annehmen, daß „quelque discours outré en matière de femmes" die Maßregelung herbeigeführt habe; übrigens habe Patch in Rom nichts Ehrenrühriges begangen, was der Kardinal obendrein noch dadurch bestätigte, daß er demselben eine Empfehlung an Mann mitgab.

Ärgerliche Zwischenfälle sind dem bereitwilligen Beschützer der Künstler auch durch zwei andere Engländer verursacht worden, die 1752 nach Rom gekommen waren, Richard Wilson und Thomas Jenkins, die gute Freunde waren und sich der Malerei widmeten. Wilson (geb. 1714, gest. 1782, der bedeutendste englische Landschaftsmaler seiner Zeit) hatte sich schon im März mit einer Empfehlung Manns dem Kardinal vorgestellt, Jenkins erst im August 1753. Albani hatte in seiner gewohnten höflichen Art dem Gesandten Mann geantwortet, daß er seinen beiden Empfohlenen gerne den gewünschten Schutz gewähre, damit sie in ihrem Beruf Nutzen hätten. Jenkins (der spätere Bankier, Sammler und britische Agent in Rom, geb. 1722 in Devonshire, gest. 1798 in Yarmouth) hat sich offenbar von Anfang an der besonderen Gunst des Kardinals erfreut, wozu wohl das gemeinsame Interesse an Altertümern beigetragen hat; in einem Brief vom 21. August dankte Mann ausdrücklich dem Kardinal für die gute Aufnahme, die Jenkins bei ihm gefunden hatte. Sehr bald gaben die beiden Freunde ihrem Beschützer Anlaß, sich mit ihnen näher zu beschäftigen. Sie gerieten nämlich mit zwei anderen Engländern in Streit, der Ende November 1753 vor dem Kardinal durch befriedigende Erklärungen von beiden Seiten beigelegt wurde. Den Grund lieferte ein Handelsgeschäft mit Antiken, woraus Jenkins bald seinen einträglichen Hauptberuf gemacht hat. Er hatte eine Marmorbüste erworben und einige Tage danach zu höherem Preis an die beiden Landsleute verkauft; als diese von dem Preisunterschied erfuhren, glaubten sie sich von Jenkins und dessen Freund betrogen und machten einen großen Lärm darum, wodurch die einheimischen Kunsthändler auf die Sache aufmerksam wurden und versuchten, durch Anzeigen bei der Regierung den englischen Konkurrenten das Handwerk zu legen. Aus dem langwierigen Briefwechsel, den der Kardinal und Mann darüber führten, ist folgendes bemerkenswert: Mann schrieb am 22. Januar 1754 an Albani, nach seiner Meinung könne Jenkins „selon son métier qu'il exerce" wohl Nutzen aus dem Zufall ziehen, einen schönen Gegenstand billig eingekauft zu haben und teuer verkaufen zu können; nun hätten sich seine Gegner vereinigt, um von der römischen Regierung seine Ausweisung zu erlangen, Mann hoffe jedoch, daß der Kardinal dieses Verfahren mißbillige. Albani zögerte nicht, seinem Florentiner Freund zuzustimmen; in einem Brief vom 26. Januar erklärte er, Jenkins sei das Opfer von Ränken eines neidischen Nebenbuhlers namens Grand, und am 2. Februar kam er auf die Angelegenheit zurück, indem er an Mann schrieb, Jenkins habe ihm durch Vorlegung von authentischen Papieren bewiesen, daß er die fragliche Büste für seine Rechnung gekauft und erst 14 Tage später mit den englischen Edelleuten über den Verkauf verhandelt habe. Die gegen Jenkins gerichteten Machenschaften von Neidern scheinen nicht ungefährlich gewesen zu sein; noch bis in den April des Jahres beschäftigt sich der Albanische Briefwechsel damit. Die Lords Darmouth und North baten im Februar den Kardinal von Paris aus, den Jenkins, der mit Ausweisung bedroht sei, in seinen Schutz zu nehmen; derselbe sei ein Ehrenmann und habe die ihm erteilten Aufträge immer befriedigend ausgeführt. Am 20. April konnte der Kardinal an Darmouth die Antwort geben, er freue sich, daß er Jenkins wirksam gegen die Verfolgungen in Schutz habe nehmen können, die bei der Regierung gegen ihn ins Werk gesetzt worden waren. Als Jenkins die Malerei an den Nagel gehängt und sich ausschließlich dem Geschäft gewidmet hatte, wofür er offenbar die höhere Begabung besaß, blieben die Beziehungen zwischen ihm und

Albani immer freundschaftlich. Gorani erzählt in seinen Mémoires secrets, daß der Kardinal das Urteil des Engländers in Kunstsachen sehr geschätzt habe. Albani gab einen Beweis dieser Achtung im Jahre 1763—1764, als der Herzog von York nach Italien kam; er empfahl damals dem Gesandten Mann den Jenkins als Führer des Herzogs durch die römischen Altertümer und nannte ihn den geeignetsten Antiquar, nur für gelehrte Bemerkungen gäbe er seinem Bibliothekar Winckelmann den Vorzug.

Zu den neuen Ankömmlingen des Jahres 1753, die von Mann an den Kardinal gewiesen wurden, gehörten der Baumeister William Chambers (geb. 1727, gest. 1796) und der Bildhauer Simon Vierspyle (geb. um 1725). Mann führte den letzteren im Februar des Jahres bei Albani ein und brachte ihn im Jahre darauf mit diesem wieder in Verbindung, als es sich um die schon erwähnte Angelegenheit der Erwerbung eines Abgusses des Apollo vom Belvedere handelte. Im Oktober 1754 bat Mann den Kardinal um seine Beihilfe, um dem jungen Vierspyle die Erlaubnis von der französischen Akademie zu erwirken, einen dort befindlichen Abguß einer antiken Stutue vier bis fünf Monate lang zur Anfertigung einer Kopie benutzen zu dürfen. Der Kupferstecher Robert Strange (geb. 1721 in Pomona, gest. 1792 in London, der auch mit Winckelmann verkehrt hat und 1763 Mitglied der Akademie San Luca geworden ist) fand im Januar 1761 auf Empfehlung Manns eine freundliche Aufnahme beim Kardinal, der zwei Jahre später angegangen wurde, ihm einen wichtigen Dienst zu leisten. Strange wollte das Gemälde der Beschneidung Christi von Guercino, welches sich in der Klosterkirche Gesu e Maria zu Bologna befand, für den Stich zeichnen und erhielt infolge eines Gesuchs des Gesandten Mann vom Kardinal im Mai 1763 eine Einführung für den Erzbischof von Bologna, die der Künstler dort persönlich übergab, um die Erlaubnis zur Benutzung des genannten Gemäldes zu erlangen. Damit war der Weg aber noch nicht geebnet, denn das Bild stand an einer dunklen Stelle in der Kirche und mußte von seinem Platz entfernt werden, um richtig abgezeichnet werden zu können. Das wollten aber die Nonnen von Gesu e Maria nicht zugeben. Am 11. Juni schrieb Albani an Mann, er bemühe sich weiter zugunsten Stranges, obgleich er von der Hartnäckigkeit der Nonnen überzeugt sei. „Sie wissen", schrieb er dem Freund, „was die Köpfe der Frauen sind, aber die Köpfe der Frauen unter dem Schleier sind noch viel störrischer als die anderen." Er hatte gewiß nicht Unrecht, denn am 2. Juli mußte er an Mann berichten, daß er noch keine Antwort auf seine Anfrage zugunsten des Kupferstechers hatte. Ob er die Hartnäckigkeit der Nonnen überwunden hat, geht aus den erhaltenen Briefen nicht hervor.

Der Gruppe der englischen Künstler können wir den französischen Baumeister Charles Louis Clérisseau anschließen (geb. 1722 in Paris, gest. 1820), den Freund Winckelmanns, der vom Kardinal ausersehen wurde, um einen Saal des Kaffeehauses der Villa mit Grottesken im antiken Geschmack auszumalen. Clérisseau hat Reisen im Dienst englischer Kunstfreunde und Architekten gemacht, von denen er zu Anfang 1755 nach Rom zurückkehrte. Mann gab ihm ein Empfehlungsschreiben an Albani mit, dem er zugleich die vom Kardinal bestellten Kupferstiche Alexander Gordons von ägyptischen Altertümern mitbringen sollte. Clérisseau fand sich am 20. Februar im Pallazzo Albani ein und der Kardinal dankte ihm für den erwiesenen Dienst sofort mit dem freundlichen Anerbieten seiner Unterstützung in vorkommenden Fällen. Wie sich daraus das Verhältnis zwischen beiden entwickelt hat, ist aus Winckelmanns Briefen bekannt. Der Albanische Briefwechsel in Wien enthält dazu noch ein kleines charakteristisches Zeugnis in Gestalt eines Schreibens des Kardinals an den Gesandten Mann, dem er mitteilt, daß er im Herbst 1757 wegen des Siebenjährigen Krieges den Herren Adam und Clérisseau lieber den verlangten Paß nach Deutschland nicht gebe und ihnen überhaupt unter den gegenwärtigen Verhältnissen von der Reise abraten müsse, weil ohne Zweifel ein englischer Architekt jetzt dort nicht gern gesehen werde. In dieser Vorsicht darf man gewiß einen Beweis des persönlichen Wohlwollens für die beiden Herren erblicken.

(Fortsetzung folgt.)

Sammlungen

Das Russische Museum in Petersburg (Leningrad)

Im Laufe des vergangenen Winters hat das Russische Museum in Leningrad (ehemaliges Museum Alexander III.) der Reihe nach zwei Sonderausstellungen arrangiert. Die erste gab ein recht erschöpfendes Bild der russischen Originallithographie während des letzten Lustrums, auf der folgenden war der Versuch gemacht, die sog. Stroganoff-Schule der altrussischen Ikonenmalerei als ein Ganzes darzustellen. —

Die Wiederbelebung der Künstlerlithographie in Rußland ist mit dem Künstlerkreis der von Djagileff geleiteten Zeitschrift „Mir Iskußtwa" eng verknüpft, welche um die Wende des laufenden Jahrhunderts von so entscheidender Wirkung auf die ganze russische Kunst war. Und die ersten modernen Originallithos wurden von den Künstlern dieses Verbands geschaffen, so von Bakst, Alex. Benois, Sjeroff, Maljawin, Frau Ostroumowa, Roehrich, zu denen sich später noch andere gesellten, wie z. B. der jetzt in Berlin tätige L. Pasternak. Doch handelte es sich hier überall nur um Einzelversuche, die lange Zeit ohne Folge blieben und jedenfalls keine Schule machten. Erst in den allerletzten Jahren macht sich wieder ein lebhafteres Interesse für den Steindruck bemerkbar und, wenigstens quantitativ, ist schon ein ansehnliches lithographisches Oeuvre vorhanden. Eine ganze Reihe lithographischer Alben, so von Frau Ostroumowa und M. Dobuschinskij (Petersburger Ansichten), G. Werejskij (Künstlerporträts), B. Kustodjew (Russisches Landleben) — sämtlich von dem „Komitee für Popularisierung von Kunstbüchern", Leningrad, herausgegeben — ferner von P. Kusnetzoff (Turkestan und Buchara), K. Bogajewskij (Motive aus der Krim) — Staatsverlag Moskau — u. a. sind vor kurzem erschienen, und manch schönes Blatt fesselt in diesen Serien. Aber im großen und ganzen ist hier nichts Hervorragendes geboten und die Lithographie scheint meistens nur die Rolle einer bequemen Reproduktionstechnik zu spielen, ohne ihr eigentliches künstlerisches Wesen zu offenbaren. Starke Eigenart, bedeutende Talente sind hier nicht zum Vorschein gekommen, und jedenfalls kann der neueste russische Steindruck dem jetzigen russischen Holzschnitt nichts zur Seite stellen, was mit der führenden Persönlichkeit eines Wladimir Faworskij und seiner Kollegen den Vergleich aushielte. — Schade, daß die Lithographien-Ausstellung des Russischen Museums, die zeitlich mit der noch zu besprechenden Ausstellung französischer Lithos in der Eremitage zusammenfiel, sich nur auf die neueste Phase beschränkte. Wäre noch eine retrospektive Abteilung vorhanden, so wäre hier die seltene Gelegenheit geboten, de visu den starken Einfluß des französischen Steindrucks auf den russischen bis zur Mitte des vorigen Jahrhunderts in allen Einzelfällen zu fixieren. —

* * *

Das Material für die Ausstellung von „Kunstwerken der Stroganoff-Schule" war nicht nur den Beständen des Russischen Museums, sondern z. T. auch andern Kunstsammlungen Leningrads entnommen, wobei in erster Reihe das Stroganoff-Museum zu nennen ist, das seine Ikonensammlung hier zeitweilig exponierte. Im ganzen waren über 80 Tafelbilder nebst einigen herrlichen Stickereien religiösen Inhalts zusammengebracht, welche ein vielseitiges, wenn auch nicht ganz erschöpfendes Bild jener Epoche altrussischer sakraler Kunst gaben, die gemeiniglich unter dem Namen „Stroganoff-Schule" zusammengefaßt wird.

Dieser Begriff ist im Grunde kein feststehender und zeitlich streng umgrenzter, wie ja überhaupt die geschichtliche und künstlerische Entwicklung der altrussischen Ikonenmalerei noch endgültig nicht erforscht ist und gerade letzthin hier ganz neue Gesichtspunkte und Tatsachen in den Vordergrund getreten sind, welche eine ziemlich radikale Umwertung der diesbezüglichen bisherigen Literatur zur Folge haben werden. Die sogenannte „Stroganoff-Schule" setzt ungefähr um die Mitte des 16. Jahrhunderts ein und hat ihren Namen von den Stroganoffs erhalten — einer dem Bauernstande entstammenden Familie, welche in der Kolonisation des Ostens Rußlands sowie Sibiriens eine so bedeutende Rolle spielte und mit der Zeit zu großem Ansehen und Reichtum gelangte. Die Stroganoffs unterhielten eine Reihe eigener Ateliers für Ikonenmalerei, deren Kunstfertigkeit von den Zeitgenossen sehr geschätzt war und deren Meister sogar oft für den Zarenhof in Moskau arbeiteten. Die verfeinerte, eklektische Kunst dieser Meister war an Stelle der absterbenden, großzügigen monumental-dekorativen Kirchenmalerei Nowgorods getreten, in welcher die neo-byzantinischen Traditionen endgültig zu einer national-russischen Kunst verarbeitet worden waren. Anklänge dieser letztern sind natürlich in der Stroganoff-Schule noch sichtbar, aber der Einfluß westeuropäischer Bibelillustration in Holz- und Kupferstich tritt hier immer stärker hervor, und dazu gesellt sich eine aus dem Orient kommende Vorliebe für detaillierte Ornamentik und miniaturenhafte Behandlung der Form. Die sonore Koloristik früher Ikonen schwindet immer mehr, um einer tonigen Malerei Platz zu machen, die oft fast ganz in Monochromie übergeht. Alles in allem eine bereits aristokratische, ins Kleinliche gehende Kunst die dem Geschmack der höheren Kreise des sich

immer mehr zentralisierenden moskowitischen Zarenreichs am Ende des 16. und Beginn des 17. Jahrhunderts entsprach. P. E.

Zur Barockausstellung im Landesmuseum „Joanneum" in Graz

Ein freundlicher Zufall wollte es, daß zur gleichen Zeit, als die Enthüllung eines Denksteines für weiland Msgr. Dr. theol. Johann Graus stattfand und die Verdienste dieses Bahnbrechers in der Einschätzung der Denkmäler alpenländischer Barockkunst in Erinnerung gebracht wurden, im Landesmuseum eine Barockausstellung den steirischen Besitz an Werken dieser Periode vorführte. Schon allein dieses Zusammentreffen kann als Beweis dafür gelten, wie sehr die Zeit einer ähnlichen Veranstaltung entgegengereift war, und diesen Augenblick — halb noch fragenden, halb schon anerkennenden Interesses — mit glücklicher Hand gewählt zu haben, ist ein nicht zu unterschätzendes Verdienst der gegenwärtigen Leitung der Landes-Gemäldegalerie, zumal unter den ausgestellten Objekten viele so bedeutend und eindrucksvoll waren, daß sich jeder Besucher sofort in den Bann willensstarker Barockkunst gezogen fühlte.

Die Auswahl der Werke und mit ihr letzten Endes das wissenschaftliche Ergebnis der Ausstellung war naturgemäß an die technischen Möglichkeiten der Entlehnung, des Transportes und des verfügbaren Raumes gebunden. Trotzdem gelangte man zu bemerkenswerten Feststellungen und Eindrücken, die unsere Kenntnisse bezüglich der Entwicklung des steirischen Barocks nicht unwesentlich beeinflussen. Ein reich ausgestatteter Katalog[1] wird eine bleibende Erinnerung an diese retrospektive Ausstellung sein.

Für die großen Österreicher, soweit sie vertreten waren, brachte das Dargebotene keine neuen Aufschlüsse, so lehrreich es war, eine ganze Reihe von hervorragenden Gemälden und Ölskizzen des Kremserschmidt, fünf Maulpertsch und ein bisher unbekanntes Meisterstück Paul Trogers (Abnahme des hl. Sebastian Nr. 94) inmitten der bekannten aus der steiermärkischen Landes-Gemäldegalerie studieren zu können. — Wenn an der Urheberschaft der beiden Vinzenz Fischer-Darstellungen aus Landesbesitz nicht zu zweifeln ist, so war es doch ganz verfehlt, jene als „Aufbruch der Diana zur Jagd" bezeichnete Plafondskizze Nr. 16 ebenfalls diesem Wiener Künstler zuzuweisen. Ganz abgesehen davon, daß die gewählte Bezeichnung nicht zutreffend ist, insofern es sich um den „Tagesanbruch" als Hauptmotiv handelt, war das fragliche Bild, bereits vor Jahren dem kunsthistorischen Institut der Grazer Universität zur Begutachtung vorgelegt, von Prof. Hermann Egger als eine ganz hervorragende Leistung Christian Winks erkannt worden. Ein Zusammenhang mit dem Fresko Fischers in Laxenburg, wie der Ausstellungs-Katalog annimmt, erscheint daher völlig ausgeschlossen. Wenn auch damit Grazer Kunstfreunden der einzigartige Genuß eines Hauptwerkes Chr. Winks vermittelt wurde, so hätte es sich im Rahmen einer Barockausstellung doch empfohlen, von einer Einbeziehung dieses Werkes abzusehen, da es, ebenso wie die fünf ausgesprochen Rokokostimmung ausstrahlenden Bilder Norbert Grunds eher geeignet waren, die Grenzen des Begriffes „Barock" zu verwischen. —

Das Oeuvre einzelner steirischer Meister wurde durch die Ausstellung zum Teil bereichert, ja oft in ganz neue Beleuchtung gerückt, wenngleich einer oder der andere Künstler nicht immer günstig dabei abschnitt. — Aus dem Schlosse Gösting wurden zwei neue Weißenkircher vorgeführt: ein „Josef mit der Frau des Potiphars" und eine „Susanna im Bade" (Nr. 97 und 98), deren erstes 1687 datiert ist. Ein weiterer willkommener Beitrag ist die bei der Restaurierung entdeckte Signatur des „Hiob" Nr. 99, mit der Jahreszahl 1690. Danach gehören Nr. 97 und 99 der Spätzeit Weißenkirchers an, was ihre geringe Qualität und innere Leere erklärt, während die Susanna noch an den Jugendstil befangener Unfertigkeit und unverarbeiteter italienischer Einflüsse gemahnt. Die übrigen schon bekannten tüchtigen Werke dieses zeitlich ersten steirischen Barockmalers machen uns auch seine Anfänge und sein Ausklingen interessant. — Franz Karl Remp war geradezu imposant vertreten, nur kann die ikonographische Erklärung einiger seiner Arbeiten nicht befriedigen. Bezüglich der beiden großen, deutlich als Gegenstücke komponierten, dekorativen Wandfüllungen ist wohl nicht anzunehmen, daß beide Male dieselbe mythologische Gestalt zum Vorwurf gewählt wurde, welche Auffassung im Katalog durch den abwechselnden Gebrauch der Worte Hera und Juno verschleiert wird; ist Nr. 68 richtig als Hera mit dem jungen Vulkan erkannt, so ist die Göttin des zweiten Bildes Nr. 69 nach ihrem Begleiter „Kupido" (recte Amor) unschwer als Venus zu benennen. In diesen beiden machtvollen Stücken zeigt sich übrigens ein ungemein ansprechendes Empfinden für ein gedämpftes Gesamtkolorit. Völlig unzutreffend ist die Bezeichnung des angeblichen Remp Nr. 67 „Achill unter den Töchtern des Lykomedes". Bei den zahlreichen Darstellungen dieses Themas fehlen bekanntlich die Gespielinnen nie, zum mindesten müßte eine als Vertreterin der übrigen gegeben sein. Will man ferner in dem Bärtigen den als Kaufmann verkleideten Odysseus erkennen, so fehlen, außer dem Schwerte, daß sich der sogenannte Achill umgürtet, die Waren, Waffen und Geschmeide, die jener zu verkaufen vorgibt. Schließlich bleiben die Brote im Gewandbausch der dritten Person gänzlich unerklärt. Zweifellos handelt

[1] Bearbeitet von Dr. Karl Garzarolli-Thurnlackh.

es sich um eine Darstellung von Lib. I. Samuelis 21, woselbst der jugendliche David vom Priester Abimelech die Schaubrote und das Schwert Goliaths empfängt. — Flurers „Gemsjagd“, Nr. 18, zählte zu jenen Stücken der Ausstellung, die besondere Anziehungskraft ausübten; in der Tat gebührt dem genannten Bilde ein hervorragender Platz in der Entwicklungsgeschichte der steirischen Landschaftsmalerei: so sehr es komponiert ist, will es doch bewußt charakteristisch wirken. — Die Werke der übrigen Steirer, Hackhofer, Janneck, Jantl, Mölk und anderer mehr repräsentierten die schon bekannten Eigenarten ihrer Meister.

So sehr die Plastik ziffernmäßig hinter den Gemälden zurückblieb, so eindrucksvoll waren die zur Ausstellung gelangten Stücke, die sich um wenige Namen gruppierten. Unter den durchwegs kirchlichen Arbeiten beanspruchten die vom Stift Admont verbrachten farbigen Meisterwerke Thaddeus Stammels die Hauptaufmerksamkeit, da ihre hie und da groteske Zierlichkeit sich in dieser Aufstellung bequem studieren ließ. Alles weitere von Straub, Schokhotnigg, Kininger und anderen war überwiegend bekannter Besitz des steiermärkischen Landesmuseums. — An einem kleinen Profilporträt in Wachs Nr. 144 gab merkwürdigerweise die Unterschrift unter den persönlichen Unterschriften eines Besitzers für den Verfasser des Kataloges Anlaß, die heimische Kunstgeschichte um einen „Steirischen Monogrammisten I : A : K :“ zu bereichern. Abgesehen davon, daß der Wortlaut der Beischrift in keiner Weise berechtigt, diesen I : A : K : als den Künstler der kleinen Wachsbossierung zu erkennen, läßt sich sein Inkognito mit Hilfe der Regesten der Grazer Stadtpfarrkirche leicht lüften, insofern die für den Propst Dr. Abund Kuntschak überlieferten biographischen Nachrichten genau mit den Angaben übereinstimmen, die von dem angeblichen Monogrammisten I : A : K : geschrieben, im Katalog in extenso zum Abdruck gebracht wurden. Das hätte sich der würdige Propst und spätere Abt des steirischen Cistercienserstiftes Rein nicht träumen lassen, auf Grund seiner pietätvollen Notiz in die Reihe der steirischen Barockkünstler aufgenommen zu werden. —

Retrospektive Ausstellungen sind immer ein Zeichen liebevoller Vertiefung in zeitlich und örtlich herausgehobene Gebiete, als solches soll auch die besprochene hiemit gewürdigt und voll anerkannt sein. — Robert Meeraus.

Die Morgan-Bibliothek in New York

J. P. Morgan hat vor kurzem seine Bibliothek mit dem Hauptteil des Gebäudes, in dem diese untergebracht ist, in ein öffentliches Institut umgewandelt, das von Treuhändern zugunsten aller Gelehrten und Kunstfreunde verwaltet werden soll. Der großartigen Gabe schließt sich ein Erhaltungs- und Erweiterungsfonds von ein und einer halben Million Dollar an. Nächst der Huntington-Bibliothek in Californien, die ja auch zu einer öffentlichen gemacht worden ist, dürfte die des Mr. Morgan, die in ihren Hauptbeständen auf den verstorbenen J. P. Morgan sen. zurückgeht, die bedeutendste Privatbücherei der Vereinigten Staaten sein. Etwa 10000 Werke sollen von größter Seltenheit sein und zum Teil auch hohen Kunstwert besitzen. Neben illuminierten und anderen Handschriften und Inkunabeln und späteren Druckwerken, z. T. in seltenen Einbänden, enthält die Bibliothek Handzeichnungen der verschiedensten Schulen, Schwarzweiß-Blätter, Münzen und Medaillen usw., auch eine Anzahl von Autographen berühmter Persönlichkeiten. Der Wert der ganzen Stiftung wird von J. P. Morgan selber auf acht und eine halbe Million Dollar geschätzt, was, wie Kenner meinen, eine sehr bescheidene Schätzung sei. Der Bibliothek steht wie bisher Mr. Morgans Bibliothekarin, Miß Costa Greene vor, an die sich Interessenten zu wenden haben. F.

Galerieerwerbungen moderner Kunst

Die Staatsgalerie in Wien erwarb in der Ausstellung französischer Malerei der Galerie Flechtheim bei Würthle in Wien Géricaults „Trompeter“. — Die städtischen Kunstsammlungen in Düsseldorf kauften Heinrich Nauens Ölgemälde „Bildnis der Else Sohn“, das Wallraf-Richartz-Museum George Grosz' „Wrangel“, Rudolf Großmanns „Langenargen“ und zwei Aquarelle Pascins aus Kuba und Florida. — In den Besitz der Kunsthalle zu Hamburg gelangte Kurt Edzards Bronze „Hans Breitensträter“.

Dresden

Im Stadtmuseum sind sozusagen als „Vermächtnis“ die Erwerbungen zu sehen, die in einer verhältnismäßig kurzen Amtszeit von dem heute abgebauten Direktor P. F. Schmidt gemacht wurden. Und einer jener berühmten Zufälle will es, daß die neugeordnete moderne Abteilung der Staatlichen Gemäldegalerie gleichzeitig der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wird. Über die Neuerwerbungen der Städtischen Sammlungen habe ich an dieser Stelle bereits berichtet und verweise darauf (Cic. XIII. 121). Wichtiger als die Ergänzung dieses Katalogs ist der Eindruck der Ausstellung: Planvoller Ankauf der Kunst seit 1900, Dresdner Akademie (Kuehl bis Feldbauer), „Brücke“, „Dresdner Sezession“, außerdem Kokoschka, Nolde, Becker-Modersohn, George Grosz und einige Jüngere. Zugegeben sei, daß Schmidt vielleicht etwas zu weitherzig war in der Abgrenzung des Gebietes (er sollte eine Sammlung Dresdner Kunst schaffen), aber was da ist, hat Sinn und Zusammenhang. Es ist ein Jammer, daß die Arbeit Torso bleibt und heute nochmal gezeigt wird, um anschließend auf dem Speicher zu verkommen. Ein beson-

derer Vorzug dieser Nachkriegsschöpfung ist: sie ist in keiner Weise repräsentativ eingestellt; wo für Gemälde kein Geld da war, kaufte Schmidt Aquarelle und Zeichnungen. So kam ein Material zusammen, das voller Abwechslung und Überraschung ist. Die Dresdner unterstützten ihn zuletzt nicht mehr mit dem anfänglichen Eifer; man überlegte, wozu eine zweite Sammlung? Hatte nicht die Staatliche Galerie eine umfängliche moderne Abteilung?

Sie ist neugeordnet im linken Flügel des Erdgeschosses wieder zu sehen. Der Direktor Posse hat einige Räume geschaffen, die in ihrer Geschlossenheit vorbildlich sind, der Raufki-, der Marées-, der Leiblsaal. Liebermann und Corinth sind gut da, unter den Slevogts das neu erworbene Pawlowabild. Bei den Franzosen vermißt man schmerzlich viel, was nicht mehr nachzuholen ist. Im letzten Saal hängen die Modernen, drei Kokoschka, zwei Hofer (der eine von 1922 neu), je ein Nolde, Heckel, Pechstein, Felixmüller, Otto Lange. Man geht im Geiste unwillkürlich weiter und findet sich plötzlich wieder — im Stadtmuseum. Es liegt zu nahe und muß doch gesagt werden: Der Stadt fehlt manches für ein anständiges stadtgeschichtliches Museum, der Gemäldegalerie manches für die neuere Abteilung. Könnten sich nicht beide helfen? Für eine Leihgabe wäre ich in diesem Falle nicht. Ich glaube auch nicht, daß die Stadt Neigung hat, zu gelegener Zeit die Sammlung moderner Kunst wiederaufzunehmen. Ich schlage einen großzügigen Tausch vor. Möge der Gemäldegalerie und dem Kupferstichkabinett die Erwerbung P. F. Schmidt übergeben werden (Ungeeignetes und Doubletten könnten versteigert werden); dem Staate dürfte es wohl nicht allzuschwer werden, eine entsprechende Gegengabe für die Stadt zu finden. Dann hätte Dresden mit einem Schlage ein besseres Stadtmuseum und eine vollständigere moderne Galerie. Will Grohmann.

Wien

„Gemäldegalerie im Kunsthistorischen Museum" (Erwerbungen in den Jahren 1920—1923)

Man begegnet vielfach der Ansicht, daß an den Beständen eines Museums unter allen Umständen festgehalten werden müsse, möge es sich auch um Dubletten oder minderwertige Depotware handeln. Daß diese Anschauung nicht zutrifft, daß eine Auswechslung von derlei Kunstgut zum größten Vorteile einer Sammlung geschehen kann, zeigen die Neuerwerbungen, welche die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Staatsmuseums jetzt im Künstlerhaus zur Ausstellung bringt. Im Ganzen 57 Bilder, von denen ein geringerer Teil aus Schenkungen herrührt und in den Depots entdeckt wurde, während die größere Anzahl durch Tausch gewonnen werden konnte. Bei den Neuanschaffungen wurde im wesentlichen darauf Bedacht genommen, „die Bestände mancher Abteilungen zu erhöhter Vollständigkeit auszubauen und damit das Gesamtbild der Sammlung zu einem reicheren, volleren, schöneren Eindruck abzurunden". In erster Linie wurde die Sammlung von Gemälden altdeutscher Kunst und zwar insbesonders die der heimatlichen Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts berücksichtigt, die schon früher durch Zuweisung der altdeutschen Bilder aus der Österreichischen Staatsgalerie erheblich vermehrt worden war. Aus der Reihe dieser Erwerbungen seien besonders hervorgehoben: Das in Heft 3, Jahrgang 1924, dieser Zeitschrift besprochene Bildnis einer jungen Venezianerin von Dürer, drei Gemälde von Lukas Cranach d. A., und zwar ein Frauenporträt aus seiner Frühzeit und zwei spätere Passionsbilder, dann ein Werk des Hans Baldung Grien aus seiner reifen Zeit „Lot und seine Töchter", eines der schönen, von edler Einfachheit getragenen Bildnisse von Wolf Huber und drei Bilder von Albrecht Altdorfer, die den Künstler in den drei Perioden seines Schaffens zeigen. Aus der Frühzeit stammt die „Marter der hl. Katharina" und auf dem Höhepunkt seines Könnens zeigt ihn die „Grablegung Christi" mit dem Ausblick in eine traumhaft schöne Landschaft; eine spätere „Madonna mit dem Kinde" verrät italienischen Einfluß. Die altniederländische Abteilung wurde durch eine „Kreuztragung Christi" von Hieronymus Bosch bereichert, durch eine „Anbetung der Hirten" von dem Meister der Virgo inter virgines, dann durch eine „Beweinung Christi" von dem Holländer Jan de Cock, die besonders fein im Aufbau und in der Farbengebung ist und schließlich durch ein Gemälde von Jan Scorel, „Geschichte der Ruth", das im Figuralen wie in der Landschaft unter italienischem Einfluß steht. Unter den neuerworbenen Bildern der vlämischen Schule des 17. Jahrhunderts sind vor allem die vielumstrittenen Bildnisse von Rubens (Erzherzog Albert und seine Gemahlin Infantin Isabella) zu nennen und eine große mythologische Komposition von Jakob Jordaens, die den Meister in voller Abhängigkeit von seinem großen Zeitgenossen Rubens zeigt. Von den Bildern der holländischen Schule des 17. Jahrhunderts seien besonders genannt Aert de Gelders „Beschneidung Christi" und die prachtvollen Landschaftsdarstellungen von Jan van Goijen, Salomon van Ruijsdael und Philips Wouwerman. Die spanische Abteilung erhielt wertvollen Zuwachs durch ein köstliches Selbstbildnis des Francisco Goya und durch die glückliche Wiederauffindung des verloren geglaubten Velasquez „Porträt der Infantin Margareta Theresia", über welches gleichfalls in Heft 3 berichtet wurde. Eine vortreffliche Übersicht über die reiche Fülle des neuen Kunstgutes gewährt der vornehm ausgestattete wissenschaft-

liche Katalog[1]. Er enthält nebst einer Einführung von Gustav Glück die denkmalkundlichen Notizen von Ludwig Baldaß und 57 Tafeln, auf welchen sämtliche Bilder wiedergegeben sind.

Stiaßny.

Ausstellungen

Berliner Ausstellungen

Berliner Sezession / Franzosen / G. W. Rößner / K. Wilczynski / F. Masereel

Von allen hiesigen Künstlergruppen ist keine rühriger und pünktlicher im Ausstellen als der zwar eingetragene, sonst aber längst nicht mehr legitimierte Verein „Berliner Sezession", der wieder einmal durch eine Frühjahrsausstellung dem Wandel der Jahreszeiten Reverenz erweist. Und dem der Zeiten, indem er diesmal, nicht ohne Erkenntnis offenbar der eigenen Ohnmacht, eine Menge junger Gäste geworben hat, um sich „frisches Blut zuzuführen". Aber diese Kur bleibt Selbstbetrug. Ausstellungen einer Künstlervereinigung können auch heute noch den Sinn haben, ein einheitliches Wollen zu bekennen, die künstlerische Idee einer schaffenden Gemeinschaft zu propagieren. Die willkürliche Hinzuziehung jüngerer Kräfte verschiedenster Art, wie sie eben im Laufe des Jahres besonders erfolgreich hervorgetreten sind, kann jedoch nur beweisen, daß hier kein Kampf, keine Gemeinschaft und keine Idee, sondern nur ein kleines genossenschaftliches Kunsthandelsunternehmen, eine substanzlose Organisation fristet. Ein Gesamtwille wird auch nicht andeutungsweise mehr sichtbar. Da hilft es denn recht wenig, wenn Arbeiten von Schrimpf, Davringhausen, Crodel, Marcks, Ryback usw. herangeholt sind, zumal Krauskopfs Reißer und Kohlhoffs wabernde Schludrigkeiten oder auch das Wiegelaweia und wächserne Geseufz des Plastikers Thorak doch tonangebend bleiben. Unter vielem Epigonischen (Deierling vergrellt de Vlaminck, Kowalski macht Limonade aus Otto Müller) erfreuen Baladines graziöse Idyllen und Feiga Blumbergs gewichtige, dunkelstille Stücke als echt. Und wie unter Paul Kleinschmidts unzimperlichem Pinsel das Fleisch korpulenter Halbakte gleichsam zu watscheln beginnt, das ist wenigstens vital. Aber es sind ja nicht die Rosinen, die einem Kuchen Halt geben. Und dieser Teig ist lasch und ohne Konsistenz. —

Die Galerie Flechtheim hat in zwei sich folgenden Kollektionen die heutige französische Generation und die der impressionistischen Blütezeit vor Augen geführt. Während der Gegenwart mit etwas zufallsmäßig zusammengekrümelten Proben nicht volle Gerechtigkeit geworden ist und man neben ausgezeichneten, kräftigen de Vlamincks und ein paar apart-ornamentalen Braques nicht eben viel, vor allem kein einziges entscheidendes Stück zu sehen bekam, waren die Väter vorzüglich vertreten, speziell Renoir, Pissarro, Degas und Cézanne, der letztere mit hinreißend zartbunten Aquarellen. Manets Pastell des „père Lathuille", ein ganz simples Apfelstilleben Sisleys und zwei vollgültige Toulouse-Lautrecs seien noch besonders herausgehoben aus einer fast nietelosen kleinen Retrospektive, die in dieser Konkurrenz der Epochen widerstandslos gesiegt hat. Das Resultat mag auch sonst wohl bestätigt werden, auch wenn die Moderne besser versammelt sein wird. —

Georg Walter Rößner ist — man konnte sich im Euphorion-Verlag neuerdings dessen versichern — ein Kleinmeister von mokant flirtender Schwerlosigkeit und parodistisch hinspielendem Charme. Seine radierten Vignetten im Munkepunke-Stil, seine Tabak-Archaismen und diminutivischen Titelkupfer, seine Illustrationen zu Anderson, zum „Tartarin", zu Schmids köstlichem „Carlos und Nikolas" und sonstigen ironiehaltigen Geschichten sind entzückende Gaben feingesiebter, lässiger Laune, deren zephirleichte Persiflage nicht kritisch ausholt, sondern zärtlich kokettiert mit allem Halbwüchsigen und idyllisch Zurückgebliebenen, — sei es nun eine kleine grüne Laube oder ein biedermeierlicher Dampfer mit Giraffenhals-Schornstein und mächtigen Radkästen oder ein reifenspielendes Mädchen. Gibt Rößner irgendein Rasenstückchen, radiert er eine Amsel zwischen ein bißchen Geäste hin, so geschieht es mit einer Intimität und Sanglichkeit, die weder kleinlich noch gar schmalzig ist; ein unbedingter Geschmack ist die beste Tugend dieses liebenswürdigen Künstlers, dessen zierende Anmut niemals dekorativ erstarrt. Seine andeutende Zeichnung ist oft betörend hübsch angetuscht. Die größeren Gemälde sind nicht entfernt so graziös und überlegen, da kann sogar eine thomahafte Poeterei aufkommen. —

Die Kunst- und Buchhandlung Landsberg tritt auf den Plan mit Radierungen und Zeichnungen der unzweifelhaft begabten, aber wenig disziplinierten Kaete Wilczynski. Ihre Art schwankt zwischen Manet und Jaeckel, woraus sich eine gewisse Fahrigkeit ergibt, die nur zuweilen als geistreiche Leichte überzeugt. Auch wenn sie Schauspielerköpfe entwirft, vermißt man Intensität des Physiognomischen: es mangelt an Durchdringung, es ist zuviel dem Gemurmel des Strichwerks überlassen. —

Rein als Künstler genommen, scheint mir Frans Masereel doch überschätzt zu werden. Man kann den Jubel Derer verstehen, die sein tapferes Wirken im Kriege entdeckten. Man kann dichterischer Begeisterung nicht gram sein, die eines vielseitigen Schaffens tausendfigurige Fülle überschaut. Als graphischer Journalist ist Masereel wirklich nicht hoch genug zu schätzen, auch als Illu-

[1] Kunstverlag Anton Schroll & Co.

strator hat er seine Meriten. Trotzdem: seine immense Produktivität ist nirgends gewaltige Schöpfung, sie ist eher Menge als Höhe, sie ist unzählig, aber nie unsagbar. Masereels Nützlichkeit steht außer Zweifel, aber man darf sie nicht als Genie bezeichnen. Seine Malerei, von der die Kunsthandlung Dr. Kreitner einen Begriff gab, scheint geradezu sagen zu wollen, daß Malen keine Kunst sei. Sie ist aus Überzeugung glatt und flach wie ein Fabrikat. Auch summarische Einzelformen, ein ovales Klischee für „schöne Frau", ein kitschiges Niedersinken der Ergriffenheit usw. dürften bei Masereel ganz bewußt sein: Äußerungen des Willens zur Gemeinverständlichkeit, eine Art Primitivismus der konfektionierten Bildroutine. Masereel will Wirkung, nicht nur politische in den Karikaturen — auch sentimentale, wenn er „Die Mutterschaft" malt oder „Die Liebe" zeichnet. Er opfert aus seiner sozialen Absicht heraus alles künstlerisch Exklusive. Man kann das vielleicht bejahen und sich damit gegen die herrschende kunstphilosophische Einstellung erklären, aber man kann nicht gut von dieser aus Masereel verherrlichen. Die Mappe seiner Zeichnungen und Holzschnitte birgt unzählige Schlager. Straße und Café geben seinem verblüffend sicheren Ausdruck am meisten Resonanz. Einige Porträts (Verhaeren, Le Fauconnier usw.) sind wahrhafte Treffer. Lyrisch-Autobiographisches jedoch irrt aus lebendiger Fülle zuweilen ins Klingerhafte ab. Masereel ist einer der besten Zeitgenossen, aber doch nicht mehr als eine Zeiterscheinung. Willi Wolfradt.

Ausstellung der Hamburgischen Sezession

Der Bach von Farben und Gedanken, der in den letzten Jahren ziemlich bewegt und schaumschlägerisch strömte, hat sich beruhigt, er treibt verzweigt durch ein Inselgewirr und lächelt den Himmel an, der nicht ganz so heiter ist, wie er ihn spiegeln möchte: das ist die Betrachtung, die auch die Ausstellung der Hamburger erweckt. Seitdem Einfälle, die nichts mehr als das sind, nicht mehr viel gelten, besinnen sich die Temperamente auf das Bewahrenswerte, und ein Verlangen nach dem Wohlabgerundeten und Geschmackvollen heißt sie bei Meistern abgeschlossener Perioden Anschluß suchen. Das hat zur Folge, daß das Durchschnittsniveau steigt, daß durchweg recht anständige Leistungen zu sehen sind, und daß über allem ein Hauch von Melancholie schwebt, der das Auge leichter müde macht und dem Genuß einen eigenen Geschmack verleiht. Sympathisch an dieser Ortsgruppe von Künstlern ist, daß sie neben großer Plastik nicht verschmäht, einen praktischen Schachtisch mit hübsch entworfenen Figuren (Luksch) zu zeigen.

Die Anknüpfung an Frankreichs Tradition der Cézanne, Renoir usw. ist in die Augen fallend; gepflegt bei Ahlers-Hestermann, der neben einem älteren Brückenbild drei Pastelle zeigt, die ganz jenen sanften Kontur und die wollüstige Färbung Renoirs oder mancher Degas aufweisen. Weniger gut vermag A. Povórina-Hestermann sich einzufühlen; ein „Mädchen im Rokokokostüm" zeigt die ganze französische Palette, aber ein wenig ist es Pariser Eleganz in Bukarest. An einem „Frauenbildnis" ist die Diktion der Farben und Formen selbständiger, kräftig und überzeugender. F. Friedrich indessen bringt das Kunststück fertig, Cézanne und Renoir in eins zu mischen und vor dem „Frauenporträt" oder der „Ebbe" die Frage zu entfesseln, wen von beiden er gemeint habe.

Bei W. Davidson kann man so ohne weiteres niemanden wiedererkennen. Er vereinigt mit einer energischen, breiten Pinselführung Sinn für starke dekorative Zusammenfügung des Bildes. Ein „Kircheninneres" hat Stimmung und Wärme dank einiger roter Flecke im warmen Braun und ist ganz vorzüglich. In der „Italienischen Landschaft" wird die dekorative Art besonders deutlich: rahmende Palmen, die sich gegeneinander neigen, tiefer Blick in die Ferne, kräftige, leuchtende Farben. — Um der Schlichtheit des malerischen Ausdrucks willen ist K. Löwengard zu erwähnen, der in zwei Stilleben ein paar Äpfel oder eine Geige vor einem weißen Tuche so darstellt, daß Stil und Stille lebendig werden. Da ist ferner A. del Banco mit einem Hafenstück, einem Capriccio in Gelb und Rosa, etwas verwirrt durch die vielen Striche der Masten und Taue. G. Wohlwills „Nähendes Mädchen" oder „Junger Mann" wirken im ersten Augenblick frisch und luftig; aber man kommt ihm dahinter, daß er die großen Reflexflecke zu sehr ausnutzt. Von Anita Rée wird weder das Letzte noch das Beste gezeigt; aber auch bei dem „Betrachtenden Mädchen" mit der blaßgrünen kühlen Grundstimmung und den klaren Formen gesteht man ihr die mehr als durchschnittliche Höhe zu.

Noch eine Tradition wird fortgeführt: die Paula Modersohns, durch Hilde Hamann und Maetzel. Beiden eignet die moorig-undurchsichtige Farbe. Maetzel, der Architekt, ist derb im Kontur wie sie, eindeutig in den Farben. Bei Hilde Hamann verändern sich die knollig gewachsenen Formen durch einen Schuß von Esprit, der sie bewegter macht, sie im Porträt in präziser Charakteristik sprechen läßt.

Es bleiben noch zwei Phantasten zu erwähnen und einer, der es in seiner Methode ist. F. Radziwill zeigt Bilder, die wie Phantasien eines Opiumrauchers erscheinen, Pferde aus dem Gestüt Franz Marcs, Landschaften in grellen, unnatürlichen Farben. In kleinerem Format als Aquarelle und Illustrationen, könnte man sich eher mit ihnen anfreunden. E. Passow hingegen gibt Wirklichkeiten aus Treppenhäusern und Dachkammern, deren Unheimlichkeit darin beruht, daß Menschen und Dinge lautlos hinter einer Glaswand ver-

weilen. Der Romantiker in der Methode ist C. Ende, dem es die Valori plastici angetan haben, und der von den frühen Florentinern bis zu Marées seine Ingredienzen nimmt.

Outsider sind Ofaire, der im Blechrahmen seine Auffassung von Badezimmer konstruiert, und Cilette, die geistreiche Zeichnungen zeigt, deren Gemälde aber zu stumpf, zu sehr gedacht und zu wenig gemalt sind.

Die Skulptur dieses Jahres ist recht gut vertreten. Luksch hat zwei Jünglinge de Fiorischer Prägung ausgestellt, knapp und herb in Form und Bewegung. Von Opfermanns Holzplastiken sind eine Madonna mit Kind in ihrer geschlossenen Form und ein wuchtiger Apostelkopf bemerkenswert; die Halbstatuette eines Mädchens in Majolika läßt in ihrer innigen Natürlichkeit und Heiterkeit an Luca della Robbia denken. Fritz Bürger und Paul Hamann sind in gewisser Weise Antipoden. Jener — bezeichnend seine Neigung für Porträtköpfe — von geistiger Strenge, dieser von üppiger Sinnlichkeit. Bürgers Köpfe in ihrer präzisen Formbeschreibung verraten bei aller Charakteristik des Modells den klaren Stilwillen. In Hamanns Akten ist bezeichnend die schwellende Durcharbeitung der Schoßpartien. — Zeppenfeld und Titze zeigen feine, bemalte Kleinplastik.

Auch ein Architekt ist vertreten, Schneider; aber da er nur Zeichnungen von Massenverteilungen und Photographien einiger Arbeiten zeigt, und da Grundrisse und genauere Pläne fehlen, so halten wir uns lieber an die großen Dinge, die jetzt in Hamburgs Baukunst geschehen: Chilehaus und Ballin-Haus. Hans Lorenz.

Wiener Ausstellungen

Sezession: Willy Jaeckel (Berlin), Julius Hüther (München) / Hagenbund und Kristallgalerie: Die „Unentwegten“ (Prag), Antonin Trčka (Wien) / Kunstsalon Würthle: Moderne Graphik. Lithographien Daumiers / Galerie „Holbein“: Georg Jung

Die Sezession beherbergt derzeit zwei Gäste aus dem Reich: Willy Jaeckel und Julius Hüther. Jaeckel, dem Österreicher Harta verwandt, ein Maler, der sein Handwerk beherrscht, ein „Fapresto“, dabei jedoch ein übler Poseur, der mit großer Geste monumentale Gesinnung vorzutäuschen sucht. Expressionistische Gebirgslandschaften, auf den ersten Blick durch unerhörte Wucht verblüffend, bei näherem Zusehen jedoch sich aus Kleister und Pappe aufgebaut erweisend. Bilder, wie die langweilighilflose „Auferstehung“ oder „Werden und Vergehen“ offenbaren das Unvermögen eines Oberflächlichen, in die Mystik biblischen Geschehens wie des Daseins überhaupt einzudringen. In einem „Erotik“ benannten Bild, das sich aus malerisch gelagerten fleischigen Akten zusammensetzt, bekennt sich Jaeckel offen zu jenen Künstlern der Vergangenheit, die seinem Wesen am nächsten stehen: den Manieristen. — Wenn auch der weniger Begabte, ist Hüther gleichwohl ernster zu nehmen. Neben pleinäristischen Gruppenbildern von Schwarzen, die durch ihre monumentale Unmittelbarkeit fesseln, in Licht gebadete Leiber von Proletarierfrauen, die, von Natur aus häßlich, durch die Belichtung eigenartigen Reiz gewinnen. Bisweilen stört allerdings die allzu deutlich hervortretende Absicht nach möglichst ungezwungener Wiedergabe des Geschauten, indem die Angst vor der Pose stellenweise zu einer anderen, neuen Pose (jener gekünstelten Ungezwungenheit) führt. Eigenartig packend, von düster drohender Farbglut, die Ausschnitte aus der Fabrikvorstadt.

* * *

Auf den Erfolg der Ausstellung der (in der Hauptsache aus Impressionisten zusammengesetzten) Künstlervereinigung „Manes“ haben nun die expressionistisch und kubistisch orientierten (gleichwohl recht zahmen) Prager „Unentwegten“ und der in Wien lebende Antonin Trčka im Hagenbund und — im Verein mit einigen anderen, weniger bedeutsamen tschechischen Künstlern — in der Kristallgalerie ausgestellt. Wenn auch keine überragenden Persönlichkeiten, so doch meist Künstler von Geschmack und Können, deren Werke nicht minder wie jene der „Manes“-Künstler die nachhaltige Einwirkung französischer Malerei bekunden.

Kremlička, ein meisterlicher, jeder Pose abholder Zeichner, hat sich den Wohllaut Matissescher Kontur zu eigen gemacht. Der in hellen Farben schwelgende Václav Špála und der düstere Vlastislav Hofman greifen in ihren (aus Kuben sich aufbauenden) Landschaften unmittelbar auf Cézanne zurück. In ihren figuralen Bildern schwenken sie zu Picasso über, ohne jedoch jemals die Grundform der menschlichen Gestalt aus dem Auge zu verlieren. Am weitesten in der Reduktion der äußeren Erscheinungswelt geht Josef Čapek, der Mensch und Landschaft — stets unter Wahrung dekorativer Wirkung — auf die einfachsten geometrischen Formen bringt. Ans Kunstgewerbliche streifende Spielereien des bekannten Dichters. Auch Jan Zrzavý strebte in seinen älteren Blättern die vereinfachte Wiedergabe seiner Umwelt an, indem er die menschliche Gestalt in wenige Linien einfängt. Seine religiösen Bilder wirken in ihrer allzusehr beabsichtigten ausdruckslosen Primitivität recht langweilig. Neuerdings hat er sich in seinem (einer gewissen Monumentalität nicht entbehrenden) Bild einer Bettlerin dem Purismus in die Arme geworfen. — Sind es hier die Franzosen, deren Einfluß wir auf Schritt und Tritt begegnen, so sind für die Entwicklung Trčkas Klimt und (in

vielleicht noch höherem Maße) Schiele von Bedeutung gewesen. Das starke, dekorative Empfinden, das ihn zum Kunstgewerbler prädestiniert (wie er denn auch zahlreiche kunstgewerbliche Entwürfe ausgestellt hat) und das auch den anderen Malern (wenn auch nicht in so ausgeprägtem Maße) zu eigen ist, ist ebenso wie seine Farbenfreude slavisches Erbgut, das die Arbeiten der Tschechen von denen der stärker formal empfindenden Franzosen unterscheidet.

* * *

Die diesmalige Ausstellung in Würthles Parterrelokal vereinigte größtenteils Graphiken reichsdeutscher Künstler; darunter von Heckel ein schwaches Figurenbild und eine merkwürdig naturalistische Gebirgslandschaft; räumlich stark empfundene, bis ins Kleinste ausbalancierte Landschaften des von Cézanne beeinflußten Bajuvaren Kerschbaumer; Kaus' unter Munchs Einwirkung entstandene, ungemein dekorativ empfundene Lithographien; einige mittelmäßige Graphiken von M. Bloch. Von dem als Maler bedeutsameren Béla Czóbel werden in lapidare Umrisse gefangene (zum Teil recht schwache) Bildnisstudien gezeigt.

Der in Kokoschkas Bahnen wandelnde Österreicher R. Wacker ist mit einer Landschaft und einigen quälerischen Selbstbildnissen vertreten.

Ferner eine bescheiden-zufällige Auswahl von Lithographien Daumiers für den und aus dem Charivari, dem oft gewürdigten Pranger aller wichtigtuerischen Schwächen der Gebärde, welche die Verlegenheiten des Geistes unfreiwillig bloßstellt, nachgraviert mit der Daumier eigenen, sich auf schwere Randlinien beschränkenden Griffeltechnik. Die Blätter sind zum größeren Teil gut, einige lassen bessere Abdrücke wünscheuswert erscheinen. H. B.

* * *

Die erst vor kurzem eröffnete Galerie „Holbein" hat Ölgemälde und Graphiken des erst 24jährigen Salzburgers Georg Jung ausgestellt. Arbeiten, die, wenn auch größtenteils recht unreif, gleichwohl von unleugbarer Begabung zeugen. Als Expressionist ist es Jung vor allem um verstärkten Ausdruck zu tun, wie er sich, mehr noch als in seinen (von Harta und stellenweise auch von Schiele beeinflußten) Bildnissen in seinen stark bewegten Kompositionen offenbart. Die letzteren wirken allerdings noch reichlich unklar, wozu auch die verworrene Farbengebung beiträgt, die auch die Wirkung der Bildnisse stark beeinträchtigt. St. Poglayen-Neuwall.

Breslau

Im Ausstellungsraum von Trewendt & Granier bot Max Kaus Graphik und Gemälde. Am persönlichsten zeigt sich der Künstler im Graphischen. Wie in seinen früheren Illustrationszyklen hält er auch jetzt besonders am Romantischen fest mit Hintansetzung bewegender Momente. Alles ist ins Gedankliche vertieft. Unter inniger Bezugnahme auf das optische Original werden dessen Empfindungskomplexe in Formqualitäten umgewandelt. Aus der Hingabe an die Form wächst eine bewundernswerte technische Vollendung. Die Gemälde fesseln durch die Kühnheit der dynamischen Gegensätze in der Farbordnung. Gewisse Wendungen ins Dekorative geben durch ihre Unvermitteltheit pathetisches Gepränge. Im gleichen Kunstraum hatten dann Nolde und Schmidt-Rottluff ausgestellt. Die Auswahl des Ersteren war eine besonders glückliche. Man vermochte an diesen Beispielen die Entwicklung seiner Radierkunst gut zu verfolgen. Dieses immer steigendere Abstrahieren vom Erzählerischen und die innerste Beschränkung auf Lichtbeseelung, Tönung und Formintensität war genau zu beobachten. Die Gemälde zeigten ebenfalls die Eigenart dieses Unbeirrbaren im besten Lichte, vor allem seine Kraft, scheinbar Zufällig-Banales ins Typische zu rücken. Schmidt-Rottluffs energische, eigenrhythmische und klardeutige Art wurde durch seine Arbeiten wieder eindeutig bewiesen. In der Graphik wie im Gemälde ist die Stärke seines Willens immer gleichklingend mit der Kraft des Könnens. Seine Technik ist ruhiger und gefestigter geworden und dadurch ist seine eigenartige Akzentuierung in eine Harmonie gerückt, die der Struktur des Ganzen bei aller Leidenschaft eine klarste Zusammenfassung verleiht.

In der Galerie Stenzel gab Isidor Aschheim Aufschluß über sein letztes Schaffen. Am besten gelingt ihm die Übersetzung real gegebener Formen in eine schon gut zu vernehmende Eigensprache beim Landschaftlichen. Hier erreicht er eine recht befriedigende Verschmelzung von sichtbarer Erscheinungsform und visionärer Vorstellung.

R. C. M.

Dresden

Otto Dix in der „Fides" / Karl Hofer bei Hugo Erfurth / Käthe Kollwitz bei Emil Richter / Lovis Corinth in der Galerie Arnold

Nach langer Zeit sieht man wieder Arbeiten von Otto Dix in Dresden. Aquarelle und graphische Blätter, vorwiegend aus den letzten zwei Jahren hängen in der „Fides" (R. Probst). Solange Dix noch in seiner Vaterstadt lebte — er war bis vor drei Jahren Schüler der Dresdner Akademie — ließ man ihn nicht gelten, heute dafür die übliche Verbeugung. Der Umfang seiner Gestaltungskraft war von Anfang an erstaunlich, er konnte schon auf der Akademie einfach alles, und seine besten Freunde waren gerade darum in Sorge. Die expansive Komponente ist nicht schwächer geworden, die intensive ist um ein Vielfaches gewachsen. Es sind noch dieselben Gestalten und Vorgänge wie ehedem, aber

geadelt nicht nur durch Können, eher durch einen Blick, der heute schon liebend, nicht hassend erkennt. Diese Wandlung scheint mir wesentlicher zu sein als die erneute Feststellung seiner virtuosen Schaffensweise. Die breitere Erlebnis- und Erkenntnisbasis dürfte Dix davor bewahren, einer der vielen Spezialisten zu werden. In den Mitteln ist er weiter gänzlich unbedenklich. Er streicht, wenn es sein muß, auch einmal Silber über die Augenbrauen und entmaterialisiert die Farben zu Rauch, aber er macht kein Rezept daraus und verschmäht daneben einen Noldeschen Farbenauftrag (Frau mit Pelz) so wenig wie den eines Renoir. Es ist unmöglich, ihn auf eine Formel zu bringen, wie man vor zwei Jahren noch hätte tun können. Ein altmeisterlicher Mädchenkopf (1923, Tusche und dünne Wasserfarben) hängt neben einem Breughelschen Tierbild, zwei grausame Menschenbestien neben einem delikaten Frauenkörper (Halbakt 1922); ein phosphoreszierendes Selbstbildnis voll bohrender Durchdringlichkeit neben einer Nacht im Tiergarten, wo spinnenhafte Menschen wie ertrunken in Leere und Uferlosigkeit herumgeistern; Orchideenhaftes neben Viehischem; aber alles zusammengehalten von seiner Einsicht, seinem Auge und seiner Hand.

Karl Hofer hat daneben keinen leichten Stand. Hugo Erfurth hat eine Anzahl neuer Aquarelle und Zeichnungen, dazu einige Probedrucke und ein paar Gemälde vorzüglich ausgewählt und so gehängt, daß man in der Privatgalerie eines Hofersammlers zu sein glaubt. Die Ausbalanciertheit seiner Gestalten und Vorgänge korrespondiert mit der Ausgeglichenheit des Vortrags, dem zuweilen etwas Passives anhaftet. Als ob er in Indien von der Weisheit dieses Landes in sich aufgenommen hätte. Seine Menschen sind anders als die wir kennen, ein Typus, der in keiner Stadt Europas wächst, am ehesten noch an Prinzessinnen in indischen Bilderhandschriften erinnernd. Zwischen einem Reh und einer Frau ist kein großer Unterschied. Sie leben beide auf einer Insel, die unsere Landkarte nicht verzeichnet; es geht uns wie Robinson, der sich in eine neue Natur langsam einlebt. Man hat seine Menschen nordisch finden wollen und hinter dem von ihm gern gewählten Mittel der Maske Verwandte eines Bosch, Menschen Strindbergscher Herkunft gewittert. Ich glaube, die Düsterkeit ist nur Flucht aus dieser Welt. Die nicht zu bestreitende Einsamkeit seiner Gestalten weiß aber noch einen besseren Weg, den in die Zweisamkeit, wo das Ineinander von aktiv und passiv, von Besonderung und Einordnung, das Ineinander auch seiner Mittel evident wird. Eine Zeitlang hätte man eine nazarenische Einkehr bei Hofer befürchten können. Dafür ist sein Gefühl zu diszipliniert, die Berührung ist heute höchstens zufällig und das Ergebnis seiner Sehnsucht nach endgültiger Form, die er auf allen Wegen sucht und die bei ihm das Gestern und das Heute vereinen wird.

Bei Emil Richter hängen Zeichnungen und Holzschnitte von Käthe Kollwitz. Studien zu der Folge „Krieg“ und die Blätter der Mappe. Es war eine gute Gelegenheit, einen Einblick in die Schaffensweise dieser Frau zu tun. Ähnlich wie bei Barlach (graphische Arbeiten gleichzeitig bei Sinz) bleibt auf seiten der Zeichnung das restlos ausgestaltete Gefühl, auf seiten des Holzschnitts die geschlossenere Form, die mit einer Drangabe von Nervigkeit und innerer Beteiligung bezahlt wird. Der Umriß der besten Blätter streift das Ornament, als ob sie vom Gefühl ihrer Hände zuweit entfernt wären. Unter den Zeichnungen, vom Selbstbildnis 1889 bis zu den letzten Entwürfen nicht eine, die gleichgültig wäre.

In der Galerie Arnold sind Handzeichnungen von Lovis Corinth ausgestellt, und zwar die in dem Handzeichnungsband des Verlages Arnold wiedergegebenen (herausgeg. von G. Biermann). Über ein halbes Jahrhundert fast erstreckt sich die Auswahl der Arbeiten, die um 1900 und 1917 ein Niveau erreichen, das sogar für ein Land der Zeichner außergewöhnlich ist. Es war ein glücklicher Gedanke, die für die Herausgabe des Buches mühsam zusammengebrachten Blätter der Öffentlichkeit zu zeigen, bevor sie wieder in alle Winde verflattern. Will Grohmann.

Chemnitz

Mitte April wurde bei Gerstenberger die Ausstellung „Romantik und Biedermeier in der deutschen Malerei und Zeichnung“ durch einen Vortrag des Herrn Dr. Zoege von Manteuffel vom Kupferstichkabinett in Dresden eröffnet. Die Veranstaltung wurde von einer Anzahl deutscher Museen und von namhaften deutschen Sammlern aus allen Teilen des Reiches unterstützt, so daß eine Ausstellung zusammengebracht werden konnte, die sich aus etwa 300 Nummern zusammensetzt und eine Bedeutung weit über Chemnitz hinaus erreicht. — Es sind darin vertreten die Nazarener sowie die Romantiker- und Biedermeiermaler, wie sie sich in den einzelnen Städten innerhalb dieser Zeit in ihren Haupterscheinungen äußerten (Hamburg, Dresden, Düsseldorf, Heidelberg, München).

Freiburg

Das im Herbst vergangenen Jahres eröffnete Augustiner-Museum bringt vom 15. April bis 15. Mai in seinen Ausstellungsräumen alte Spitzen zur Schau. Die Ausstellung entstand im Anschluß an die vorangegangene im Gewerbemuseum zu Basel. Es gelang, den großen Teil des dort zur Schau gestellten Materials nach Freiburg zu erhalten und es durch weitere Leihgaben zu ergänzen. Deutsche und schweizerische Museen, Freiburger und auswärtige Privatsammler haben

Beiträge zur Verfügung gestellt, deren Gesamtheit eine erschöpfende Übersicht über die Entwicklung der europäischen Spitze von ihren Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts bietet.

Prag

Als wichtige Ergänzung trat zu der hier angezeigten Ausstellung moderner deutscher Kunst der Galerie Arnold bei „Manes" eine Kollektivausstellung Max Pechstein im Kunstverein. Die ebendort für Mai angekündigte Nolde-Ausstellung (die in Wien gezeigte Kollektion der Dresdner „Neuen Kunst") wird das hier gezeigte Gesamtbild deutschen Schaffens noch vertiefen. So bringt ein ganz unbeabsichtigtes Zusammentreffen der Ausstellungstermine für Prag die Gelegenheit, sich eingehend mit deutscher Kunst auseinanderzusetzen. Und dies geschieht aufrichtig und ernst. In diesem Fall interessiert hier weniger das Material — das in Deutschland ja genügend bekannt, diskutiert und gewertet ist —, als vielmehr das Ergebnis dieser Auseinandersetzung einer fremden Rasse mit deutschen Formbegriffen. Die sind es hier vornehmlich, die — eben als sehr fremde — eifrig studiert werden. Dabei ist hier stets von zweierlei Mentalitäten von Aufnehmenden zu sprechen: der tschechischen und der deutschböhmischen. Auch die Deutschböhmen nämlich — als katholisch sinnlich eingestellt — spüren jenes Norddeutsche als ein sehr anderes und müssen sich erst langsam hinfühlen. Den rassefremden Tschechen hilft die eigentlich tiefere Kluft ein eigener Wesenszug fast leichter zu überbrücken: jene Doppelanlage zu Fanatismus und zu Sachlichkeit, die — mehr oder minder verschlungen oder sich überschichtend — doch einen direkten Zugang zu manchem Ungestüm und noch zum Verismus der deutschen Kunst erleichtert. Man spürt dies aus Aufsätzen tschechischer Künstler wie Čapek, Kremlička und Spala, die sich in führenden Organen eingehend mit deutscher Kunst auseinandergesetzt haben. Letzter Schluß bei ihnen ist der, daß man nicht nur sehr andere Maßstäbe an deutsche Kunst anzulegen habe als an französische, — sondern daß man auch das Wertvolle deutscher Kunst produktiv aufzunehmen habe ins tschechische Schaffen —, eine Orientierung also, die nur der Kenner moderner tschechischer Kunst in ihrer Bedeutung voll würdigen kann. Daß dieser moralische Erfolg nicht in chauvinistischer, sondern in befreiend europäischer Gesinnung gebucht wird, braucht an dieser Stelle nicht betont zu werden. Ebensowenig, daß man sich dadurch über die Fremdheit des Sonderdeutschen für das übrige Europa hinwegtäuschen ließe. Dennoch bemerkt man erfreut, daß — namentlich durch die große Ausstellung bei Manes — Fäden geknüpft sind, die auch in praktischer Kunstpolitik sich auswirken dürften.

Schürer.

Zürich / Thoma-Ausstellung / Aus den Kunstsalons.

Nach Basel freute sich auch Zürich einer repräsentativen Ausstellung des Werkes von Hans Thoma. Neben einer Großzahl von bereits in Basel gezeigten Bildern brachte die Zürcher Schau eine ganze Reihe Arbeiten des greisen Badensers, die aus deutschem Besitz direkt für Zürich geliehen wurden. Die Berliner Nationalgalerie, die Museen in Elberfeld, Hamburg und Mannheim, sowie 20 private Leihgeber ermöglichten die Ergänzung dieser aus etwa 130 Bildern und 70 Zeichnungen und Drucken bestehenden Ausstellung. Man hätte aber diese Zahl ruhig etwas reduzieren dürfen: neben reifen, vollwertigen Leistungen war manches zu sehen, was wohl den Leihgebern höchst wertvoll erscheinen mag, für den Meister aber keine eigentliche Empfehlung bedeutete. Die Thoma-Ausstellung vermittelte den Einblick in eine Kunst, die in der Schweiz auf ganz besonders liebevolles Verständnis rechnen kann. Kein Wunder, daß der Besuch Rekordziffern erreichte. — Als Zugabe zu dieser künstlerischen Ernte aus alemannischen Gauen spendete das Kupferstichkabinett in Karlsruhe eine interessante Auswahl aus seinen reichen Schätzen an Schweizerischen Handzeichnungen des 16. und 17. Jahrhunderts. Neben Scheibenrissen von Zürcher, Basler und Schaffhauser Meistern zeugten freie Studien und Kompositionen für die mit so tüchtigen Mitteln das Wesen einer lebensfrohen, selbstbewußten Zeit schildernden alten Schweizer vom Schlage der Niklaus Manuel, Urs Graf, Tobias Stimmer u. a. m. Eine Reihe von Clairobscur-Zeichnungen zumeist bildmäßigen Charakters (von Albrecht Altdorfer das beste) vermittelten wertvollen Einblick nicht zuletzt in die Technik dieser von den Italienern übernommenen und im Norden mit liebevoller Gründlichkeit gepflegten Manier. Die neuzeitliche Abteilung dieser Graphik-Sonderschau brachte Neuerwerbungen der Zürcher „Vereinigung für zeichnende Kunst", deren verdienstvolles Streben der Propagierung des Schwarz-Weiß gilt. Munch, Liebermann, Corinth und Toulouse-Lautrec waren die Auserwählten, deren Drucke einen schönen Zuwachs für die graphische Sammlung bedeuten.

* * *

Unter den Kunstsalons steht der „Wolfsberg" mit einer umfänglichen Sonderausstellung des Welschschweizers Edouard Vallet im Vordergrund des Interesses. Walliser Land und Leute sind das von Vallet immer wieder variierte Thema. Diese Beschränkung auf ein bestimmtes Gebiet, mit dem er sich verwachsen fühlt, gibt dem Künstler die Möglichkeit einer eindringlichen, tiefschürfenden Charakteristik. Seine Graphik vor allem (Zeichnungen und Radierungen) gehören mit zum Bodenständigsten in der schweizerischen

Kunst unserer Tage. — Von zwei andern Kunstsalons, der Galerie Neupert, die jüngst einer Gruppe junger Zürcher Künstler einen Ausstellungsraum zur Verfügung gestellt hat, und von der Gewerbehalle, wo die Künstlervereinigung Zürich ihre Zelte aufschlägt, soll ein andermal die Rede sein. W.

Von Künstlern und Gelehrten

Die Nachfolgeschaft H. Wölfflins auf dem Lehrstuhle der Münchner Universität hat letzthin die Erledigung gefunden, die jedem Kenner der bayrischen Verhältnisse von vornherein bewußt war. Nicht Pinder, dem nach Ansehen und Ruf die Nachfolgeschaft gebührt hätte, sondern der junge Rostocker Ordinarius Dr. Max Hauttmann übernimmt das Wölfflinsche Erbe. So ungerecht es wäre, heute durch voreilige Kritik die Begabung des jungen Gelehrten, der selbstverständlich gebürtiger Bayer ist und ausschließlich diesem Umstande seine Berufung verdankt, bezweifeln zu wollen, müssen wir doch feststellen, daß München mit Wölfflin einen Lehrstuhl von europäischer Geltung besaß, was in der Folge zunächst kaum der Fall sein dürfte. — Auf Grund der preußischen Abbauverordnung ist kürzlich der Direktor der Casseler Gemäldegalerie, Dr. Gg. Gronau, pensioniert worden, dem über ein Jahrzehnt die Verwaltung der wertvollen Sammlung anvertraut gewesen ist. An seiner Stelle übernimmt der Direktor des hessischen Landesmuseums in Cassel, Geheimrat Böhlau gleichzeitig auch die Leitung der Gemäldegalerie. — Pressemeldungen zufolge soll das neue Volksbildungsministerium in Weimar dem Leiter des staatlichen Bauhauses W. Gropius (vgl. den Beitrag in Heft 8 der Cicerone) mitgeteilt haben, daß sein Vertrag nicht wieder erneuert werde. Trifft die Tatsache zu, dann ist damit das Schicksal des Bauhauses auch besiegelt und Deutschland um die Früchte einer vorbildlichen Kulturarbeit betrogen. — In Breslau starb am 10. Januar im Alter von 53 Jahren der Direktorialassistent am Schlesischen Museum der bildenden Künste, Dr. Arthur Lindner. Er war Danziger von Geburt, — schrieb u. a. den Band „Danzig" in der Sammlung „Berühmte Kunststätten" und gab 1912 den „Breslauer Froissart" heraus. — Der am gleichen Breslauer Museum tätig gewesene Prof. Robert Becker trat am 1. April in den Ruhestand. Er widmete dem Institut mehr als 40 Jahre seine rastlose Arbeit.

Neue Bücher

Neue ostasiatische Literatur

Veröffentlichungen über die Kunst des Ostens sind, soweit sie sich an ein großes Publikum richten, in England selten. Der Verlag Ernst Benn in London bemüht sich seit 1922 in großem Stil, diese Lücke systematisch auszufüllen. Der Erfolg der Arbeiten über China-Keramik (A. L. Hetherington „The Early Ceramic Wares of China", 1922 und R. L. Hobson „The Wares of the Ming Dynasty", 1923) mag den Weg gezeigt haben. Die inzwischen beträchtlich gewordene Serie gibt ein interessantes Bild der Forschungsweise unter den englischen Kunstorientalisten.

Kunsthistoriker im eigentlichen Sinne des Wortes ist Arthur Waley. Seine Chinesische Malerei („An Introduction to the Study of Chinese Painting", 1923) gruppiert wenige Denkmäler, literarische Texte und Religionsphilosophie zu einer großzügigen Untersuchung, in der scharfsinniger Kombination eine größere Aufgabe zugewiesen sein muß als den erhaltenen Kunstwerken. So rekonstruierte man auch griechische Malerei. Der Bestand ist für die chinesische Frühzeit kaum größer. Waley muß weit ausholen, um z. B. von Han-Malerei reden zu können. Er bringt als erster die Malereien neuentdeckter Vasen (4. Jahrh.) in die chinesische Kunstgeschichte[1]. Einen besonderen Fortschritt des Buches bedeutet die Heranziehung der für das Ende der Tang-Zeit gesicherten Funde und Fresken aus dem äußersten Westen des Reiches, aus Tunhuang. Dieses absolut sichere Material an Bildern ist noch lange nicht restlos ausgewertet und bringt zur Kenntnis der eigentlichen Elemente der frühen Malerei mehr bei als die Kopien berühmter Meisterwerke. Hier findet man über die Technik der Tang-Zeit wirklich zuverlässige Angaben. Die glücklichen Finder Marc Aurel Stein und Paul Pelliot sind mit der Auswertung aller Probleme noch sehr im Rückstand. Eine erstaunliche Kenntnis chinesischer Quellen verhilft Waley oft zu überzeugenden Deutungen. Das übertriebene Suchen nach astronomischen Beziehungen wird zurückgewiesen. Über den letzten Höhepunkt der Malerei in China, also über das Ende der Yüan-Zeit reicht die Arbeit kaum hinaus. Durch die Auflösung des Themas in eine Reihe nur lose zusammenhängender Aufsätze gelingt es dem Autor, den äußerst spröden Stoff interessant, ja unterhaltend zu machen. Das wirklich sichere Material wird durch ihn zum erstenmal zusammengebracht. Die Abbildungen meiden (noch nicht genug!) den Besitz des British Museum und bringen dafür Neues aus Privatsammlungen. Da man bisher nur mit den in Japan bewahrten Bildern arbeiten konnte (Waley schaltet sie fast gänzlich aus), hat das Buch einen besonderen Wert. Es ergänzt die deutschen Veröffentlichungen, eine Übertragung wäre also besonders erwünscht.

Der von Waley vertretene Typus des mit wenig Mitteln große Zusammenhänge erschlie-

[1] Breiten Raum nimmt natürlich die Diskussion der in London befindlichen Kou Kai chih-Rolle ein. Endgültig wird diese Malerei als alte Kopie festgelegt, von der jedenfalls kein wesentlicher Teil der Handschrift auf den alten Meister zurückgehen kann, nur die Komposition.

ßenden Gelehrten ist aus der älteren Kunstforschung wohlbekannt (Riegl, Wickhoff, Dvořack, Worringer). Diesem steht in England ein anderer gegenüber, der Kenner. Er gibt nicht Wissenschaft, sondern Leitfaden für Sammler. Solche Bücher sind in Deutschland seltener. Dahin gehört der Band von Una Pope-Hennessy über frühes Jade („Early Chinese Jades", 1923) ebenfalls bei E. Benn. Hier wird ein kaum bearbeitetes Gebiet erschlossen. Nur die unerreichbaren Aufsätze des Dr. Gieseler und Laufers „Jade" (Chicago 1912) liegen vor. Man versteht daher den besonderen Erfolg dieser interessanten Arbeit. Die Methode ergibt sich aus dem Gegenstand der Darstellung mit Notwendigkeit. Zuerst werden die chinesischen Quellen zusammengetragen. Sie bekunden, in wie weit Zweck, Form und Farbe in Verbindung standen und mit Bedeutung im Ritual-Dienst ausgestattet waren. Ein großer Teil des Jade fand ausschließlich im Kult Verwendung. Daneben kommt es als Zeremonial- und Verwaltungswappen und Gerät in Betracht. Haarspaltende Ethnographie wird geschickt vermieden. Aber wie steht es mit den Datierungen? Allzu leicht schleichen sich Händlerbezeichnungen in das Buch ein. Nur sichere Grabungen können Auskunft geben. Die Schaffung einer Stilkunde wird wohl den besonders schwierigen Bestimmungsversuchen vorausgehen müssen. Ein Teil der Stücke gehört zur Plastik und gehorcht deren Gesetzen. Diese Beziehung meidet Una Pope-Hennessy. Viele Datierungen sind gar nicht zu halten. Man kann bei einem so entwickelten Stück wie der berühmten Kröte (Taf. 4) nicht zwischen Hsia und Shang ansetzen. Diese Bereiche gehören der Sage an. Auch die Han-Datierung eines Siegels (Taf. 36) darf um mehr als ein Jahrtausend nach vorne gerückt werden. Überhaupt die Siegel! Da macht es die Inschrift allein nicht. Fast alle plastischen Jade-Arbeiten (ein Räuchergefäß in Köln, Taf. 52, die bedenklichen Sachen auf Taf. 1 und 64) bedürfen einer Datierungsberichtigung. Hingegen scheint die Bestimmung des Geräts viel besser gelungen. Besondere Sorgfalt wurde auf die Auswahl der Abbildungen gelegt, die zum Teil in Farben gegeben sind. Sie machen mit ihren leicht auffindbaren Bedeutungsbestimmungen den Band zu einem einzigartigen Sammlerhandwerkszeug.

Wenn die Arbeiten R. L. Hobsons, des bedeutendsten Kenners chinesischer Keramik in England, die gleiche Einstellung haben, so bedeutet das eine weise Selbstbeschränkung. Das Interesse ist vor allem für die Frühzeit ein leidenschaftliches. Alle Bestimmungen schwanken. Das künstlerische Ausmaß können wir erst ahnen. Jede neue Veröffentlichung sollte daher ein Dokument der jüngsten Feststellungen sein, die man wiederum Sammlern und Händlern verdankt, ist doch die Herkunft der meisten Stücke vom undurchdringlichen Schleier des Importeur-Geschäftsgeheimnisses umgeben. Das jüngste Standardwerk, herausgegeben von R. L. Hobson und A. L. Hetherington, heißt „Die Kunst des chinesischen Töpfers" („The Art of the Chinese Potter", Ernest Benn, London, 1923). Der Titel gibt schon die Einstellung. Wie bei dem Mappenwerk Rivières: große Qualität in guten Abbildungen. Etwa 200 Stücke! Die Engländer haben vollkommen Recht, auch die sorgfältigsten Beschreibungen helfen nichts ohne die Abbildungen, die selbst schon ein höchst unvollkommener Ersatz der Betastung bleiben. Daß man nicht über Ming-Porzellan hinausgeht, rechtfertigt „Die Kunst" (im Gegensatz zum Kunsthandwerk der Spätzeit). Man wendet sich an den Sammler und fügt genaueste Tafelbeschreibungen bei. Sonst wenig Text. Das neueste Material englischer Privatsammlungen, zwanglos, nicht geschichtlich, sondern von der Tang-Zeit ab nach geographischen Gruppen geordnet. Benutzbar ohne die ganze Riesenliteratur über dieses Gebiet. Anmerkungen und Hinweise in dem Begleittext verarbeitet. Was Reproduktionen geben können, ist erreicht. Höchstens ein Teil der Farbtafeln läßt Wünsche unbefriedigt. Man bevorzugt bei Benn jetzt den Dreifarbendruck nach sorgfältig kolorierter Photographie. Die Irrisation geht dabei verloren. Die Reproduktionen Rivières haben gezeigt, daß man sie retten kann. Vor allem erhalten durch das neue Verfahren Grabplastiken etwas Flaches (Taf. 10, 22), für diese Stücke wäre Rückkehr zur reinen Farbphotographie zu empfehlen. Aus der Tang-Zeit sieht man in dem Buch unerhört entwickelte Stücke. Die gewappneten Männer der Grabkeramik kommen übrigens nicht alle vom buddhistischen Himmelswächter, daneben gibt es einen Rittertypus früherer Entstehung. Unvergleichlich ist der Überblick über die Chün- und Kuan-Arbeiten, die Meisterwerke der Sung-Zeit. Es bilden sich langsam Begriffe heraus, die man mit den überlieferten berühmten Namen identifiziert (so auch das Ting yao). Man fasse die Begriffe nicht zu eng. Vielleicht bewahrt uns Korea noch große Überraschungen. Die neuesten Typen sind glänzend vertreten, so das mit rotgrünen Blumenranken bemalte Tzu chou, das seladonartige Ju yao, die temmoku-ähnlichen Grabfunde der Provinzen Honan und Kiang si. In den letzten Jahren hat gerade diese Gruppe ungeahnte Bereicherung erfahren. Die abschließenden Ming-Stücke sind von seltener Schönheit.

Die Zusammenarbeit des Gelehrten und Sammlers, L. Binyons und J. J. O'Brien Sextons, ergab das neueste Werk über japanische Farbenholzschnitte („Japanese Colour Prints", Ernest Benn, London, 1923). Daß ein Buch über dieses viel durchforschte und von angriffslustigen Spezialisten gepachtete Gebiet überraschend Neues bringen könnte, hätte wohl niemand erwartet. Und doch, dem Sammler werden die Listen der Schauspielergewandwappen, die Datierungstabelle, die Zensur-

stempel, die Ladenzeichen der Yedo-Verleger bald unentbehrlich sein. Es erschließen sich unbenutzte Möglichkeiten sicherer Datierung. Die Kunstgeschichte dieses Gebiets sieht zum erstenmal eine Einteilung nach Epochen, in die sich die Meister einfügen. Dem Ablauf der Stilentwicklung innerhalb des japanischen Farbenholzschnitts wird so ein neues und sicheres Gerüst gegeben. Mit den frühesten chinesischen Holzschnitten aus Tunhuang halten sich die Autoren nicht lange auf. Entschlossen wird die selbständige Sonderentwicklung des japanischen Zweigs festgestellt. Ob aber die chinesische Kunstübung dem Porzellan verpflichtet ist? Eher umgekehrt. Aus den religiös gebundenen frühen Blättern, die noch immer unbearbeitet sind, entsteht die frühe Illustration des Matabei-Moronobu-Kreises. Interessant sind die technischen Beziehungen zu dem in China stets geübten Steinabklatsch. Über das Verhältnis von Künstler, Holzschneider und Drucker gibt man wertvolle Aufschlüsse. Alles (auch Sharaku) wird aus der Tradition entwickelt. Fachfragen sind in die sparsamen Anmerkungen verwiesen. Mustergültig für Deutschland erscheint die vornehme Art der Kritik der bisherigen Forschung. Das schöne Abbildungsmaterial bevorzugt unbekannte Blätter. Der Hauptreiz des Buches besteht in der zwanglosen Verflechtung des beschreibenden Teils und der künstlerischen Würdigung, die aber nie zum dichterischen Hymnus ausartet. Vielleicht verdienten auch örtliche Unterschiede hervorgehoben zu werden. Durch Lesbarkeit, Sachlichkeit und große Beherrschung des Stoffes bedeutet dieses Buch ein glänzendes Fazit der Holzschnittforschung.

Der jüngste Band des Verlags Benn erinnert an eine erstaunliche Lücke: es gibt keine Einführung in die chinesische Plastik. Diese bringt jetzt Leigh Ashton („An Introduction to the Study of Chinese Sculpture", 1924), der Assistent des Victoria- and Albert-Museums. Ihm werden noch viele folgen. Wie Waley verwertet er Geschichte und Texte, ohne jemals das Wesentliche, die Kunstentwicklung, aus dem Auge zu verlieren. Die zahlreichen Tafeln beschränken sich auf wenig Bekanntes, meist vom Autor in England und Amerika überprüftes Material. Ashton eröffnet einen Feldzug gegen das Enthaupten der Figuren. Sein Vorschlag, Einzelköpfe von der wissenschaftlichen Veröffentlichung auszuschließen, verdient ernsthafte Beachtung. Die Einteilung wirkt sehr übersichtlich. Zwei besonders interessante Stücke vorbuddhistischer Plastik verdankt der Autor O. Sirén. Die Frage der Han- oder Wei-Grabkeramik kann auch nach der neuesten Behandlung nicht als gelöst angesehen werden. Die Schichtung des Wei-Stils und die Verarbeitung des Gandhara-Einflusses liegt wohl noch komplizierter als angenommen wird. Einige ikonographische Irrtümer haben sich eingeschlichen. Tafel 18 zeigt den Buddha mit zwei geschmückten Heilsbringern, nicht mit dem Mönchspaar. Eine gleiche Darstellung aus dem Jahre 537 veröffentlicht das Werk Toyo Bijutsu Taikwan auf Taf. 76, es hat Ashton anscheinend auch im Textteil nicht zur Verfügung gestanden. Die jugendliche Gestalt auf Taf. 32, Fig. 2 stellt sicher nicht den stets alten Mönch Ananda vor. Auch Taf. 32, Fig. 3 ist falsch gedeutet, das ist kein Amida, sondern wie Toyo Bijutsu Taikwan, Taf. 157, ein Bodhisattva, am Schmuck kenntlich. Tafel 34 und 35 sind leider verwechselt. Den Heiligenschein als Reduktion des entfalteten Schlangenhauptes zu deuten, scheint doch sehr kühn und steht im Gegensatz zu der sonst von Ashton beobachteten Vorsicht. Einige Zufrühdatierungen lassen sich nicht halten (Taf. 22, 30, Fig. 2, 31, Fig. 1 u. 2). An die Einheitlichkeit des Tung fang-Altars vermag ich noch nicht zu glauben. Die kleinen Irrtümer können den Eindruck der Gesamtleistung nicht abschwächen. Die Veröffentlichung Ashtons gehört auf diesem Gebiet schon durch ihre ganze Einstellung zu den verdienstlichsten Arbeiten der letzten Jahre, verteilt sie doch die künstlerischen Akzente auf die Frühzeiten und schließt wie Waley ab. Was die Einzelforschung mühsam erarbeitet hatte, mußte endlich in eine zusammenfassende Übersicht gebracht werden.

Alfred Salmony.

Miniatur-Kunstgaben

Unter dieser Bezeichnung gibt der Otto Quitzow-Verlag in Lübeck eine Reihe entzückender kleiner radierter Bücher heraus, die wegen der Eigenart der Idee und der wirklich ganz vortrefflichen Ausführung das besondere Interesse des Bücherliebhabers verdienen. Sämtliche Bände haben das Format 14:11 cm; sowohl Bild als Schrift sind radiert. Jedes der Bändchen hat seine eigene Schrift. Schriftkünstler und Illustratoren sind: Friedrich Häffke, Hamburg, A. Johannes, Lübeck und Leop. Thieme, Lübeck. Außer der gewöhnlichen Ausgabe in Java-Umschlag, die bei O. Felsing, A. Rückenbrod und in der Mandruck-Offizin gedruckt worden ist, wurden die zehn ersten Exemplare vom Künstler auf der Handpresse auf handgeschöpftem Bütten abgezogen und in Ganzleder gebunden. Das Durchblättern dieser zarten kleinen Schöpfungen bereitet einen ästhetischen Genuß und versetzt in Feiertagsstimmung. Der eine der Künstler ist Arzt, und wie er diese kleinen Gedichte neben seinem Beruf in besonderen Stunden schrieb, so empfindet auch der Leser den Zauber, der aus dieser Stimmung in die Dichtung selbst hineinfloß. Erschienen sind bisher: Goethe, Der Musensohn; Novalis, Die Liebe; Brentano, In der Fremde; Hölderlin, Diotima; Heine, Drei Lieder; Goethe, Über allen Wipfeln; G. Keller, Sonnenuntergang; Goethe, Ostern (aus „Faust"); Mörike, Der Feuerreiter;

Lenau, Sturmesmythe; Mart. Greif, Hymnus an den Mond; Goethe, Grenzen der Menschheit.
Rodenberg.

Weitere Neuerscheinungen

(Besprechung vorbehalten)

Boris Grigoriew, Boui Bouis. Text von Claude Farère, Schlözer und Makowski. 450 num. Exempl. Hlbl. Gm. 65.—. Verlag C. A. Schwetschke & Sohn, Berlin.

Meisterwerke der staatlichen Gemäldegalerie in Dresden. 3. Aufl. 300 Abb. Text von Dr. Hans Posse. Hlbl. Gm. 14.—. Verlag Franz Hanfstaengl, München.

Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. Herausg. von Paul Clemen. Bd. X, 3. Abt.: Aachen, Die profanen Denkmäler und ihre Sammlungen. Bearb. von Karl Faymonville, Jos. Laurent, Richard Pick, Max Schmidt-Burgk. 141 Textabb. und 6 Taf. Hlbl. Gm. 16.—. Verlag L. Schwann, Düsseldorf.

Friedrich Winkler, Die altniederländische Malerei: Die Malerei in Belgien und Holland von 1400 bis 1600. Mit 214 Abb. Hlbl. Gm. 26.—. Propyläen-Verlag, Berlin.

Verschiedenes

Bilderfälschungen

In den letzten Monaten ist man in Wien zahlreichen, zum Teil recht plumpen Fälschungen von Bildern österreichischer Maler des vergangenen Jahrhunderts auf die Spur gekommen. Vor nicht allzulanger Zeit ist die Verhaftung ihres intellektuellen Urhebers, eines aus Galizien (dem Lande der unbegrenzten Möglichkeiten) stammenden Handelsagenten, mit dem bezeichnenden Namen Ph. Überall, erfolgt.

Seine Methode, die uns den Münchner Bilderfälschungsprozeß des Winters 1908/09 ins Gedächtnis ruft, war höchst primitiv. Entweder verkaufte er in seinem Auftrag angefertigte Kopien als Originale oder er begnügte sich damit, minderwertige Bilder mit dem sich an ähnliche Vorwürfe knüpfenden Namen bekannter Meister zu versehen. Um nicht, als übel beleumundetes Individuum, die von ihm in den Handel gebrachten Bilder im Vorhinein verdächtig erscheinen zu lassen, bediente er sich eines Mittelsmannes. Auch veranlaßte er verarmte Angehörige des titeltragenden Mittelstandes, einzelne Bilder zu Verkaufszwecken in ihre Wohnung zu hängen.

Die von der Polizei bisher zustande gebrachten Fälschungen übersteigen die Zahl von sechzig Bildern. Unter den Künstlernamen finden wir R. Alt, Daffinger, Danhauser, R. Huber, L. C. Müller, Pettenkofen, Waldmüller. Die Angelegenheit gewinnt dadurch, daß es dem Schwindler gelang, bekannteste Wiener Musealbeamte zu düpieren, einen pikanten Einschlag. P.-N.

Der Kunstmarkt

Vom amerikanischen Kunstmarkt

Die sich bereits ihrem Ende zuneigende Saison hat mit wenigen Ausnahmen nur große Enttäuschungen gebracht. Die Preise, namentlich für Gemälde alter wie auch neuerer und moderner Meister, sind derart gefallen und offenbar noch immer im Fallen begriffen, daß nur wenige Werke von Bedeutung auf den Auktionen angeboten wurden, wo dann auch die Resultate meist wenig erfreulich waren. Deshalb fanden auch fast nur Verkäufe von Kunstmöbeln, Teppichen und dergleichen statt, für die eine weite Nachfrage angenommen werden kann. Auch Wandteppiche wurden mehrfach angeboten, meist allerdings zweitklassiger oder noch geringerer Qualität. Für solche wurden z. B. bezahlt: für einen vlämischen Wandteppich, „Die sieben Todsünden" darstellend, der zwar auf einen Karton aus dem frühesten 16. Jahrhundert zurückging, wohl aber sicher erst etwa 100 Jahre später gewebt worden war, immerhin ein recht bedeutendes Stück darstellte, $ 6800; für einen Mortlaketeppich mit einer Szene aus der Geschichte Hektors aus der Zeit der Königin Anna $ 10500; für einen Brüsseler Teppich aus dem frühen 17. Jahrhundert mit der Darstellung des Besuches der Königin von Arabien beim König Salomo $ 6600.

Der einzige Verkauf von internationaler Bedeutung während dieser ganzen Saison war eigentlich nur der der Altertümer aus den Beständen der Firma C. & E. Canessa-Neapel, Paris und New-York, unter denen sich wichtige Stücke befanden. Einige Stichpreise seien hier angeführt: griechische Marmorgruppe der drei Grazien, 3. Jahrhundert v. Chr., $ 10500; Bronzestatuette eines Faun, griechisch, spätes 4. Jahrhundert v. Chr., $ 8000; Bronzedreifuß, griechisch, 6. Jahrhundert v. Chr., $ 4100; Stukkobüste des Giovanni Giovano Potano von Benedetto da Majano $ 17000; eine Derutaschüssel, 16. Jahrhundert, $ 2200; Marmorrelief der Madonna mit Kind von B. Bellano $ 8500; Gemälde auf Holz der Madonna mit Kind von Bernardo Daddi $ 1600; eine Krönung der Jungfrau von Taddeo di Bartolo $ 7200; eine Pietà auf Leinwand von Carlo Crivelli $ 8600; ein Deckengemälde mit der Aurora von Tiepolo $ 4500; farbiges Stukkorelief der Madonna mit Kind von Rossellino $ 4000; Bronzestatuette des Marsyas von Pollajuolo $ 1000; Bronzeputto von Roccatagliata $ 4000; vlämischer Wandteppich mit einer Szene aus der Aeneide, ca. 1520, $ 8700.

Von sonstigen versteigerten Gemälden seien nur erwähnt: Corots „Berger dans une Gorge au bord de la Mer" $ 15000 (das früher wohl etwa das dreifache eingetragen hätte); Munkacsys „Musikalisches Wunderkind" $ 1600; Schreyers „Kaiserlicher Kurier" $ 5200; L'Her-

mittes „Ernte“ $ 5000; Ludwig Knaus' „Dorffest“ $ 2200 (für ein deutsches Werk hier jetzt ein sehr respektabler Preis); Tizian zugeschrieben (sicherlich ein treffliches Werk seiner Zeit) „Papst Paul III.“ $ 3300; ein zweiter L'Hermitte aus einer anderen Sammlung, betitelt „Wanderer“, $ 11500; ein dritter, „Erntearbeiter“, $ 8500; Lenbachs „Bildnis des Fräulein Goldammer“ $ 2250. Ein Gemälde von Gabriel Max „Idylle und Wirklichkeit“ trug sogar in den Anderson Galleries am 11. März den Höchstpreis des Abends, $ 3600, ein.

Für einige orientalische Teppiche wurden hohe Preise erzielt, so für einen Ispahan Rose du Barryteppich, 15×7 Fuß, $ 10100; für einen Ghiordes Gebetteppich, 6. Jahrhundert, $ 1600. Preise für andere orientalische Kunstwerke waren: $ 2500 für ein indisches illuminiertes Manuskript des 17. Jahrhunderts, das dem Shah Jehan, dem Erbauer der berühmten Grabmoschee Taj Mahal, gehört hatte; $ 8300 für eine Lang-taoflasche, Kangshi; $ 3200 für eine Famille-verte-Vase Kangshi, 17¼ inches hoch; $ 2900 für einen rosenroten Kangshiteppich. Ein spanisch-maurischer Teppich in Saphirblau und Goldgelb, 17. Jahrhundert, kostete $ 3300.

Die Mode für alte Schiffsmodelle und -drucke hält noch an, ja scheint sogar zu wachsen, und dementsprechend wurden für derlei oft erstaunlich hohe Preise gezahlt, so für das Modell zu der spanischen Galleone „Casa Fuca“, 68 inches lang, aus altem Schiffsholz im frühen 17. Jahrhundert geschnitzt, seit 200 Jahren im Besitz einer alten spanischen Familie in New Orleans $ 6400 und für das für Karl II. von England geschnitzte Modell einer holländischen Admiralsjacht $ 2750.

Sonst wären etwa nur noch zu erwähnen die hohen Preise für eine Baryebronze, „La Guerre“ $ 12900, und für eine Gouachezeichnung des englischen Mystikers William Blake, „Newton“ darstellend, $ 2850.

Privatangebote aus allen Teilen Europas gab es wieder mehr als die Fülle, und eine ganze Reihe von Kunsthändlern kamen aus Europa herüber, dürften aber nur in wenigen Fällen größere Abschlüsse gemacht haben. Auch der hiesige Kunsthandel klagt sehr, wohl fast nur mit der Ausnahme von Duveen Brothers und der Firma Reinhardt, welch letztere sich in Verbindung mit Cassirer-Berlin, Böhler-München und, wie es heißt, auch Durlacher-London und scheinbar auch noch einer oder mehreren anderen Firmen in ein großes und mächtiges Syndikat umgewandelt hat, in dem Herr Böhler junior, wie es heißt, die treibende Kraft vorstellt. Duveens gelang es z. B. in der Person des Mr. John R. Thompson, des „Aschingers der Vereinigten Staaten“, einen neuen Käufer zu finden, der ihnen gleich Werke im Werte von fast einer Million Dollar abkaufte, darunter die italienischen Primitiven aus der W. Salomonkollektion, die die Duveens voriges Jahr von der Witwe des verstorbenen Mr. Salomon zurückgekauft hatten; ferner den „Lachenden Mandolinspieler“ von Frans Hals aus der A. Veil-Picard-Sammlung in Paris, vielleicht das beste Beispiel dieses Meisters in Amerika. Die Firma Reinhardt hat, soweit Verkäufe bekannt geworden, zwei Memlings, den Heiligen Christophorus und den Heiligen Stephan darstellend, aus dem Besitz des ehemaligen Großherzogs von Sachsen-Weimar, die, wie erzählt wird, durch eine seltsame Schiebung in den Kunsthandel gelangten, einem Sammler in Cincinnati, Mr. Edward W. Edwards, um $ 100000 verkauft; sodann Holbeins wunderbares Bildnis der Catherine Howard an den Fabrikanten Edward Libbee in Toledo im Staate New-York.

Bei den heute herrschenden kleinen Preisen die das überreichliche Angebot nur noch tiefer drückt, der immer noch vorhandenen allgemeinen Unsicherheit, die sich u. a. an der Börse deutlich genug bemerkbar macht, den noch schwebenden Verhandlungen über die Steuervorlage, die vielleicht nur eine geringe Reduktion der hohen Steuersätze für die Rieseneinnahmen statt der erhofften großen bringen werden, endlich der beibehaltenen, wenn auch verringerten Luxussteuer für den Verkauf von Kunstgegenständen ist an eine Sanierung des Kunstgeschäftes nicht zu denken. Und wer weiß, ob diesem Winter des Mißvergnügens nicht ein weiterer folgen wird, der dann für so manche recht üble Folgen zeitigen dürfte. F.

Vom englischen Kunstmarkt

Die Versteigerung der Britwell Court Bibliothek

Bei Sotheby ist auf einer achttägigen Auktion ein weiterer Teil der Britwell Court Bibliothek versteigert worden. Der Hauptkäufer war wieder, wie letztes Jahr, Dr. Rosenbach aus New-York, der, wenn es ihm darauf ankam, alle anderen Bewerber aus dem Felde schlug. Die ersten fünf Tage der Auktion hatten £ 77,675.11 s. abgeworfen und davon waren auf Dr. Rosenbach allein £ 63,392 entfallen. Die von Dr. Rosenbach aufgekauften Raritäten waren fast alle in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts von dem Gründer der Bibliothek, Mr. Miller, erworben worden, und zwar zu einem Preise, der selten £ 20 oder £ 30 überstieg. Dr. Rosenbach bezahlte dafür das 20- bis 50fache. Ein paar Beispiele: Vor hundert Jahren hatte ein Band, der zwei Ausgaben Alexander Barclays „Eglogen“ enthält, die eine gedruckt von R. Pynson, die andere von Wynkyn de Worde, £ 36 erzielt. Dr. Rosenbach bezahlte dafür £ 1020. Am zweiten Tag der Auktion erstand der amerikanische Käufer das einzige bekannte Exemplar von Henry Constables „Diana: The Praises of his Mistress, in Certain Sweete Sonnets“,

1592, für £ 2700. Auf dem Titelblatt des schlanken, nur 23 Sonnette zählenden Büchleins, hatte der ursprüngliche Käufer den Preis notiert. Er betrug 4 Pennys. Samuel Daniels „Delila" hatte seiner Zeit für rund £ 3 die Hand gewechselt, diesmal ging die Rarität für £ 500 an Dr. Rosenbach über. T. Lodges „Phillis Honoured with Pastorall Sonnetts", 1593, ein Büchlein von rund 40 Blättern, das vor neunzig Jahren für £ 7.2 s. 6 d. an die Britwell Library übergegangen war, warf diesmal £ 1600 ab.

Trotz den jüngsten Venten (die erste fand schon 1914 statt) sind die Schätze der Britwell Bibliothek noch immer nicht erschöpft. Ein Teil davon ist erst noch zu katalogisieren. r—

* * *

Am 3. April gelangten bei Christie verschiedene außerordentlich interessante Wandteppiche aus dem Nachlasse des Herzogs von Braunschweig-Lüneburg (Cumberland) und anderem Besitz zur Versteigerung. Hervorragende Erzeugnisse der Bildwirkerkunst Brüssels sind die vier Weltteilteppiche, allegorische Figuren in Frucht-Blumen-Puttenfassung, ähnlich der gleichfalls dem Atelier des G. Peemans entstammenden Serie in der österreichischen Staatssammlung. Die Entstehungszeit dürfte um 1690 anzusetzen sein. Die Psychefolge — drei Teppiche — nach den Entwürfen des Patronenmalers Jan van Orley, aus der Spätzeit der Brüsseler Werkstatt des Pieter van der Borght (gest. 1763), trägt die Hoheitszeichen der Gönner der Manufaktur, der Kaiserin Maria Theresia und ihres Gemahls Karl von Lothringen. Dem gleichen oder einem nahestehenden Brüsseler Atelier und derselben Zeitspanne gehören die fünf, im Katalog irrtümlich als Gobelins bezeichneten, prachtvollen Behänge mit Soldatenszenen an — nahverwandt mit dem Markttreiben (Nr. 112). Brüsseler Erzeugnis ersten Ranges sind die im Sinne der späten Petrarcaschen Triumphe — der „carro trionfale" schwebt in den Lüften — von einem Maler der ersten Orleyschule um 1520 durchgeführten drei allegorischen Behänge aus dem Apollo-Diana-Zyklus. Schwieriger gestaltet sich die Zuschreibung eines L. F. signierten Puttenbehanges; die Verwandtschaft mit ähnlich gelösten Teppichen spricht vielleicht für englische Herkunft aus den Werkstätten von Soho (Beginn des 18. Jahrhunderts). Sämtliche Behänge entstammen dem Besitze des verstorbenen Herzogs. In ungenanntem Privatauftrage gelangten ferner zwei dem Ende des 16. Jahrhundert einzuweisende Teppiche der Geschichte Salomos — in der für Brüssel in der genannten Zeitspanne typischen kleinfigurigen Laubwerk-Pergola-Fassung — zur Versteigerung. Ein hervorragendes Beispiel der Manufaktur Beauvais verkörpert Nr. 109 des Kataloges, ein Teppich der Casanovaschen „Amusements de la Campagne" (1772). Verschiedene Behänge sind nicht durch Abbildungen näher erläutert, also nicht ohne weiteres zu beurteilen: zwei flämische Dianateppiche, ein Stück der bekannten Le Brunschen Alexanderfolge aus dem Atelier des Urban Leyniers (gest. 1747) die flämischen Abrahams- und Simsonteppiche, drei Mortlakebehänge (Geschichte Vulkans, Neptun und Amphitrite). Abgesehen von den Wandteppichen sind beachtenswert eine hervorragende barocke Petit-point-Arbeit in der bekannten orientalisierenden Formensprache, verschiedene gute Louis XVI.-Goldbronzen, Möbel des 18. Jahrhunderts u. a. m. G-l.

* * *

Bei Christie hat ein Stich William Wards nach dem Hoppnerschen Gemälde „The Frankland Sisters" den Rekordpreis von £ 2.467.10 s erzielt.

Bevorstehende Versteigerungen

Kupferstiche bei C. G. Boerner in Leipzig

Während sonst der Kupferstichmarkt in Deutschland, und man kann sagen in der ganzen Welt, sehr arm ist, bringt eine große Versteigerung in diesem Frühjahr, die wie alle großen Versteigerungen der letzten Jahre, bei C. G. Boerner in Leipzig stattfindet (19.—23. Mai), ein bedeutendes Material, über das ein umfrangreicher Katalog mit 40 Lichtdrucktafeln vorliegt. Den Grundstock bildet die berühmte Sammlung früher italienischer Kupferstiche aus dem Besitz des Herrn Geheimrat Ehlers in Göttingen, die einzige Spezialsammlung dieser Art, die es noch in Deutschland geben dürfte. Die Sammlung ist schon von Vorfahren des jetzigen Besitzers im Laufe des 19. Jahrhunderts zusammengebracht worden und enthält besonders aus dem 15. Jahrhundert und Anfang des 16. Jahrhunderts reiche Bestände kostbarer Blätter. Es ist bekannt, daß die italienischen Kupferstiche des Quatrocento zum Seltensten gehören, was es an alter Graphik gibt. Hier sind alle die großen Meister wie Mantegna, Campagnola, Brescia, Francia, Mocetto, Montagna, Modena vertreten, und von dem Hauptstecher der Schule Raimondi ist ein Werk von fast 100 Blättern verzeichnet, wie es ein zweites Mal vielleicht nicht mehr vorkommt.

Was sonst an Graphik alter, besonders deutscher Meister vorhanden ist, entstammt den Dubletten von nicht weniger als sechs öffentlichen deutschen und außerdeutschen Kupferstichkabinetten, der Hauptteil davon aus der Zusammenlegung zweier öffentlicher Kupferstichsammlungen in Nürnberg. Hier finden sich kostbare Blätter von Dürer, Meckenem, Schongauer, Zasinger und den Kleinmeistern, und unter den Niederländern eine kleine, gewählte Rembrandt-Sammlung. Im Gegensatz zu früheren Boernerschen Auktionen ist diesmal das 18. Jahrhundert sehr reich vertreten. Eine Porträtsammlung, M. von Römer, Leipzig, lieferte schöne Serien

der englischen und französischen Porträtstecher wie Drevet, Edelinck, Nanteuil, Fischer, Green, Reynolds, Smith, Turner, Ward, Watson. Darunter seltene Hauptblätter in frühen Plattenzuständen und englische geschabte Damenporträts. Diese Sammlung wurde bereits im Anfang des 19. Jahrhunderts angelegt und zeichnet sich durch ungewöhnliche Frische der meist breitrandigen Exemplare aus. Vieles noch wäre sonst aus dem reichen Katalog nennenswert, so schöne französische Kostümblätter, englische Karikaturen, besonders eine Rowlandson-Sammlung, interessante frühe deutsche Ornamentstiche, eine Serie anonymer altdeutscher Einblattdrucke usw.

Ein besonderes Interesse wird eine zweite Versteigerung hervorrufen, die C. G. Boerner im Anschluß an die große Kupferstichauktion abhält. Es handelt sich um eine Sammlung von etwa 150 Aquarellen österreichischer Künstler der vierziger und fünfziger Jahre des 19. Jahrhunderts. Sie stammen aus dem gleichen süddeutschen fürstlichen Besitz, wie die Sammlung der schönen Altaquarelle, die C. G. Boerner im Herbst 1922 versteigerte. Auch diesmal handelt es sich um Arbeiten feinster Qualität von Alt, Fendi, Hoeger, Schindler, Treml u. a.

München

Am 20. und 21. Mai 1924 findet bei Hugo Helbing eine Auktion moderner Gemälde statt in die u. a. der zweite Teil des künstlerischen Nachlasses des Kunstmalers Emil Hellrath und der künstlerische Nachlaß des 1903 verstorbenen Kunstmalers Professor Hugo Bürgel eingereiht sind, die Zeichnungen und Aquarelle namhafter Zeitgenossen umfaßt. Unter den Werken dieser Versteigerung gibt es u. a. Arbeiten von A. Bach und E. Schleich d. A., H. v. Bartels, F. Bayerlein, H. Best, A. Braith, J. v. Brandt, B. Buttersack, E. T. Compton, Walter Firle, A. J. Franke, K. Heffner, W. Geffcken, J. v. Gietl, Aug. Heckel, A. Hengeler, Hugo Kauffmann, A. v. Keller, Alex. Köster, Eugen Krueger, L. A. Kunz, F. v. Lenbach, K. Mayr-Graz, A. v. Menzel, R. v. Poschinger, C. A. H. Oesterley, F. Roubaud, C. Rottmann, E. Schleich jun., Aug. und Rob. Schleich, M. v. Schwind, A. Seidel, C. Spitzweg, A. Stademann, O. Strützel, S. L. Wenban, J. Wenglein, J. und L. Willroider, J. Wopfner, Alb. Zimmermann. Der Katalog hat acht Tafeln in Kupfertiefdruck und ist soeben erschienen.

Wien

Große Kunstauktion im Dorotheum. Am 12. und 13. Mai wird im Dorotheum die Gemäldesammlung Wolf Ant. Reichsritter v. Manner versteigert, die außer wertvollen Gemälden der Alt-Wiener Schule (darunter ein wundervoller Waldmüller) hauptsächlich erlesene Bilder deutscher Meister des 19. Jahrh. enthält u. a. von: F. Defregger, L. Douzette, E. v. Gebhardt, E. Grützner, H. Gude, K. Heffner, H. Kaufmann, F. A. Kaulbach, G. v. Max, M. Schiestl, Ed. Schleich, R. Schleich, M. Schmid, L. Schmutzler, B. Vautier, A. Zimmermann. Manners großes weidmännisches Interesse verrät sich an den ausgezeichneten Jagdbildern von Kröner, Thiele, Mühlig, Schmitzberger und Karl Zimmermann. Im Anschlusse daran gelangen ca. 60 hochwertige Gemälde alter Meister zur Versteigerung und zwar von Jan van Goyen, David Teniers, Craesbeek, Jan Hackert, A. v. d. Velde, D. v. Heil, J. M. Molenaer, Herri met de Bles, Pieter Snayers, S. Vranx, Carpionie, L. Giordano, A. Magnasco u. a.

r—.

Zu den Abbildungen

Die beiden Abbildungen (Seite 393 und 398) entstammen dem Aufsatz „L. Schermann, Dickbauchtypen in der indisch-ostasiatischen Götterwelt" (Jahrbuch der asiatischen Kunst, 1924. Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig).

Erscheinungstermin

Heft **10**	15. Mai
„ **11**	30. Mai
„ **12**	12. Juni

Redaktionsschluß

Heft **10**	8. Mai
„ **11**	22. Mai
„ **12**	5. Juni

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Leipzig, Liebigstraße 6.

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone":

BERLIN: Dr. Willi Wolfradt, Berlin-Halensee, Kurfürstendamm 91, II / MÜNCHEN: Dr. F. Roh, München, Helmtrudenstraße 9, III / DRESDEN: Dr. Will Grohmann, Dresden-A., Wormser Straße 84 / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Savignystr. 5 / ÖSTERREICH: i. V. Dr. St. Poglayen-Neuwall, Wien, Kurzbauergasse 5, II / NIEDERLANDE u. BELGIEN: Dr. F. M. Huebner, Den Haag, Louise de Colignyplein 11 / SCHWEIZ: Dr. Jacob Welti, Zürich, Vogelsangstr. 46 / FRANKREICH: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / ENGLAND: Dr. Fritz Bodmer, London WC1, 34 Woburn Square / ITALIEN: Dr. Augusto Calabi, Mailand, Via Petrarca 16 / SPANIEN: Alfred Demiani, Madrid, Almagro 12 / DÄNEMARK: Dozent Charlotte Weigert, Kopenhagen, Hotel Belvedere, Raadhuspladsen / SCHWEDEN: Dr. Gunnar Mascoll Silfverstolpe, Stockholm, Königl. Schloß / TSCHECHOSLOWAKEI: Dr. Oskar Schürer, Prag, Vořechovka 334 / NORD-AMERIKA: Frank E. Washburn Freund, 50 West 90th Street, New York City / SÜD-AMERIKA: Dr. Ludwig Weber, Buenos Aires (Argentinien), Pietras 361 / RUSSLAND: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu. 92 / INDIEN: Frau Dr. Stella Kramrisch, Calcutta, Universität.

Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Kommandit-Gesellschaft a. A., Leipzig, Liebigstr. 6 II. Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Mainziſche Madonnen

Von MELA ESCHERICH / Mit fünf Abbildungen auf zwei Tafeln

Es iſt einigermaßen ein Wagnis, über mainziſche Plaſtik des Mittelalters zu ſprechen; denn der ſtrengwiſſenſchaftliche Standpunkt geſtattet nur, ſie als ein noch nicht exiſtierendes Mögliches zu betrachten, da ſie ſich urkundlich nicht legitimieren kann. Die bloßen Namen von Steinmetzen[1], über deren Tätigkeit noch nichts ermittelt iſt, geben keinen Anhaltspunkt. Hypothetiſch dagegen läßt ſich mit ziemlicher Beſtimmtheit das Vorhandenſein einer mainziſchen Bildhauerkunſt annehmen, weil die in Mainz erhaltenen, teils im Muſeum, teils in den Kirchen und Straßen, freundlicherweiſe oft ſogar noch am urſprünglichen Aufſtellungsort ſtehenden Skulpturen gleichſam die Knoten bilden, an denen wir den Faden faſt der geſamten Entwicklung der mittelrheiniſchen Plaſtik verfolgen und abmeſſen können. Schließlich ſprechen alle äußeren Umſtände dafür, daß das goldne Mainz — geographiſch durch ſeine beherrſchende Lage am Zuſammenfluß zweier mächtiger Ströme, politiſch als Stadt der erſten Kirchenfürſten des Reiches ein feſter Punkt — für das mittelrheiniſche Kunſtleben ein natürliches Zentrum ſein mußte. Nicht zuletzt wurden ſeit dem 14. Jahrhundert die Grabdenkmäler der Erzbiſchöfe im Dom ein fortlaufender Anlaß zu plaſtiſcher Betätigung innerhalb des Burgfriedens.

Somit durch äußere Hinderniſſe nicht begrenzt, liegt der Weg frei, das vorhandene reiche Material auf ſeine Zuſammenhänge zu prüfen, wozu nachſtehende Studie ein Beitrag ſein ſoll. Sie beſchränkt ſich auf ein beſtimmtes Gebiet: Standfigur der Steinplaſtik, in der Auswahl von fünf Madonnen aus der Zeit von rund 1260—1415, da die ſtehende Madonna, von der erſt kürzlich Goldſchmidt in ſeinen „Gotiſchen Madonnenſtatuen" ſagte, „daß in erſter Linie ſie mit dem Verlauf des gotiſchen Stiles auf das engſte verbunden iſt" in beſonderem Maße geeignet ſcheint, die Entwicklung des typiſch Mainziſchen zu verfolgen.

* * *

In der Hochblüte der altdeutſchen Plaſtik tritt der Mittelrhein nicht hervor. Die Domſkulpturen von Worms, Wimpfen, Wetzlar können ſich mit denen von Bamberg, Naumburg, Straßburg nicht meſſen. Bei dem Dom von Mainz wurde überhaupt auf die große figurenreiche Portalanlage verzichtet. Es ſcheint der Auftraggeber gefehlt zu

[1] 1309 Peter Ore.
1314–32 Heinrich, Lapicidia de Boëmia, Werkmeiſter der Liebfrauenkirche.
1332 Heinrich Spierer.
1332 und 1340 Heinrich Craft.
1332 Heilman von Naſauwe.
1332 und 1349 Wilhelm von Düren.
1332 Heneke, Frolich } Meiſter oder Geſellen.
1332 Rode Antze, Geſell.
1350 Schop (Schops?).
1357 Dyle, Werkmeiſter der Stadt.
1365 Peder von Seylffurdt, Steinmetz und geſchworener Werkmann der Stadt.
1372 Weckerlin der Steinmetz (Akten des Kloſters Tiefenthal, Naſſau).
1372/73 Heintze Ameis, Weckerlins Schwager (Tiefenthaler Akten).
1372/73 Jakob (Jekele) Medetroſt.
1373 Johan Widenblat (hat ein Haus in der weißen Gaſſe).
1395 Henne Stegereyff.
1395 Henne Wicker.
1395 Henne von Crüfftel (Crüfftel, Ort im Mainziſchen).
1401 Henne Wiſe.
1424, 1431 Johann Schoppe.
1436 Weckerlin.
1440, 1444 Wigel.
1441 Langbuch.
1443 Peder von Seylffurdt.
1446 Henne von Heymbach.
1450 Heinrich von Heymbach.
1453 Henne Wiſe.
1454, 1460 Gerlach, geſchworener Werkmann der Stadt.
1479 Godebert der Steinmetz (vergibt in dieſem Jahr der Karthauſe all ſein Gut und ſeine Zinſe).

Vorſtehende Nachrichten von Mainzer Steinmetzen verdanke ich zum größten Teil Herrn Prof. Dr. Heidenheimer, Stadtarchivar zu Mainz, der mir gütigſt ſeine aus Mainzer Urkunden angelegte Notizenſammlung zur Verfügung ſtellte. Literatur: Die Chroniken der Städte XVII. — Hegel, Chronik von Mainz I. — Falk, Die Kunſttätigkeit zu Mainz, 1869.

haben; denn — der Künstler dazu war da, wie uns das einsame Glanzstück jener Epoche in Mainz, die Madonna in der Fuststraße beweist.

Ihren jetzigen Standort an der bischöflichen sogenannten Doppelkurie hat sie erst seit etwa 1868 inne. Früher stand sie an der Augustinerkirche, woraus Fr. Schneider[1] schloß, daß sie vielleicht aus deren Vorgängerin Klein St. Martin stamme, die um 1260 von den Augustinern erworben und umgebaut wurde. In diese Zeit 1270 oder etwas früher dürfte ihre Entstehung fallen. Übrigens wäre nicht ausgeschlossen, daß sie ursprünglich irgendwie mit dem Dom zusammenhing; etwa als Fragment einer nicht zur Ausführung gelangten Portalplastik vom Dom nach Klein St. Martin hinüberwanderte.

Es ist natürlich, daß sie in stilistischer Parallele zu der geographischen Lage von Mainz die Mitte zwischen Reims bezw. Chartres und Bamberg hält. Sie ist ein Kind der großen Wanderbewegung deutschen Steinmetzentums. Aber da ist es nun merkwürdig, wie die schöne Mainzerin — mit einer einzigen Geberde der Mantelraffung! — das überkommene Wesen abtut und sich in einer neuen ganz persönlichen Art gibt. Denn, man mag hinsehen, wo man will, man wird für die bei ihr hervorstechenden Eigenheiten nirgend ein Vorbild finden.

Da ist zunächst das Mantelmotiv. Das Mantelende wird durch den linken Arm, ohne Bauschung und Klemmung, derart aufgenommen, daß der herübergezogene Mantel vorn eine Hängekurve bildet, die — mit symbolischer Empfindung — dem schlank aufstrebenden jungfräulichen Leib einen mandorlahaften Rahmen gibt.

Dieser Typus weicht von dem französischen, insbesondere jenem der Schule von Reims, weit ab. Dort bildet der Mantel eine Schlinge für den darin ruhenden rechten Arm und wird in horizontaler Linie nach links über den Leib gezogen, wofür die Madonna der Kathedrale von Reims das klassische Schulbeispiel bietet[2]. Wir wissen, wie das Motiv sich weiter entwickelt, wie eine immer stärkere Betonung des gebogenen rechten Armes, wie etwa bei der „Goldnen Jungfrau" von Amiens, einen neuen Rhythmus accentuiert, der sich, bei der Maria der „Heimsuchung" zu Reims, durch starke Vorkragung des Arms über der schmalen Hüfte verstärkt und in der Bamberger Madonna Anlaß zu einer neuen Lastverteilung für die ganze Figur und zu der Unterscheidung von Stand- und Spielbein gibt.

Von dieser Entwicklung zeigt sich die Madonna in der Fuststraße nicht berührt, eher von der Schule von Chartres, wo der Mantel glatt über die Arme fällt und, wie bei bei der hl. Modesta, von der schüchtern herausgreifenden Hand so aufgenommen wird, daß das gegürtelte Untergewand sichtbar bleibt. Aber der Mainzer Meister ist über diesen älteren Stil durchaus selbständig hinausgeschritten.

Dagegen steht er um die elegante Drehung und Frontbildung, die die Reimser Schule in ihrer Gewandbehandlung der Körper gibt, im Kampf. Durch die starke Kurve des Mantels und den hierdurch sehr kurzen Überschlag des Mantelendes fehlt ihm bei seiner Figur der Raum auf der einen Seite für die Kaskade von Hängefalten, auf der andern für das Gegenspiel der Röhrenfalten. Er hilft sich nicht ungeschickt aus der Klemme, indem er das statische Motiv der Röhrenfalten in zwei Gefälle zerhackt, gerät hingegen mit der Schwermasse des Mantels ins Gedränge, die sich in der Kniegegend des rechten Beines wulstig staut und wirrt.

Die Madonna trägt, wie die Reimser, kein Kopftuch. Die heute fehlende Krone wird sie wohl besessen haben. Die schönen Locken fluten frei rings um die Schultern und vorn über die Brust, wiederum ein Motiv, das Frankreich nicht kennt. Die Gesichtsbildung ist nicht französisch. Die Formen ensprechen rheinischem Typus.

Das Kind wirkt besonders durch den altertümlichen Kopf ganz archaisch. Die feine Behandlung des Stofflichen, wie das Hemd sich dünn, in etwas ziehenden Falten über

[1] Fr. Schneider, Kurmainzer Kunst, 1913.

[2] Abbildung der Reimser Madonna mit interessanten Konfrontationen aus Meißen und Erfurt in Goldschmidts „Gotischen Madonnenstatuen", Jahresgabe des d. Vereins f. Kunstwiss. 1923.

den Körper legt, erinnert wieder an Chartres. Aber neu ist die Gebärde: der gegen die Brust der Mutter behaglich gestemmte Fuß und die an den Halsausschnitt gelegte Hand. Es ist typisch, wie im 13. Jahrhundert das Spiel zwischen Mutter und Kind beginnt: in der französischen Plastik fängt die Mutter an, lächelt dem Kinde zu; in der deutschen sucht das Kind ihre Aufmerksamkeit zu erregen, indem es sich an sie schmiegt (Köln, St. Maria im Kapitol), ihr Kinn streichelt (Paderborn, Domportal) oder, wie in Mainz, ihre Brust berührt.

Die schöne Madonna fand Nachahmung in der wohl wesentlich späteren am Domportal zu Wetzlar. Auch dort legt das Kind die Hand auf der Mutter Brust und der Oberkörper der Jungfrau entsteigt der Sichelmondkurve des Mantels; aber der Mantel umwickelt sehr plump die Beine, so daß die Wirkung des Blumenhaften, schlank Aufsprossenden, die der Mainzer Madonna ihren Reiz gibt, ganz verloren geht.

Es mag hier im Zusammenhang auf eine erst kürzlich publizierte[1] Sitzfigur in Wiener Privatbesitz hingewiesen werden, die anderthalb Meter hohe Madonna aus der Pfarrkirche von Enns, bei der der Mantel mit einer unter dem rechten Ellbogen beginnenden Hängekurve den Leib umrahmt.

* * *

Als eigentümliche Erscheinung muß festgestellt werden, daß die westliche Kulturwelle, die bis Franken und Sachsen dringt, das mittelrheinische Gebiet mehr umgürtelt, als durchquert. In Trier und Wetzlar, Worms und Wimpfen wirkt der französische Einfluß stärker als in Mainz.

Die Ursache zeigt sich an der Madonna der Liebfrauenkirche (jetzt in der Steinhalle des Museums). Hier empfinden wir deutlich, daß Mainz den Einflüssen von außen eine Sonderart entgegenzusetzen hat, und das ist seine Vergangenheit. Mainz, bis heute unerschöpfliche Fundgrube antiker Reste, war im Mittelalter natürlich noch reicher an römischen Erinnerungen. Da lag vieles zutage, was heute aus Schutt gehoben wird. Vielleicht standen in den Straßen und Gärten noch antike Statuen, wie heute an den Hausecken noch gotische stehen.

Die Madonna ist von antikem Anhauch umweht. Das ist kein westlicher Einfluß. Zwar hat die französische Plastik ihre klassischen Elemente; aber es ist undenkbar, daß nur diese übernommen werden sollten, während der übrige Einfluß erlischt.

Bei der Madonna in der Fuststraße lassen sich noch leise Anklänge an Reims und Chartres fühlen, bei jener der Liebfrauenkirche nicht mehr. Sie steht auch gesondert von der zeitgenössischen deutschen Plastik[2], den etwas älteren allegorischen Frauengestalten des Wormser Doms, den Marien der Dreikönigsgruppen im Würzburger Dom und in der Nürnberger Lorenzerkirche.

Die Art ihrer Gewandung geht auf antikes Schema zurück. Man vergleiche die Mainzerin mit der Eirene des Kephisodot! Das kurze Obergewand mit den seichten Schüsselfalten und den lang hinabfallenden die Front flankierenden Tuchenden imitiert in gotischer Übersetzung den Peplos. Das Untergewand folgt in seinem vertikalen Faltenfluß wiederum der Fältelung des Peplos; nur sind die Steilfalten nicht als Betonung des Standbeins verstanden; sondern biegen, dem Zeitstil entsprechend unten um, während das Spielbein durch eine faltenlose Vertikale angedeutet wird.

Im übrigen ordnet sich die Figur der allgemeinen Entwicklung ein und bildet zwischen der früheren und späteren Mainzer Plastik ein Mittelglied. Sie hat mit der Madonna der Fuststraße noch die schmalen Schultern gemein, deren frauliche Feinheit durch das sie umspannende Tuch gehoben wird. Die aufrechte Haltung ist durch ein stärkeres Zurückbiegen des Oberkörpers gesteigert.

---

[1] Poglayen-Neuwall, Eine Ausstellung frühgotischer Plastik bei der Kunsthandels-A.-G., Wien. Cicerone, 1924, H. 4, S. 189, und Abb. 2.

[2] Was Back, Mittelrhein. Plastik 1910, veranlaßte, in ihr ein Werk des aus Böhmen gekommenen Werkmeisters Heinrich zu vermuten.

Das Kind, das urſprünglich vielleicht mit einem Vöglein ſpielte, hält ſich etwas von ihr zurück. Es iſt nicht mehr wie die Jeſuskinder des 13. Jahrhunderts mit einem Hemd bekleidet, ſondern, als früher Typus, mit einem, den Oberkörper nackt laſſenden Tuch, das von den Beinen in ondulierendem Faltengang niederzipfelt.

Die Entſtehungszeit iſt 1300—1320. 1285 brannte die alte Liebfrauenkirche ab, 1311 wurde die neue durch Peter von Aſpelt eingeweiht. Man möchte ſich die Madonna als Portalpfeilerſtatue denken, den Blick, der über das Kind weggeht, auf die Eintretenden gerichtet. Ihre Erſcheinung hat, trotz dem bürgerlichen Geſichtstypus, etwas Majeſtätiſches. Der Einſchlag antiker Würde in das leiſe Fluten der gotiſchen Rhythmik gibt der Geſtalt eine vornehme Anmut.

* * *

Jene Jahre waren für Mainz von Bedeutung. Seit 1306 ſaß Peter von Aſpelt, des Reiches mächtiger Kanzler, auf dem erzbiſchöflichen Stuhl. Von Mainz liefen die Fäden einer weitblickenden kühnen Politik aus, die auf das geiſtige Leben der Stadt nicht ohne Einfluß bleiben konnte. Die Erregung der Wahlſchlacht zu Frankfurt 1314, wo ſich Peter von Aſpelt und Balduin von Trier, nachdem es ihnen nicht gelang, den Lützelburger auf den Thron zu heben, für Ludwig den Bayer entſchieden, ſchlug ſo ſtark nach Mainz über, daß man ſich für den Neubau des Kaufhauſes die Abſtimmungsſzene der Kurfürſten in rieſengroßen Reliefs als Schmuck der Dachzinnen meißeln ließ. Der Meiſter dieſer von Sturm und Drang erfüllten Geſtalten iſt wohl derſelbe, der ſpäter das bedeutende Grabmal Peter von Aſpelts im Dom ſchuf. Mit ihm ſetzt in Mainz eine neue künſtleriſche Ära ein. Lineare Tendenzen verdrängen jene der Form. Der „Peter von Aſpelt" hat graphiſchen Reiz. Trotzdem handelt es ſich keineswegs um Degeneration. Mehr oder minder macht die geſamte deutſche Plaſtik im 14. Jahrhundert den Umſchlag durch[1].

Die Entwicklung der Grab- und Altarplaſtik, einer Plaſtik von kleineren Verhältniſſen, die den Beſchauer nahe an ſich heranzieht, bedingte in ſtärkerem Maß als bisher Gefühlsausdruck, ſeeliſche Vertiefung, ein wärmeres Eingehen auf das Perſönliche und Intime. Mit dieſem Durchbruch des Seeliſchen ſtößt ſich das Fremde ab. Immer leidenſchaftlicher ſetzt ſich in der ſich ſteigernden Verinnerlichung die Eigenart durch. Und nun zeigt ſich eben, daß die Eigenart der deutſchen Plaſtik, im Gegenſatz zur antiken und italieniſchen in der ſtarken Hinneigung zu maleriſchen und graphiſchen Tendenzen iegt. Nun entſtehen jene niellenhaften Grabreliefs, die wie Vorläufer der Stecherkunſt wirken, und jene Freifiguren, deren Umriß mit zögernder Läſſigkeit dem Raum enttritt. In der von antiken Erinnerungen geſchwängerten Sphäre von Mainz mußte es naturgemäß zu heftigſtem Anprall kommen. Der „Aſpelt" wirkt wie eine Auflehnung . . .

Der Meiſter machte Schule. Sein bedeutendſter Schüler iſt der Schöpfer des ſchönen Grabmals des Kantors Eberhard von Stein im Kloſter Eberbach im Rheingau. Deſſen Schüler wiederum iſt ſichtlich der Meiſter des Gerlachgrabmals in Eberbach[2], mit dem die Madonna aus dem Rheingau im Darmſtädter Landesmuſeum eng zuſammenhängt, die unbedenklich als mainziſches Werk angeſprochen werden darf[3]. Sie iſt etwa um 1360 entſtanden. Wenn wir ſie mit den vorher betrachteten Madonnen vergleichen, ſo fühlen wir ſtark, wie ſich zwiſchen ſie und jene der Aſpeltſtil ſchiebt, wie er aber bereits auf dem Weg über den Meiſter des Eberhard von Stein-Grabmals ſchon wieder in ein neues Stadium tritt. Das Lineariſche löſt ſich im Maleriſchen.

---

[1] Eſcherich, Der Meiſter des Aſpeltdenkmals. Die chriſtliche Kunſt, XIII. Jahrg., 1. Okt. 1916.

[2] Volbach weiſt in ſeinem demnächſt in der Kunſtchronik erſcheinenden Aufſatz über das Gerlach-Grabmal italieniſche Einflüſſe in der Anordnung des Grabbaues nach, worauf auch ſchon Feigel aufmerkſam machte. Mainzer Zeitſchr., VII., 1912.

[3] Feigel, Eine Marien-Figur aus dem Rheingau, Mainzer Zeitſchrift, VII., 1912, und Neuerwerbungen der Plaſtikſammlung des Darmſtädter Muſeums, Cicerone, 2. Jan.-Heft 1913.

Akademische Lesehalle
Heidelberg.

Madonna in der Fuſtſtraße, Mainz.

Madonna der Liebfrauenkirche.
Muſeum, Mainz.

Madonna aus dem Rheingau.
Landesmuseum, Darmstadt.

Madonna des Herrn Krug.
Museum, Mainz.

Maria mit dem Kind und dem Gekreuzigten. Museum, Mainz.

Michelangelo sagte einmal, die Malerei sei der Schatten ihrer Mutter, der Skulptur. Von der Rheingauer Madonna könnte man sagen, die Malerei überschatte die Skulptur. Vielleicht ist es auch nicht nebensächlich, daß in dieser Epoche die Altarbildmalerei beginnt[1].

Die Materie tritt jetzt in ein ganz eigenartiges Verhältnis zum Raum. Sie legt sich weich in ihn, statt sich mit dem anspruchsvollen Trotz welscher Skulpturen in ihn hineinzuringen. Der Werdegang ist verschleiert. Ist hier, fragen wir uns, die Seele aus dem Stein befreit worden oder war sie zuerst frei und wurde in ihn gebannt? Sprang sie unterm Meißelschlag plötzlich heraus oder festigte und formte sich die Materie erst um sie, ihr Sichtbarkeit gebend, wie den zu Felsen versteinten Geistern unserer Sagen? Die behutsame, gleichsam wie von allzu lauten Herzschlägen oft gehemmte Art, wie das Problem der Formbefreiung gelöst ist, führt zu der paradoxen Frage.

Wir fühlen die Epoche der Mystik. Das Geheimnisvolle des Geistigen wird Thema. Körper und Gewand, beide gleichwertig, sind nur mehr Helfer, die Ströme des Geistigen zu leiten und zu signalisieren.

* * *

Der Generation um 1380—90 gehören eine Reihe ungemein reizvoller Marien an, die heute im Handel und Privatbesitz verstreut sind, zum Teil auch noch ihr Hüteramt in den malerischen Altstadtgassen von Mainz üben.

Sie stehen mit der Madonna aus dem Rheingau in Schulzusammenhang. Eine der schönsten ist die Madonna des Herrn Krug[2], die von dessen Haus ins Museum wanderte. Die Gestalt ist in zartem Rhythmus geschwungen und von unten herauf etwas gedreht. Bereits setzt schon das dem pflanzlichen Organismus entlehnte gewächshafte Leben der Spätgotik ein. Maßvoll noch zeigt sich in der Büschelung des gerafften Obergewandes die Neigung zu jenen Faltenhäufungen, die im 15. Jahrhundert zu üppigen Wucherungen von Gewandbäuschen und Saumserpentinen ausarten. Eine sehr ornamentale Empfindung gibt der Gestalt etwas blumenhaft Schwankes und Blühendes. Man fühlt in ihrer leisen Bewegung den Vorgang einer Entwicklung von Jahrhunderten: Das Freiwerden der Plastik aus der Umklammerung der Architektur von dem zögernden dem Stein Enttreten, wie es in der Frühgotik war, bis zu dem heitern Spiel des Rokoko, wo die Figur wie eine abgerissene Ranke in den Raum zu entflattern scheint. Und zugleich wieder ein antiker Anhauch. Wo finden wir in der Fülle der Varianten des Begegnens von Mutter und Kind einen solchen Gleichklang der Empfindung als zwischen dieser Madonna und der Eirene?

* * *

Als letzter Typus möge hier die Maria mit dem Kind und dem Gekreuzigten zur Betrachtung kommen. Sie stammt von einem Haus der Korbgasse in Mainz und steht jetzt, zusammen mit einer ihr sehr ähnlichen Madonna aus dem Karmeliterkloster in der Steinhalle des Museums[3]. Maria hält auf dem linken Arm das Kind, im rechten ein sonderbares, an Filigranschmuckstücke erinnerndes Gebäu von Wolken und Asten, in denen von Engeln und dem Vogel Phönix[4] umgeben der Gekreuzigte erscheint.

Maria zeigt also den Gläubigen ihren Sohn in doppelter Erscheinung als Kind und als Erlöser[5]. Das Kind hält in der einen Hand eine Feder, in der andern ein Tinten-

---

[1] Das erste große Werk der mittelrheinischen Malerei, der Friedberger Altar, ist, wie bereits Back, Mittelrheinische Kunst, vermerkt, dem Gerlachdenkmal stilistisch verwandt.

[2] Back, Mittelrheinische Kunst.

[3] Back, a. o. — E. Neeb, Verz. der Kunstdenkmäler der Stadt Mainz I, 61.

[4] Back, a. o. weist darauf hin, daß der Phönix in ähnlicher Stellung über dem Kruzifix sich auf einem sienesischen Bild der Berliner Galerie befindet.

[5] Der Kruzifixus ist abgebrochen und in Gips ergänzt. Das Original fand sich in der Demminschen Sammlung zu Wiesbaden wieder, mit der es an das dortige Altertumsmuseum überging. Heubach, Nass. Heimatbl., Juli 1912, und Mainzer Zeitschr., XI., 1916.

ſaß und ſchreibt in eine auf ſeinen Knien liegende Schriftrolle, um die Namen der Gläubigen einzutragen[1].

Die Statue iſt von zierlichſter Anmut, das an beiden Seiten aufgenommene Übergewand büſchelt ſich reich, aber ohne Übertreibung zu dekorativem Faltenſchmuck. Die über den Füßen umbiegenden Falten, die noch auf Tradition des 14. Jahrhunderts und die ſchon kurzen Proportionen mit dem verhältnismäßig großen Kopf, worin Back bereits einen Einfluß der Memorienportal-Statuetten des Doms ſieht, laſſen ihre Entſtehung etwa auf 1415 ſetzen. Die ſchönen, feſt geprägten Züge ſind von jenem Typus, den die Dichter als „Rheiniſche Römerin“ bezeichnen.

* *

Faſſen wir kurz das Ergebnis zuſammen: Die mainziſche Kunſt hat Sondercharakter. Durch die ſtarke Grabmalstätigkeit in Mainz ſelbſt und der Umgegend wurden wohl Steinmetzen, obwohl ſie im allgemeinen im Mittelalter ein Wanderleben führten, bewogen, ſich in Mainz ſeßhaft zu machen. Es zeigen ſich Schulzuſammenhänge. Dadurch wird die ſtarke Beeinfluſſung von außen gehemmt. Einzelne Meiſter wandern, wie jener des Gerlachgrabes, bis nach Italien; aber es iſt charakteriſtiſch, daß ſie davon nur Äußerliches, Aufbauſchemen mitbringen, und im übrigen wieder zur heimiſchen Tradition zurückkehren. Die Mainzer Plaſtik hat ihre eigenen ikonographiſchen Motive — das Mandorlamotiv der Madonna der Fuſtſtraße; die Madonna mit dem Gekreuzigten —, ſie hat aber auch ihre ſtiliſtiſche Eigenart, den gehaltenen Vortrag, die Ruhe des Aufbaus, das ſehr reizvolle Zuſammenſpiel von Gotik und antiker Erinnerung, eine Wirkung, die mehr empfunden werden muß, als ſie ausgeſprochen werden kann. Andererſeits, in ſtarker Zeitſtrömung ſtürmend und führend, das ungemein Maleriſche der Auffaſſung, jenes feſte Inneſtehen in der Linie, die zum Barock führt, und den Reiz einer bei lebhafter Innerlichkeit ſehr dezenten, in Anmut beruhigten Gefühlsäußerung.

Johann Friedrich Auguſt Tiſchbein (1750—1812)

Zur Ausſtellung von Gemälden und Zeichnungen des Künſtlers im Leipziger Kunſtverein

Mit 8 Abbildungen auf 6 Tafeln | *Von HELMUT DINGELDEY*

Zehn Jahre ſind nun verfloſſen, ſeit mit jener umfaſſenden „Ausſtellung deutſcher Kunſt von 1650—1800“ im Reſidenzſchloß zu Darmſtadt weiteren Kreiſen die Gelegenheit geboten worden war, ſich durch vergleichende Anſchauung von der Fruchtbarkeit und qualitativen Leiſtung eines Gebietes deutſcher Kunſtentwicklung zu überzeugen, das bis dahin und — leider muß es geſagt werden — bis heute kaum ſonderliche Beachtung gefunden hat. Dies gilt ganz beſonders für die Malerei und innerhalb dieſer wieder in beſonderem Maße für die Zeitſpanne etwa von der Mitte des 18. bis zu den erſten Jahren des 19. Jahrhunderts. Bei der Fülle des auf jener Darmſtädter Ausſtellung von 1914 gerade für dieſe kritiſche Zeit des Übergangs vom Rokoko zum Klaſſizismus gebotenen Materials iſt es erſtaunlich, wie wenig neueſte Kunſtforſchung die ſo gegebene Anregung zu Einzelunterſuchungen verſpürte. Kann es doch nur durch Herausſchälung und Würdigung möglichſt vieler Künſtlerperſönlichkeiten gelingen, die Löſung der allgemein-künſtleriſchen Zeitfragen innerhalb der deutſchen Malerei um 1800 zu überblicken und in ihrer Mannigfaltigkeit deutlich zu erkennen. Heute kann es nicht mehr genügen, Rokoko und Klaſſizismus vorwiegend an Beiſpielen aus der Malerei Frankreichs und Englands zu begreifen. Deutſchland hat in der Art, wie ſeine Maler

[1] Nach Feigel, Neuerwerbungen, Cicerone 1913, ein bekanntes Thema der Blutsbruderſchaftsmadonnen, das in Mainz oft dargeſtellt wurde.

Lady Foſter.

Staatl. Kunſtſammlungen, Weimar.

Herzogin Dorothea von Kurland.

Sammlung H. C. Krüger, Berlin.

Joh. Fr. Aug. Tiſchbein.

Akademische Lesehalle
Heidelberg.

Joh. Fr. Aug. Tischbein.
Dame der reußischen Hofgesellschaft.
Bes.: Major a. D. Hummel, Erfurt.

sich mit jenen Richtungen auseinandersetzten und schließlich zur Frühromantik weiterschritten, ein durchaus eigenes Gesicht bewahrt.

Am deutlichsten wird jenes Ringen um die neue Form in der Gestaltung der Porträts. Ein rationalistisch gerichtetes Bürgertum, dessen praktischer Sinn nach Einfachheit und Natürlichkeit strebte, trat als Auftraggeber malerischer Arbeiten mehr und mehr in den Vordergrund. Es konnte an der Art der Fürstenbildnisse, die mit Draperien und allen Requisiten höfischen Prunkes überladen waren und in dieser Gestalt bis dahin fast ausnahmslos die Aufgabe der deutschen Porträtmaler gebildet hatten, keinen Gefallen finden. Man verlangte nicht so sehr nach Verewigung des Menschen als Vertreters eines bestimmten Standes, sondern wollte vielmehr den Menschen um seiner selbst willen im Bilde festgehalten wissen. Dieser neuen Aufgabe, für die ein Sichversenken in die Individualität des Darzustellenden und eine psychologisch vertiefte Charakterisierung erstes Erfordernis wurde, waren indes nur wenige von all den vielen Malern gewachsen, die an den zahlreichen großen und kleinen Fürstenhöfen des damaligen Deutschlands lebten. Was man da alles im Dienste der Verherrlichung und der am Vorbilde von Versailles entzündeten Prachtliebe ihrer hohen Gönner von ihnen verlangte, erforderte zumeist eine derartige Vielseitigkeit des Könnens und der Betätigung, daß ihnen zur intensiven Beschäftigung mit der Porträtmalerei allein kaum Zeit blieb. Bildnisse der fürstlichen Familie und der Hofgesellschaft wechselten mit Darstellungen von Allegorien und Schäferszenen und Gemälden mythologischen Inhaltes in antikischem Gewande. Dazu kamen oft noch Entwürfe für Theaterdekorationen und die Ausschmückung der Gesellschaftsräume zu besonders festlichen Gelegenheiten. Außerdem war in vielen Fällen der Hofmaler seiner Stellung nach keineswegs über die Schar der kleineren Hofbeamten und Lakaien emporgehoben. Und gerade aus diesem letzteren Grunde kam er nur selten dazu, in seinen höfischen Modellen die besonderen individuellen Züge zu erforschen, um sie dann in freier malerischer Durchdringung wiederzugeben. Nur bei einigen wenigen Hofmalern, wie Joh. Georg Ziesenis (1716—1777) und Joh. Heinrich Tischbein (1722—1789), lassen sich gelegentlich Anfänge einer Verinnerlichung der Porträts erkennen. Namentlich in den zahlreichen Selbstbildnissen der letzteren tritt dies überraschend stark hervor, ohne daß dabei die rein malerische Qualität des Bildganzen beeinträchtigt worden wäre. Das Streben nach individueller Charakterisierung wurde der großen Masse deutscher Porträtisten damals und später leicht zum Verhängnis, indem sie bei sonst glänzender malerischer Auffassung des Guten zu viel taten und schließlich in eine kleinliche und allzu subtile Wiedergabe der äußeren Erscheinung ihrer Modelle verfielen.

Erst Johann Friedrich August Tischbein besaß die Kraft zu jener großen Synthese, die die Anmut und Grazie des höfischen Rokoko mit der Schlichtheit und Innerlichkeit der neuen Richtung verband, obwohl er selbst die längste Zeit seines Lebens Hofmaler gewesen war. Seine hervorragende Stellung unter den Porträtisten seiner Zeit zu erkennen, hatte man schon auf größeren retrospektiven Ausstellungen der letzten Jahrzehnte Gelegenheit. In Berlin 1896 und am gleichen Ort auf der Jahrhundertausstellung von 1906, auf der Leipziger Porträtausstellung von 1912, in Heidelberg 1914 und im gleichen Jahre auf der schon eingangs erwähnten Ausstellung in Darmstadt. Doch auf allen diesen trat seine Bedeutung für die Entwicklung gerade des bürgerlichen Porträts hinter der großen Zahl der mitausgestellten Fürstenbildnisse etwas zurück. Um so mehr ist es zu begrüßen, daß der Leipziger Kunstverein mit seiner kürzlich eröffneten Ausstellung von über siebzig bürgerlichen Bildnissen und einer stattlichen Anzahl bisher nicht an die Öffentlichkeit gebrachter Skizzen und Zeichnungen Tischbeins aus deutschen Museums- und Privatbesitz uns die Meisterschaft dieses Künstlers auf diesem Gebiete seines Kunstschaffens aufs neue und eindringlich vor Augen stellt.

Es ist ohne weiteres klar, daß die Kräfte für jene Vermittlerrolle nur aus Friedrich Augusts eigener menschlicher und künstlerischer Entwicklung resultieren konnten. Ein

kurzer Überblick über seinen Lebensgang ergibt in knappen Zügen folgendes Bild: 1750 zu Maastricht als Sohn des Hofmalers Joh. Valentin Tischbein geboren, entstammt Friedrich August einer Künstlerfamilie, die nicht weniger als siebzehn bildende Künstler hervorgebracht hat und deren Stammvater — ein Bäcker war. Nach seines Vaters Tode kam er in die Lehre zu einem Oheim, dem schon oben erwähnten Hofmaler und Akademiedirektor Johann Heinrich Tischbein in Cassel. Von dort ging er, zwanzigjährig, auf Reisen und wir sehen ihn längere Zeit in Paris und Italien. 1780 kehrt er über Wien nach Deutschland zurück und erhält die Stelle eines Rates und Kabinettmalers am waldeckschen Hofe zu Arolsen. Von hier aus unternimmt er mehrere Kunstreisen nach Holland und entwickelt im Haag und in Amsterdam eine rege Tätigkeit. 1795 tritt er in den Dienst des Fürsten von Anhalt-Dessau. 1800 wird er Akademiedirektor in Leipzig. 1806—1808 ist er in St. Petersburg. 1812 ereilt ihn auf einer Reise nach Süddeutschland in Heidelberg der Tod. Dies ist in wenigen Zügen der äußere Ablauf seines Lebens, dessen genauere Kenntnis wir den Aufzeichnungen seiner gleichfalls als Malerin bekannten Tochter Caroline verdanken[1]. Zur Charakteristik des Menschen Tischbein seien hier nur zwei zeitgenössische Künstler zitiert. Sein Vetter Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751—1829) schreibt in seiner Selbstbiographie von ihm: „Er war ein liebenswürdiger Mensch von Natur, dabei unterrichtet und gewandt in allem, was einem feinen Welt- und Hofmann wohl geziemt. Sein freundliches, geselliges Wesen, sein gutes Herz, die offene Stirn, das Liebliche, Humane, immer Gelassene in seinem Benehmen erwarben meinen Vetter Fritz überall Hochachtung und Liebe; das hörte ich von Jugend auf und so habe ich es selbst gefunden.“ Und Gottfried Schadow urteilt in seinem Buche „Kunstwerke und Kunstansichten“: „Graff galt für den besten Porträtmaler; Tischbein hatte einen Rang neben ihm, er hatte die Geschicklichkeit, in Eskarpins und Manschetten zu malen.“ Aus diesen beiden Urteilen läßt sich schon entnehmen, daß Tischbein sicher nicht unter die große Schar derjenigen Hofmaler zu zählen ist, die in lakaienhafter Unterwürfigkeit ihrem Fürsten dienten. Vielmehr ist anzunehmen, daß sein gefälliges Benehmen und seine feine Lebensart in Verbindung mit seinen auf Reisen erworbenen Kenntnissen ihn von vornherein auch fürstlichen Personen gegenüber auf eine gehobenere Basis des gesellschaftlichen Verkehrs gestellt haben. Sein reges Interesse für alles Geistige brachte ihn auch dem Weimarer Kreise nahe und mit A. W. Schlegel verband ihn eine langjährige Freundschaft.

Tischbeins künstlerische Entwicklung Schritt für Schritt zu verfolgen und alle für ihn bedeutungsvollen Einflüsse im einzelnen darzutun, kann an dieser Stelle nicht versucht werden[2]. Zudem versagen gerade hierfür die literarischen Quellen fast vollständig. Es darf angenommen werden, daß er die erste Ausbildung im Zeichnen und Malen von seinem Vater erhalten hat. Sicher ist nur, daß er 1768 in die Werkstatt seines Casseler Oheims eintrat, dessen besonderer Meisterschaft in der Wiedergabe feinster Fleischtöne der junge Künstler besonders zugänglich war. Hier hatte er so recht Gelegenheit, zu sehen, welcher Art die Aufgaben eines vielbeschäftigten und geachteten Hofmalers waren. Möglich auch, daß er hier die Anregung empfangen hat zu seiner Reise nach Paris und Italien. War doch Johann Heinrich Tischbein selbst bei Carle Vanloo und Piazetta in die Schule gegangen. Jedenfalls verdankt er seinem Oheim die Bekanntschaft des Fürsten von Waldeck, dessen besonderer Gunst und weitgehender Unterstützung er sich lange Zeit erfreuen konnte und von dem er auch die Mittel zur Reise erhielt. In Paris aber, dessen Kunstbetrieb damals für alle deutschen Porträtmaler von ausschlaggebender Bedeutung war, hielt Friedrich August sich bewußt von den Ateliers der führenden

[1] Diese Aufzeichnungen hat A. Stoll neu bearbeitet und unter dem Titel „J. Fr. Aug. Tischbein und seine Familie“, 1923 bei Strecker & Schröder in Stuttgart herausgegeben.

[2] Eine eingehende kunstwissenschaftliche Würdigung seines Lebenswerkes in Verbindung mit einem kritischen Katalog seines Oeuvre vom Verfasser dieser Zeilen wird noch im Laufe dieses Jahres in Buchform erscheinen.

Meister fern. „Aus den vielen hier befindlichen Kunstwerken", so schreibt er 1772 nach zweijähriger Anwesenheit in Paris an den Fürsten, „hoffe ich mehr Nutzen zu schöpfen als von den jetzt lebenden Meistern selbst, indem ohne sich [für] ihren wirklichen Schüler zu erklären, man letztere nicht wohl benutzen kann. In diesem Fall wäre man alsdann verbunden, ihre Manier anzunehmen, von der ich mich bis auf diese Stunde noch nicht habe überreden können, weder daß sie die wahre noch schöne Nachahmung der Natur sei." Daß trotzdem die französische Malerei auf Tischbein, namentlich was die Bildkomposition anlangt, von nahezu ausschlaggebender Bedeutung war, ist zumal vor seinen mehrfigurigen Porträts ohne weiteres erkennbar. Dort finden wir vor allem den dreieckförmigen Zusammenschluß der Figuren, wie ihn die Vigée-Lebrun so gern angewandt hat, neben dem edlen Linienfluß eines David und Gérard, deren Werke er bei einer zweiten, kürzeren Reise nach Paris von Holland aus um 1781 gesehen haben mag, während die wenigen erhaltenen Allegorien und mythologischen Bilder die wohl auch erst damals erworbene Bekanntschaft mit dem jungen Prud'hon als möglich erscheinen lassen. Daneben verband er Chardins männlich starke Porträtauffassung mit der weicheren und zarteren des Greuze, ohne jedoch in die übertrieben sentimentale Süßlichkeit des letzteren zu verfallen. Daß in Tischbeins in späteren Jahren vollendeter Pastelltechnik Erinnerungen an La Tour mitsprechen, dessen Meisterschaft in dieser Technik schon damals allgemein anerkannt war, scheint außer Zweifel. Die graziöse Kunst eines Watteau und Boucher mag den jugendlichen Friedrich August wohl auch angezogen haben. Es gibt in der Tat einige Gemälde kleineren Formats, — so das delikate Bildchen seiner Frau (Kat. d. Leipz. Ausst. Nr. 57), — bei denen man unwillkürlich an Watteau sich erinnert fühlt.

Italien brachte Tischbein Eindrücke, die für seine Malerei weit mehr bestimmend waren als seine Studien in Paris. Es waren nicht etwa italienische Meister, die er ja auch studiert haben wird, sondern seine erste Bekanntschaft mit der neuesten englischen Porträtmalerei. Schon in Rom muß er englischen Kreisen nahe getreten sein. Denn das — hier wiedergegebene — Bildchen der Lady Foster ist bezeichnet: „1778 Roma". Bei dieser reizenden Komposition in Weiß, zartestem Grün, Rot, Gelb und Braun kann zwar von englischem Einfluß noch nicht gesprochen werden. Das zierliche Persönchen, das mit seinen kleinen rosigen Fingern das Täubchen ängstlich an sich pressend uns aus seinen blauen Augen fast erschrocken anblickt, erinnert in der Feinheit der malerischen Behandlung des kindlich-zarten Inkarnates sofort an Greuze und Drouais. Doch zeigt es so recht, wie Tischbein die Süßlichkeit der ersteren und dessen typischen Augenaufschlag vermeidet. Auch bei allen späteren Kinderbildnissen, die Tischbein stets mit besonderer Liebe gemalt hat, fehlt jener Ausdruck einer gewissen parfümierten Sentimentalität, die den französischen — mit Ausnahme Drouais' — fast durchweg anhaftet. Wie Heinrich Füger, von dessen Verhältnis zu Tischbein weiter unten die Rede sein wird, wird auch er seine Einführung in den in Neapel um Lord Hamilton versammelten Kreis englischer Künstler und Kunstfreunde dem österreichischen Gesandten Graf Lamberg verdanken. Jedenfalls siedelt er 1778 von Rom nach Neapel über und wird dort zum ersten Male englische Porträts in größerer Anzahl gesehen haben. George Romney, der die wegen ihrer Schönheit berühmte Lady Hamilton unzählige Male in den verschiedensten Variationen gemalt hat, hatte zwar Neapel 1775 verlassen; seine Werke aber wird Tischbein unzweifelhaft noch zu Gesicht bekommen haben. Sicherlich ist Romney nicht der einzige englische Maler gewesen, dessen Bilder zu sehen Tischbein Gelegenheit hatte. Gainsborough und andere wird er, wenn nicht hier in Neapel, so doch später sicher in Holland kennen gelernt haben. Die von Gainsborough bevorzugte Art, seine Figuren einzeln oder in Gruppen vor dem grünlichen Dämmer eine Parklandschaft zu geben und der unglaubliche Adel in der Haltung seiner Porträts, sind indes von einer nachhaltigen Wirkung auf Tischbein gewesen. Ein schönes Beispiel hierfür erblickt man in dem großen Porträt des Leipziger Kaufmanns Dufour-Feronce mit seiner Tochter,

einem der schönsten Bilder der Leipziger Tischbein-Ausstellung (Nr. 7). Aber es darf nicht vergessen werden, daß Tischbein Italien als Lernender aufsuchte und darum für die ihm dort zuteilgewordenen Anregungen besonders empfänglich war. Und im Einzelbildnis steht er auch Romney näher als beispielsweise Reynolds, dessen starke Helldunkelwirkung Tischbeins besonderer Freude an der Abstimmung feinster Farbnüancen wenig entsprach. Auch die kurz vor und nach 1800 sich weit über den Kontinent verbreitenden englischen Farbstiche waren geeignet, Tischbeins Kenntnis der plötzlich neu erwachten und mächtig aufblühenden Malkunst Englands noch zu vertiefen. Dabei ist es gewiß kein Zufall, daß Gemälde Tischbeins öfters gerade im englischen Farbstich reproduziert worden sind. So jenes köstliche Blatt von Bartolozzi, die Kronprinzessin Luise von Preußen mit ihrer Schwester im Garten darstellend, und das nicht minder qualitätsvolle von John Gabriel Smith, das zwei Prinzen und eine Prinzessin von Nassau-Oranien in einem Zimmer zeigt (Kat.-Nr. 117).

Einen weiteren Gewinn brachte Tischbein der Aufenthalt in Italien durch die Bekanntschaft mit Heinrich Füger, der als Miniaturist und Porträtmaler schon einen gewissen Ruf hatte, als er im Herbst 1776, ein halbes Jahr vor Tischbein, aus Wien nach Rom kam. Es ist nicht leicht anzugeben, was Tischbein gemeint hat, als er den Aufzeichnungen seiner Tochter zufolge bekannte, daß er Füger „viel verdankte". Füger war ein Jahr jünger als er, aber gestützt auf seine Erfolge wohl routinierter und darum doch in der Lage, dem jungen und wenig erprobten Tischbein ein Vorbild zu sein. Es liegt der Gedanke ja nahe, daß Füger ihn zur Miniaturmalerei hätte anregen können. Doch es ist ganz ungewiß, ob Tischbein jemals selbst Miniaturen gemalt hat. Die dem Verfasser bisher unter dem Namen F. A. Tischbeins zu Gesicht gekommenen Miniaturen waren zwar Tischbeins sonstigem Porträtstil nicht unähnlich, zeigten aber doch eine Befangenheit in der Zeichnung und Farbgebung, die die Zuschreibung zumindest zweifelhaft erscheinen lassen. Es ist auch auffallend, daß in den vielen nachgelassenen Briefen und Aufzeichnungen aus der Tischbeinschen Familie, die der Verfasser gerade daraufhin genau durchgesehen hat, diese Art der Tätigkeit Friedrich Augusts mit keinem Worte erwähnt wird. Hingegen ist in einem Brief davon die Rede, daß Caroline, deren minutiöse Zeichentechnik sich auch vorzüglich dafür eignete, ein von dem Vater gemaltes Bild in Miniatur kopieren soll. Darum konnte auch jetzt in Leipzig nur e i n e Miniatur ausgestellt werden, die daher nur teilweise Tischbein angehört. Die Vorderseite bringt eine ziemlich freie Kopie des Kopfes der Mutter aus dem kleineren Familienbild von 1796 (Nr. 59), während auf der Rückseite eine unzweifelhaft von Tischbeins Hand herrührende Silberstiftzeichnung seine Frau im Profil zeigt (Nr. 83). Wenngleich die miniaturhaft kleinen, teilweise farbigen Porträtskizzen aus dem Besitz des Leipziger Museums, die auch jetzt erstmalig ausgestellt sind (Nr. 92—95), eine Betätigung Tischbeins auf diesem Gebiet der Porträtkunst nicht gänzlich ausgeschlossen erscheinen lassen, kann ein abschließendes Urteil über diese Frage erst dann gefällt werden, wenn eine von seiner Hand signierte Miniatur vorliegt. So werden wir also Fügers Einfluß auf die Entwicklung Tischbeins nur als einen vorwiegend persönlich-menschlichen anzusehen haben. Denn bei aller Übereinstimmung des Strebens der beiden Künstler sind sie stilistisch doch recht verschieden.

Die Verwertung von Eindrücken, die er, stets bereit zu lernen und an seiner Vervollkommnung zu arbeiten, auf seinen ausgedehnten Reisen gesammelt hat, und die innerliche Verarbeitung aller fremden Einflüsse führten Tischbein schließlich zu einer Einheit der Porträtauffassung, die ihn befähigte, die neue Aufgabe zur Schaffung des bürgerlichen Porträts in einer Weise zu meistern, die im Deutschland von damals einzigartig und unerreicht war. Wie er schon in seinen Fürstenbildnissen der achtziger und neunziger Jahre eine für jene Gelegenheiten bis dahin unerhörte Schlichtheit des Ausdrucks dadurch erreichte, daß er seine Modelle von jedem höfischen Beiwerk befreit, in schlichtem Bürgerkleide darstellte, nur gekrönt mit dem rein menschlichen Adel

Akademische Lesehalle

Joh. Fr. Aug. Tischbein.
Ölskizze.
Staatl. Gemäldegalerie, Kassel.

Joh. Fr. Aug. Tischbein. Federzeichnung. Staatl. Gemäldegalerie, Kassel.

Joh. Fr. Aug. Tischbein. Federzeichnung. Staatl. Gemäldegalerie, Kassel.

ihrer Erscheinung, so ging er auch in seinen bürgerlichen Porträts um und nach 1800 erst recht aus von der Persönlichkeit, nicht der Person der Darzustellenden. Ob Dichter, Gelehrter oder Kaufmann, alle gab er in der gleichen lässigen Anmut und formalen Gehaltenheit, die ihm selbst eigen war.

Von seinem älteren Zeitgenossen Anton Graff unterscheidet er sich dabei sehr wesentlich. Graff war mehr ein Virtuose der Helldunkel-Malerei. In seinen Porträts — in der Mehrzahl frontal gerichtete Brustbilder — steht die Figur vor einem meist gleichen tiefdunklen, fast schwarzen Hintergrund, aus dem der Kopf mit stark belichteten Flächen jäh aufzutauchen erscheint. Bewegung der Figur, wo er sie einmal gibt, wirkt unmittelbar und plötzlich und dient als Ausdrucksgebärde dazu, das Bild durch die unmittelbarste Vergegenwärtigung zu uns sprechen zu lassen. Unterstützt wird jenes Streben nach Unmittelbarkeit bei Graff aber ganz besonders durch die malerische Herausarbeitung des Kopfes, der — namentlich in seinen Männerporträts — mit irgend einem starken Seitenlicht betont sich ganz stark gegen die ihm untergeordneten Farben der Kleidung und des Hintergrundes absetzt. Es ist bezeichnend für Graff, daß er in der Behandlung seiner Hintergründe nur wenig Abwechselung kennt. Fast überall dunkles Grau und Braun bis zum völligen Schwarz. Nur das Gesicht und allenfalls das Weiß eines Jabots oder Halstuches leuchtet hervor. Bei seiner Freude an scharfer Pointierung und stärkster Betonung des Charakteristischen, besonders des Gesichtes, ist es nur natürlich, daß Frauenbildnisse nicht seine Stärke waren. Hierin findet er in Tischbein seine schönste Ergänzung.

Tischbeins Figuren sind alle bewegt, nicht in sprechender, sich an den Beschauer wendender Gebärde, sondern in lässiger Anmut und ruhiger Verhaltenheit. Ein einziger Strom von Anmut durchzieht im Brust- oder Hüftbild Kopf, Hals und Schultern und gibt bei ganzer Figur einen belebenden Kontrapost des Körpers, umflossen von einem Spiel der Hände und Arme von hinreißendem Wohllaut.

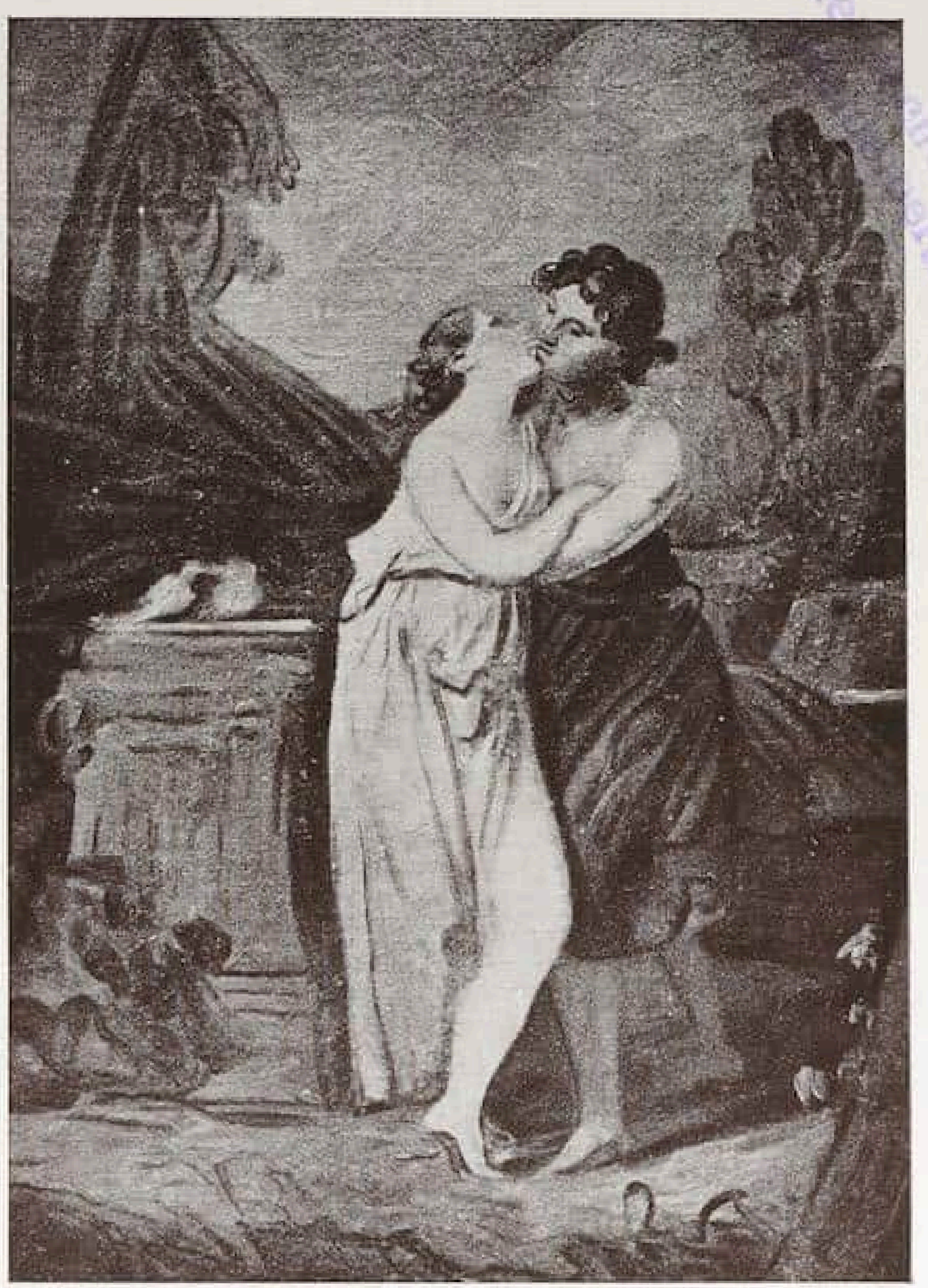
Dabei bleibt der Hintergrund stets variabel und stimmt zusammen mit dem milden Licht eines bedeckten Himmels, das die Lokalfarben erst recht zur Wirkung kommen läßt. In Porträts ganzer Figur wählt Tischbein meist landschaftlichen Hintergrund, dessen gobelinhafte Wirkung er mit unglaublicher Zartheit des Kolorits hervorzuheben weiß. Sein Grau, Braun, Olivgrün in den Hintergründen seiner Brustbilder ergibt den Grundton, auf dem sich die farbige Harmonie des Bildganzen entwickelt. Zarteste Töne von Weiß, hellem Grün oder Gelb vereinigen sich mit dem feinen Inkarnat und der duftig vorgetragenen Haarfarbe bei den Frauen. Ein Rock in Blau oder Kaffeebraun klingt zusammen mit der gelben Weste und dem weißen, batistnen Halstuch oder Jabot bei den Männern. So ist auch das Porträt der geistvollen Herzogin Dorothea von Kurland aus Berliner Privatbesitz (Abb.) mit dem Kastanienbraun des Haares, dem weißen, mit Gold bestickten Haarband und dem weißen Kleide vor grau-braunem Hintergrund eine Komposition von einzigartiger Feinheit, und läßt erkennen, daß Tischbein einer der allerersten Frauenmaler seiner Zeit war. Dies zeigt sich auch in dem kleinen Bilde einer Dame aus der reußischen Hofgesellschaft (Abb.), das zeitlich zwischen dem der Lady Foster und dem um 1808 entstandenen Porträt der Herzogin von Kurland steht. Das Gesicht ist zwar noch in der Art des Rokoko sehr linear gesehen. In der Abtönung des braunen, vom Puder leicht grau schimmernden Haares und des frischen Inkarnats zum zarten Gelb und leichten Grün von Shawl und Kleid kündigt sich aber schon die mehr malerische Auffassung der Werke der späteren Zeit an. Will man Graffs und Tischbeins Stellung zur französischen und englischen Malerei kennzeichnen, so steht Graff auf der Linie Reynold-Chardin, Tischbein auf der eines Gainsborough und La Tour.

Den ganzen Reichtum von Tischbeins zeichnerischem und malerischem Können offenbaren mit elementarer Deutlichkeit seine Zeichnungen und Ölskizzen, von denen eine große Anzahl jetzt in Leipzig erstmalig ausgestellt ist. Eine große Gruppe von Bleistift- und Federzeichnungen aus dem Besitz der Casseler Galerie gibt uns einen wertvollen

Einblick in Tischbeins sichere Art, mit der er malerisch wertvolle Momente zu erfassen und zu fixieren verstand. So in den beiden hier abgebildeten Blättern, die einer Folge von illustrativen Tagebuchblättern entnommen sind. Die Ölskizzen dagegen sind durchweg Entwürfe für größere Gemälde, von denen allerdings die wenigsten ausgeführt worden sind. In den „Drei Mädchen mit Rosenketten" (Abb.), die mit ihren Kleidern in Weiß, hellem Blau und Gelb vor dunkelgrünem Baum- und Buschwerk anmutig sich bewegen (Abb.), oder in den beiden Fräulein Sander (Abb.), die in dreieckförmigem Zusammenschluß ihrer weißgekleideten Gestalten vor dem in Braun und hellem Rotbraun gehaltenen Zimmer mit dem mattgrünen Parkdurchblick eine reizvolle Einheit bilden, ahnen wir schon neben der anmutigen Kompositionskunst die hier fast zu impressionistischer Wirkung gebrachte Sicherheit Tischbeins in der Verteilung der Hauptfarbwerte. In dem sich küssenden Liebespaar aus dem Besitz der Leipziger Galerie sehen wir den Entwurf zu einem jener seltenen Gemälde Tischbeins mit allegorisch-mythologischem Inhalt. Das blasse Gelb im Kleide des Mädchens, das kräftige Braun am Gewande des Jünglings zusammen mit dem zarten Rosa des Altars, dem Weiß der beiden Tauben und dem Blau und Grün von Himmel und Landschaft des Hintergrundes, alles das läßt eine weitere Ausführung des besonders flächig behandelten Bildchens kaum vermissen. Vielleicht haben wir hier den Entwurf für ein großes Gemälde „Amor und Psyche" vor uns, das E. Meusel in seinem Künstlerlexikon erwähnt, und das aufzufinden dem Verfasser bisher nicht gelungen ist. Für eine sonst von Tischbein wenig geübte Art, die Figuren hinter einer Brüstung zu geben, ist die kleine Ölskizze der „Zwei Mädchen" aus Leipziger Privatbesitz (Abb.) ein schöner Beweis, wie er auch diese Aufgabe zu lösen verstand. Und um eine vom Besteller gegebene Aufgabe wird es sich hier handeln. Das Bild wurde nämlich in wenig veränderter Form groß ausgeführt, und zwar im Auftrag des ebenso großen Kunst- wie Frauenliebhabers Prinz Johann Georg von Anhalt-Dessau. Aus dem einen Bilde sind aber dann später, als die beiden jungen Damen heirateten, zwei geworden, indem jede ihre Hälfte des Bildes an sich nahm, um es mit dem von anderer Hand hinzugefügten Gatten zu einem Familienstück ummodeln zu lassen. Das Ergebnis solcher reinlichen Scheidung ist ein recht betrübliches. Um so erfreulicher ist es, daß uns wenigstens die Skizze erhalten blieb. Die beiden Damen, die linke mit blaßblauem Kleide und gelbem Band im braunen Haar, die rechte blond in weißem Kleide, sitzen hinter einer roten Brüstung vor einem rotbraunen bis schwarzen Hintergrund. Auch dies als Ganzes macht durchaus den Eindruck eines flott hingeworfenen fertigen Bildchens und ist mit seinem kleinen Format (0,20×0,24) ein starker Beweis für die außerordentliche Farbenempfindlichkeit Tischbeins und eines der schönsten Stücke der Ausstellung.

So sehen wir in Johann Friedrich August Tischbein den Porträtmaler, der die Grazie und Anmut des galanten Zeitalters hinüber zu retten wußte in eine Zeit, deren Porträtkunst durch ein Übermaß von gedanklicher Belastung auf ein geringeres Niveau gedrückt zu werden drohte. Durch die Stärke seiner Künstlerpersönlichkeit wurde er nicht nur der erste deutsche Porträtmaler seiner Zeit, sondern auch ein Wegweiser für die weitere Entwicklung der deutschen Malerei im 19. Jahrhundert.

Ölskizze. Staatl. Gemäldegalerie, Kassel.



Ölskizze. Städt. Museum, Leipzig.

Joh. Fr. Aug. Tischbein.

Akademische Lesehalle ...berg.

Joh. Fr. Aug. Tischbein.
Ölskizze.
Privatbesitz, Leipzig.

Des Kardinals Albani Beziehungen zu Künstlern

Von FRIED. NOACK

(Fortsetzung aus Heft 9)

Am zahlreichsten sind in dem Briefwechsel des Wiener Archivs die deutschen und den österreichischen Staaten angehörigen Künstler vertreten, darunter mehrere Musiker. Im April 1758 gab der Kardinal dem Karl Renard aus Sachsen, der sieben Jahre lang in Neapel bei Ciccio Durante den Kontrapunkt studiert hatte, einen Empfehlungsbrief an den Kurfürsten von der Pfalz mit, zwei Jahre später erwies er den gleichen Dienst dem berühmten Cellospieler Johann Baptist Baumgartner, der nach Turin reiste, mit einem Schreiben an den Grafen Groscavallo. Dem Benediktinermönch und Musiker Martin Gerbert, späteren Abt von St. Blasien, der 1761 in Italien Urkunden zur Geschichte der Kirchenmusik sammelte, gewährte er als Präfekt der Vatikanischen Bibliothek weitgehende Unterstützung für seine Aufgabe und erhielt dafür von Gerbert im Frühling 1763 von Wien aus ein warmes Dankschreiben. Als im Jahre 1768 der kaum 17jährige Geigenvirtuos Franz LaMotte (geb. 1751 in Flandern, gest. 1781) auf Befehl der Kaiserin Maria Theresia eine Konzertreise durch Italien in Begleitung des Obersten Scott unternahm, widmete ihm Albani seine Fürsorge und gab ihm nach seinem Auftreten in Rom zu Anfang April 1768 Einführungsschreiben an den toskanischen Gesandten in Bologna und die Herzogin von Modena mit, worin er zum Preis des Künstlers sagte, derselbe übertreffe trotz seiner Jugend bereits die tüchtigsten Professoren.

Die Beziehungen des Kardinals zu dem genialen Gemmenschneider Josef Anton Pichler, die wir aus Winckelmanns Briefen kennen, begannen schon unmittelbar nach der Übersiedelung desselben von Neapel nach Rom. Eine Anzahl von Briefen Albanis an den Marquis von Pancalier, der als Obedienzgesandter des Kaisers im Oktober 1745 an den Tiber gekommen war, berichten uns, daß der junge Diplomat während seines Aufenthalts in Rom allerhand Bestellungen bei Künstlern gemacht hatte, die über den Umfang seiner Börse hinausgingen, wodurch der Kardinal genötigt wurde, sich auch nach der Abreise des Herrn noch längere Zeit brieflich mit ihm zu beschäftigen. Bei Pichler hatter Pancalier eine Gemme als Petschaft bestellt, die bei seiner Abreise noch nicht fertig war. Auf seine wiederholten Bitten drängte der Kardinal den Künstler, die Arbeit zu beschleunigen und recht sorgfältig auszuführen. Im Februar schrieb er an Pancalier nach Wien, das Petschaft sollte 48 Scudi kosten, könnte aber vor Ostern nicht vollendet sein. „Der arme Mann," fährt er fort, „hat den dritten Stein in Arbeit nehmen müssen, da die beiden ersten nicht gut gelungen sind, das hat ihn viel Zeit verlieren lassen. Er gibt sich alle Mühe, um Ihnen einen würdigen Gegenstand zu schicken, der ihm selbst Ehre macht." Nachdem Albani Ende März gemeldet hatte, Pichler arbeite fleißig und dürfte wohl in einigen Tagen fertig sein, schrieb er am 30. April 1746, der Künstler stehe im Begriff, das Petschaft zu vollenden: der Marquis werde gewiß begreifen, da der Künstler ein armer Mann sei, daß er das Werk nur gegen Barzahlung abliefern könne. „Ich wünsche nichts dringender, als es Ihnen sobald wie möglich schicken zu können, und daß es Ihnen gefallen möge." Auch über eine Bestellung bei der Malerin Veronika Stern-Telli (geb. 1706 in Rom, gest. 1801 daselbst, Tochter von Ignaz Stern aus Bayern) hatte Albani mit Pancalier zu korrespondieren. Im Januar 1746 hatte dieser gebeten, ihm die bei der Künstlerin bestellten beiden Miniaturbildnisse zu senden, sobald sie fertig wären, und den Preis derselben anzugeben, worauf der Kardinal am 12. Februar antwortete, daß sie 50 Scudi kosten sollten, die er nach der Ablieferung zu Anfang März statt Pancaliers an Veronika Stern zahlte. Am 26. März schrieb er nach erhaltener Empfangsanzeige aus Wien an den Marquis, er freue sich, daß die Miniaturen in gutem Zustand angekommen wären und dem Besteller gefielen. Ob Albani die 50 Scudi von Pancalier zurückerhalten hat, geht aus dem Briefwechsel

nicht hervor. Um dieselbe Zeit weilte ein Künstler August Lederer aus Wien in der Ewigen Stadt, der auf Kosten des kaiserlichen Hofs dort seine weitere Ausbildung suchte. Der Kardinal hat eine Art Aufsicht über den jungen Mann geführt und im Oktober 1747 in einem Schreiben an den Baron Palazzi bestätigt, daß Lederer seine Zeit in Rom gut ausgenutzt habe, ihn auch der Gnade des Kaisers empfohlen.

Die Bekanntschaft mit Anton Raffael Mengs dürfte Albani schon im Jahre 1749 gemacht haben, als die Bekehrung des jungen Künstlers, seine Eheschließung mit dem schönen Modell Margherita Guazzi und die Vollendung des nach ihr gemalten Madonnenbildes in den kunstfreundlichen Kreisen der päpstlichen Hauptstadt Aufsehen erregte. Der Übertritt des Künstlers und seiner Schwestern wurde damals sogar der Mühe wert gefunden, in dem halbamtlichen Wochenblättchen, dem sogenannten Cracas, mitgeteilt zu werden, und da der Vater Mengs zu Anfang September des Jahres durch die kaiserliche Gesandtschaft seinen Paß zur Heimreise erhielt, so dürfen wir wohl annehmen, daß der aufgehende Stern in der Malerei dem vornehmsten Kunstfreund Roms nicht unbekannt geblieben ist, dessen Bruder ja als Vertreter der Krone Polen beim heiligen Stuhl direkte Verbindungen mit dem Dresdner Hof unterhielt. Ein Brief aus dem Dezember 1749 bestätigt diese Annahme. Er ist von dem Sänger Domenico Annibali aus Dresden an den Kardinal Alessandro Albani gerichtet und handelt von einem Gemälde, welches dieser dem König von Polen geschenkt hatte. Annibali teilt mit, daß Mengs das Bild gesehen und für ein echtes Original von Raffael erklärt hat, da er es seinerzeit in dem Zimmer des Kardinals selbst in Augenschein genommen hatte. Jedenfalls war der „Raffael des 18. Jahrhunderts" dem Kardinal kein Unbekannter mehr, als er im Mai 1752 zu dauerndem Aufenthalt an der Tiber zurückkehrte und schon am 30. Juli in die Akademie San Luca aufgenommen wurde. Wenige Tage vor dieser Auszeichnung des erst 24jährigen Künstlers empfing Albani einen Brief seines Freundes Mann aus Florenz, worin dieser den Kardinal bat, sich um den schon oben erwähnten Auftrag des Herzogs von Northumberland zu bekümmern, und hinzufügte: „Ich wäre erfreut, dabei Herrn Mengs, einen sehr geschickten Maler des Königs von Polen, verwenden zu können, dem ich auch darüber geschrieben habe." Nachdem Albani sich mit Brettingham über den Plan der für Northumberland zu malenden Galerie von Kopien nach italienischen Meisterwerken verständigt hatte, schlug er selber in einem Brief an Mann neben mehreren Römern den Mengs für die Arbeit vor (12. August 1752). Nachdem Mann mit Northumberland die endgültigen Abreden getroffen hatte, schrieb der Kardinal am 9. Dezember an den Gesandten: „Vorgestern hat Herr Mengs mir Ihren freundlichen Brief vom 28. November übergeben, worin Sie ihn mir für den Dienst Ihres englischen Freundes empfehlen, der ihn mit der Kopie der bezeichneten Gemälde beauftragt, um seine Galerie damit zu schmücken. Da ich seit langer Zeit keinen so geschickten Professor kennen gelernt habe, glaube ich, daß Ihr Freund den besten Entschluß von der Welt gefaßt hat, womit er sehr zufrieden sein wird, sowohl wegen des Rufs, den derselbe in England hat, wie wegen der Geschicklichkeit seines Pinsels. Ich werde nicht verfehlen, ihm in allem, was zur Erledigung seines Auftrags nötig ist, meinen Beistand zu gewähren, und Sie werden von ihm selbst meine Anerbietung zur Hilfe erfahren, die ich bereit bin, zu verwirklichen, so oft er mir dazu Gelegenheit gibt." Nach einigen Monaten meldete Mann dem Kardinal, er habe erfahren, daß Mengs beschäftigt sei, Bildnisse für Reisende zu malen, hoffe aber, daß er sich dadurch nicht werde abhalten lassen, seine gegen den englischen Auftraggeber eingegangenen Verpflichtungen zu erfüllen. Darauf antwortete Albani am 14. April 1753: „Von Mengs kann ich Ihnen nichts Genaueres sagen, da ich Herrn Brettingham lange nicht gesehen habe, der ihre (der Maler) Arbeit überwachen und sie antreiben soll, je nachdem er bei ihnen Langsamkeit bemerkt." Wie gewissenhaft Mengs seine Aufgabe erfüllte, erwähnt Albani einen Monat später in einen Brief an Mann, worin er mitteilt, daß Battoni das ihm übertragene Gemälde der Farnesina hatte pausen lassen, wogegen

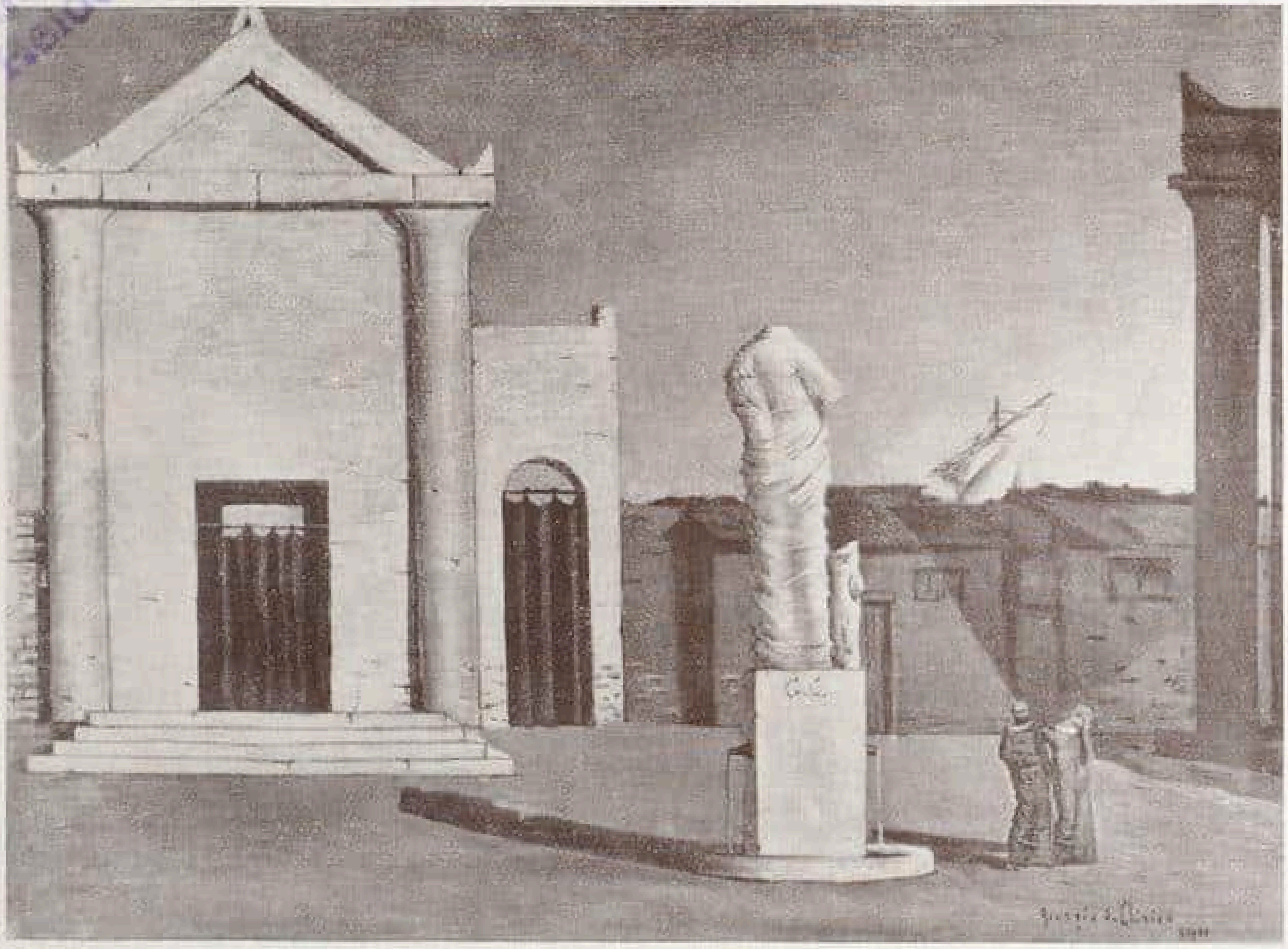
Mengs, obgleich er es gedurft hätte, das ihm übertragene Gemälde nicht pausen ließ, da er vorzog, es auf eine mehr meisterliche Art zu kopieren. Unter den anderen Malern hatte sich mittlerweile das Gerücht verbreitet, daß Mengs eine höhere Bezahlung erlangt habe als sie, worauf Costanzi den Kardinal veranlaßte, bei dem Gesandten in Florenz anzupochen, um womöglich die gleiche Erhöhung zu erhalten. Mann antwortete darauf am 21. Januar 1755, Costanzi irre sich, weder Mengs noch irgendein anderer habe einen Soldo mehr bekommen, als im ersten Vertrag vereinbart war. Nachdem dann der Gesandte zu Anfang Juli dem Kardinal geschrieben hatte, Mengs habe ihm Hoffnung gemacht, daß er sein Werk, die Kopie der Schule von Athen, in 14 Tagen beendigen werde, antwortete der Kardinal am 19. Juli, er hoffe, Mann werde zugleich mit dem Mengsschen Bild auch das erste von Battoni erhalten. Aus den folgenden Jahren, bevor der Künstler in der Villa vor Porta Salaria das Deckengemälde des Parnaß begann, enthält der Briefwechsel nur ein Zeugnis für das freundschaftliche Interesse, das Albani an Mangs nahm; am 23. September 1758 schrieb er an den Spiditeur Carlo Cavalieri in Mantua, er möchte dafür sorgen, daß die Zollbeamten die Kisten nicht verdürben, die der Künstler an die Akademie zu Augsburg schickte. Cavalieri konnte darauf am 13. Oktober versichern, er habe nach Vorschrift dafür gesorgt, daß die 7 Kisten mit Gipsabgüssen und 2 Kisten mit modernen Gemälden zollfrei durchgegangen seien.

Der Dresdner Hof schickte im Jahre 1752 einen jungen Baumeister zum Studium nach Rom, der ein Sohn des Gaetano Chiaveri, des Erbauers der Hofkirche, gewesen zu sein scheint. Am 15. April bestätigte der Kardinal dem Grafen Brühl die Ankunft des an ihn empfohlenen Maffeo Chiaveri, „conducteur étudiant de l'architecture". Mit zwei Künstlern, die nach ihrer römischen Studienzeit in den Dienst des Kurfürsten von der Pfalz traten, hat Albani mehrere Jahre hindurch in brieflichem Verkehr gestanden, woraus ersichtlich ist, daß er in nähere persönliche Berührung mit ihnen gekommen war. Der eine war der aus Gent stammende und in Mannheim 1793 verstorbene Bildhauer Peter Anton Verschaffelt (geb. 1710, in Rom 1737—1751, Mitglied der Akademie San Luca 1745), der eine Zeitlang von dem Kardinalstaatssekretär Valentini begünstigt einige ansehnliche Arbeiten für die päpstliche Regierung ausgeführt hat. Als der Künstler im Sommer 1751 die Ewige Stadt verließ, gab Albani ihm eine Empfehlung an Lord Dodington in London mit, worin er sagte, daß der Überbringer sich lange in Rom aufgehalten und Proben seiner Geschicklichkeit gegeben habe. Nachdem Verschaffelt dem Kardinal seine Ankunft in England angezeigt hatte, sprach derselbe am 22. Januar 1752 ihm darüber seine Freude aus, daß die Empfehlung an Dodington ihm von Nutzen sei. Dieser schrieb selbst an Albani, lobte den Künstler als einen geschickten und gründlich erfahrenen Mann, der seinen Arbeiten einen Charakter aufpräge, der Beachtung verdiene. Doch meinte der Lord, er stelle für den Anfang zu hohe Forderungen, z. B. verlange er für eine kleine Florabüste 300 Guineen. Da Dodington am Schluß seines Schreibens erwähnte, er habe gehört, daß Verschaffelt sich in Rom Ungelegenheiten mit dem Kardinalstaatssekretär bereitet habe, so klärte Albani ihn am 19. Februar dahin auf: Der Künstler habe in Rom einen Streit mit einem Architekten gehabt und darin den Kürzeren gezogen, sei aber in Gutem von Kardinal Valentini geschieden. Dann bemerkte Albani noch, wenn Verschaffelt den verständigen Ratschlägen des Lords folgte, so werde er gewiß Erfolg in London haben, andernfalls würde er seine Zeit verlieren. Lange hat der Künstler nicht an der Themse verweilt, schon am 18. September 1752 schrieb er aus Mannheim an den Kardinal, worauf dieser am 30. d. M. antwortete, seine Freude über die gute Aufnahme äußerte, die Verschaffelt beim Kurfürsten gefunden, und ihn zugleich mit einem Brief an diesen empfahl. In den folgenden Jahren tauschten die beiden Glückwünsche zum Jahreswechsel aus; in einem dieser Briefe vom Januar 1754 sprach Albani seine Befriedigung darüber aus, daß Verschaffelt in Beziehungen zu Dodington geblieben war und bot ihm von neuem seine Dienste an, wenn

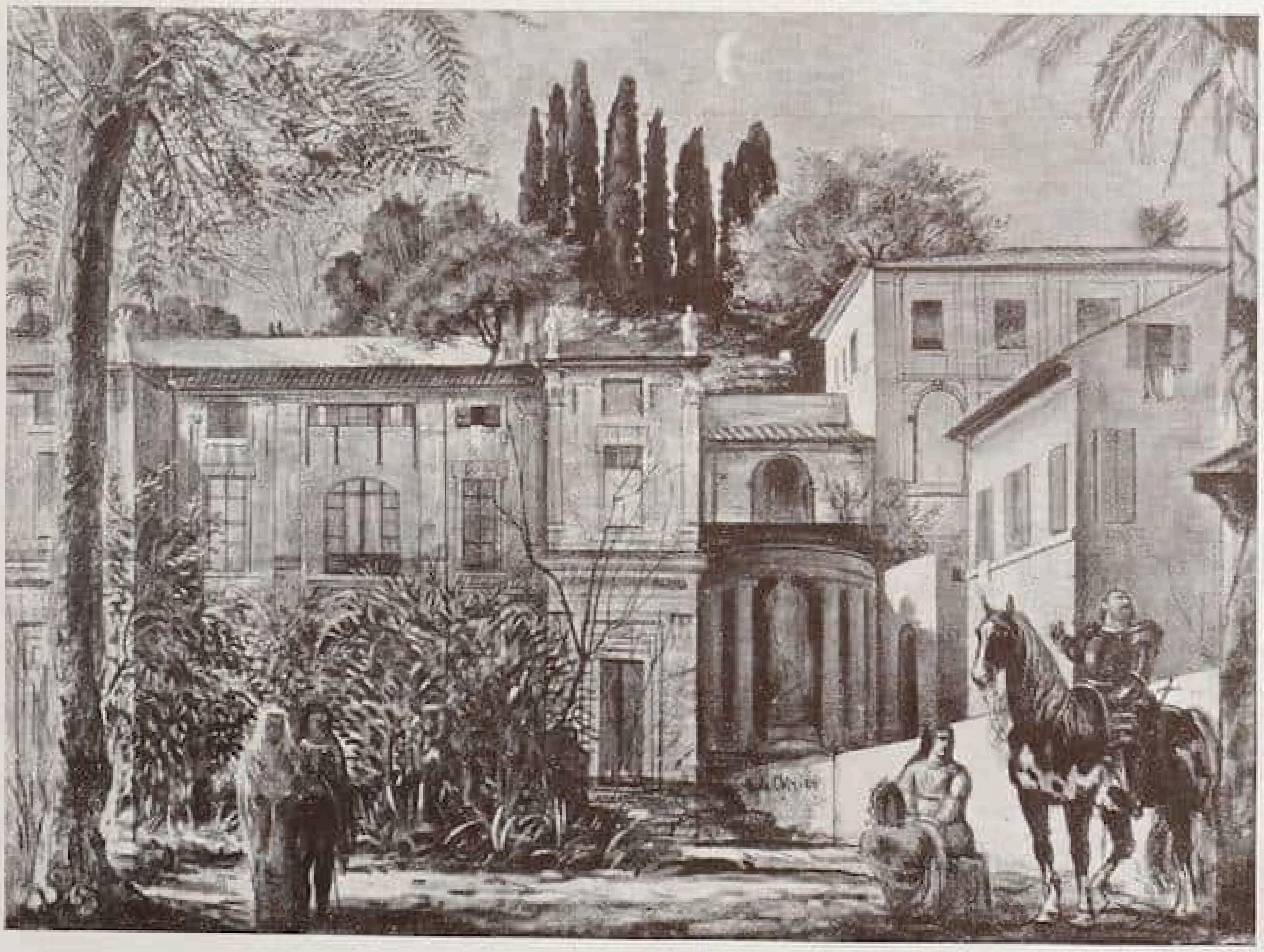
er irgendwie ihm von Nutzen sein könnte. Im Frühling 1767 besuchte der Künstler mit einer kleinen pfälzer Reisegesellschaft Rom nochmals und sah bei dieser Gelegenheit die inzwischen vollendete Villa Albani. Als er im Dezember darauf dem Kardinal den üblichen Glückwunsch gesandt und sich mit Bewunderung über die Villa ausgesprochen hatte, dankte Albani am 23. Januar 1768 für die freundlichen Bemerkungen über seine Schöpfung und freute sich, von der glücklichen Rückkehr des Künstlers an den Hof zu Mannheim zu hören. Auch in Briefen an Krahe hat der Kardinal Grüße an Verschaffelt aufgetragen. Lambert Krahe (geb. 1712 in Düsseldorf, gest. 1790, Mitglied der Akademie San Luca 1751) war 1744 nach Rom gekommen, hatte sich nach mühsamem Ringen die Gunst des Kardinalstaatssekretärs und eine Pension vom Kurfürsten von der Pfalz verschafft und einige Gemälde für römische Kirchen geliefert. In den letzten Jahren seines römischen Aufenthalts nahm sich auch Albani seiner an; der Kardinal bezeugte am 7. Juni 1755 brieflich dem Kurfürsten Karl Theodor, daß „Lamberto Crao, der unter ihren Auspizien die Malerei pflegt, allen Fleiß aufwendet, um den Wohltaten Ehre zu machen, mit denen Eure Hoheit ihn überhäuft". Als Krahe im Frühling des folgenden Jahres nach Deutschland zurückkehren wollte, versah er ihn mit einem warmen Geleitschreiben an den Kurfürsten, worin er sein verständiges Verhalten in Rom und seinen Fleiß lobte und erklärte, daß er sich in seiner Kunst ausgezeichnet habe. Am 24. Juli desselben Jahres dankte der Kardinal dem Maler für die Nachricht von seiner glücklichen Ankunft und beglückwünschte ihn zu den Vorteilen, die ihm der Aufenthalt in Mannheim und die Gunst des Hofes verschafften. Um dieselbe Zeit empfing Albani einen Brief des Kurfürsten Karl Theodor, der ihm für das günstige Zeugnis über Krahe dankte und mitteite, er habe ihn bereits zum Galeriedirektor ernannt. Die Neujahrsglückwünsche zwischen dem Galeriedirektor und dem Kardinal lassen sich noch durch mehrere Jahre verfolgen; in einer Antwort des letzteren vom 17. Januar 1770 erwähnt er einen jungen deutschen Geistlichen, den Krahe ihm als Zögling des Collegium Germanicum empfohlen hatte.

Von langer Dauer waren ebenso die Beziehungen des Kardinals zu dem flämischen Maler und Radierer Hyacinth La Peigne (geb. 1706 in Brüssel, gest. nach 1771, Mitglied der Akademie San Luca 1748). La Peigne lebte schon vor 1748 in Rom zusammen mit Verschaffelt in Via della Purificazione, doch finden sich Spuren des Verkehrs mit Albani erst im Jahre 1753. Damals hatte der Maler für den König von Sardinien ein Bild des Angriffs am Col dell'Assiette vollendet, zur Verherrlichung des Sieges, den dort die vereinigten Sardinier und Österreicher über die Franzosen unter dem Ritter von Belle-Isle im Juli 1747 davongetragen hatten. Am 28. April 1753 meldete der Kardinal dem Grafen Groscavalo in Turin, das Gemälde sei sehr glücklich ausgefallen und habe auch den Beifall des gerade in Rom anwesenden Herzogs von Württemberg gefunden; er könne daher den Künstler, der sehr geschickt und anständig sei, nur empfehlen. Als La Peigne darauf sein Bild durch den Stich vervielfältigt hatte, schrieb Albani darüber an Mann, um die Aufmerksamkeit englischer Kunstfreunde auf die Arbeit zu lenken. Er empfahl am 29. März den Stich dem Herzog von Cumberland vorzulegen, wozu sich der Gesandte bereit erklärte und schickte am 29. Juni mehrere Abzüge des Blattes an Mann, die er nach England senden sollte. Ebenso wußte der Kardinal durch Übersendung des Stichs an den Grafen Cobenzl die Aufmerksamkeit des Prinzen Karl von Lothringen, Statthalters der Niederlande, auf den Künstler zu lenken, dem infolgedessen die Stelle eines Zeichners an der Brüsseler Teppichfabrik angeboten wurde. Als La Peigne im April 1755 Rom verließ, um nach Brüssel überzusiedeln, versah Albani ihn mit Empfehlungsschreiben an den toskanischen Minister Richecourt, an den Kurfürsten von der Pfalz, den kaiserlichen Gesandten zu Frankfurt, Grafen von Pergen, den Kurfürst von Mainz und den Herzog von Württemberg. Am 4. Juni in Brüssel angekommen, dankte La Peigne brieflich dem Kardinal für seine Empfehlung, die ihm ein sicheres Brot verschafft habe, und blieb auch weiterhin in Korrespondenz mit seinem

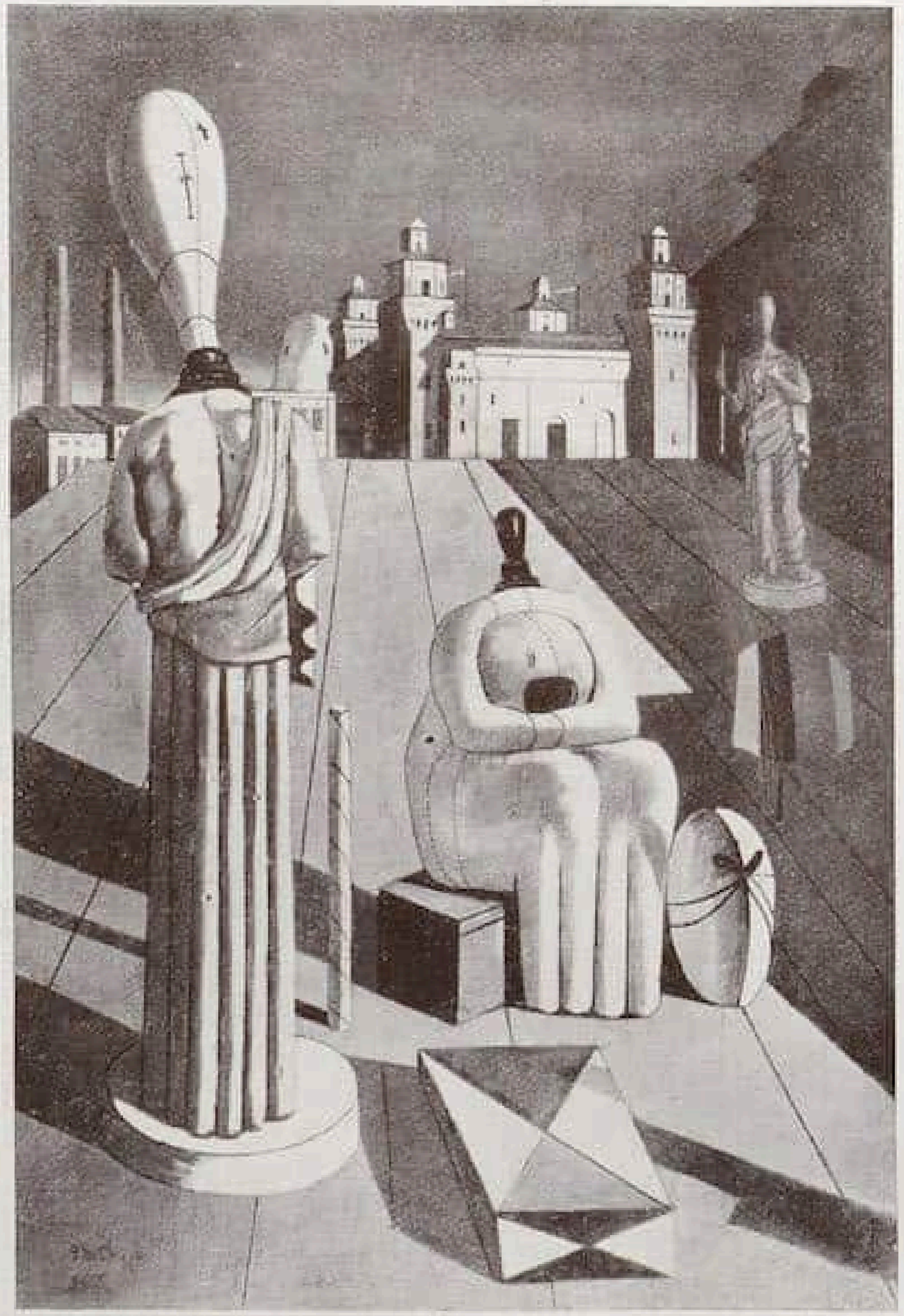
Akademische Lesehalle Heidelberg.

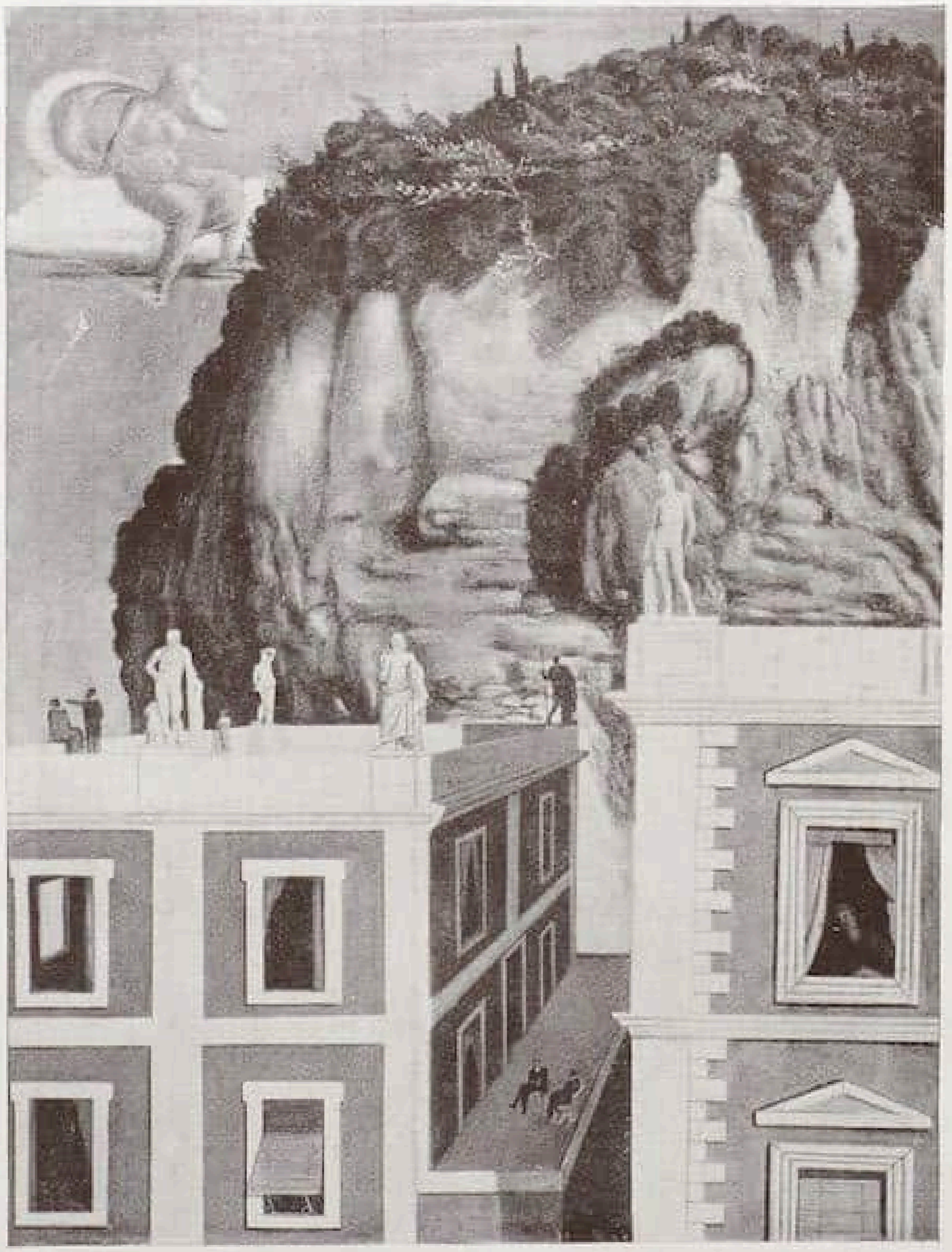


Giorgio de Chirico. Das Problem eines Herbstnachmittags.



Giorgio de Chirico. Der Aufbruch des fahrenden Ritters. 1923.


Die geängstigten Musen.


Römische Landschaft. 1922.

Giorgio de Chirico.

römischen Gönner. Am 23. April 1759 meldete er demselben seine Berufung nach Wien mit 2000 Gulden Gehalt und bat um eine Einführung beim Minister Grafen Kaunitz. Die am 9. Mai an diesen gerichtete Empfehlung Albanis hatte die Wirkung, daß der Maler, der seine besondere Fähigkeit in der Darstellung von Schlachten bewiesen hatte, von Kaunitz den Auftrag erhielt, im Stab des Marschalls Grafen Daun den Krieg mitzumachen und die Schlachtfelder aufzunehmen; die Kaiserin, die sehr gnädig gegen ihn war, wollte eine Kriegsgalerie von ihm malen lassen. Ein Schreiben des Kardinals vom 11. Juli 1759 enthält seine Glückwünsche zu diesen verdienten Erfolgen. Noch ehe der siebenjährige Krieg beendigt war, erlangte La Peigne die Erlaubnis, nach Rom zurückzukehren, wo er mit einer Empfehlung Kaunitz' an Albani im Herbst 1762 eintraf. Der Kardinal fuhr fort, dem Künstler sein Wohlwollen zu schenken, und befürwortete am 4. Juni 1763 eine Eingabe desselben, der um die Verleihung des Oberstleutnantsrangs bat, weil er eine neue Belagerungsmethode erfunden hatte, bei der Menschen, Zeit und Schießbedarf gespart würden, und die von Sachverständigen in Wien günstig beurteilt worden sei. Ob die Eingabe nach den Wünschen La Peignes erledigt worden ist, erfahren wir aus dem Briefwechsel nicht. Der Künstler kommt aber, solange er in Rom als kaiserlicher Pensionär lebte, noch öfter in den Gesandtschaftsakten vor. Am 12. August 1769 teilte Albani dem Grafen Cobenzl, kaiserlichem Minister, mit, daß er nach der Abreise des Monsignore Ottens den La Peigne zum Provisor Regens der flämischen Nationalkirche San Giuliano ernannt hatte, daß derselbe verschiedene Neuerungen eingeführt, aber neuerdings Reibungen mit dem Hospitalverwalter der Stiftung gehabt habe. Als infolgedessen ein Wechsel in der Leitung der Nationalkirche der Flamen angezeigt erschien, dauerte es nicht lange, daß der Statthalter der österreichischen Niederlande die Rückkehr La Peignes auf diesen Posten wünschte, worauf der Kardinal am 24. April 1771 dem Grafen Starhemberg nach Brüssel schrieb, daß er diesem Wunsch mit Vergnügen nachkomme.

Auch der Maler und Bildhauer Christian Friedrich Wilhelm Beyer (geb. 1729 in Gotha, gest. 1797 in Hietzing bei Wien) hatte sich der Gunst des Kardinals zu erfreuen. Als er im August 1759 nach achtjährigem Aufenthalt die Ewige Stadt verließ, empfahl Albani ihn dem Herzog von Württemberg, und da der Künstler das Mißgeschick hatte, auf der Reise seinen Koffer mit den Papieren zu verlieren, so verfaßte Albani am 19. Dezember einen neuen Brief, worin er bestätigt, daß Bayer sich in Rom einige Jahre lang mit der Bildnerei beschäftigt und gut aufgeführt hat, so daß er denselben dem Herzog zu weiterer Unterstützung empfehlen könne. Eingehender hat der Kardinal sich mit dem Maler und Stecher Antoine Alexandre Josef Cardon (geb. 1739 in Brüssel, gest. 1822 daselbst) beschäftigt. Am 24. September 1760 kündigte er dem Grafen Cobenzl in Brüssel ein kleines Gemälde des jungen Künstlers an, welches derselbe im Haus des Kardinals ausgeführt habe, eine Kopie nach Spagnoletto, die eine sehr gewissenhafte Arbeit sei. Am 18. Oktober desselben Jahres sandte er dem Grafen eine von Cardon gefertigte Kopie eines Gemäldes von Sebastiano Conca und bat zugleich, dem Künstler etwas mehr Geld zu schicken, da seine Pension für den Unterhalt in Rom nicht ausreiche. Im März 1763 ist es eine Kopie nach Carlo Maratta, die Cardon unter den Augen des Kardinals angefertigt hat und dem Grafen aus Dankbarkeit nach Brüssel senden läßt. Im Dezember 1764 muß der Kardinal jedoch dem Grafen schreiben, der junge Mann sei in Verzweiflung, weil er über den Empfang der verschiedenen durch den Kardinal nach Brüssel gesandten Bilder keine Anzeige erhalten hatte. Der Kardinal, der die Fortschritte Cardons beobachtet habe, bitte daher um Nachricht, ob die Arbeiten ihren Bestimmungsort erreicht haben. Es stellte sich nun heraus, daß der Graf mit dem jungen Maler unzufrieden war. Albani bedauerte dies in einem Brief vom 2. Februar 1765 und versicherte, daß die Aufführung Cardons tadellos sei, er habe allerdings Schulden, was der Kardinal ihm auch vorgehalten habe; aber das liege daran, daß die Pension nicht für die notwendigsten Bedürfnisse ausreiche trotz aller Sparsam-

keit. Cardon sei derart von Gläubigern bedrängt, daß er sich jetzt vor ihnen nach Neapel geflüchtet habe. Dieser Brief hatte endlich den Erfolg, daß der Graf, wie er am 22. Februar an Albani schrieb, sich entschloß, nicht allein die Pension weiterzuzahlen, sondern noch etwas zuzulegen, um die Lage des Künstlers zu verbessern. Darauf dankte der Kardinal am 9. März, indem er mitteilte, er wisse nicht, ob Cardon aus Neapel zurück sei, er werde ihn jedenfalls ermahnen, sich der Gunst des Grafen Cobenzl würdig zu zeigen.

Im Oktober 1762 sandte der Wiener Hof den Bildhauer Christian Adelmann nach Italien, wo er sich zum Modelleur für die Porzellanfabrik ausbilden sollte. Am Anfang November stellte er sich mit einer Empfehlung des Gesandten Graf Rosenberg dem Kardinal vor, der in einem Schreiben an den Grafen darüber berichtete und die Studienzeit in Rom länger zu bemessen riet. Aus den Niederlanden kam 1764 der Maler Andries Cornelisz Lens (geb. 1739 in Antwerpen, gest. 1822), ein Pensionär des Statthalters Karl von Lothringen. Am 13. Juli 1765 schrieb der Kardinal an den Grafen Cobenzl, der an ihn empfohlene Künstler habe ihm in den letzten Tagen ein wohlgelungenes Gemälde gezeigt, und stellte ihm ein gutes Zeugnis aus. Von einem Maler Johann Franz Sales Stapff, den der Fürstbischof von Augsburg an Albani empfohlen hatte, berichtete dieser am 31. Oktober 1767, derselbe habe bereits nach einigen Monaten römischen Studiums einen Preis von der Akademie San Luca davongetragen, aber seine Mittel seien so beschränkt, daß er nicht für seine leiblichen Bedürfnisse sorgen könne; der Fürstbischof möge daher gütigst auf Abhilfe denken. Über Beziehungen zu Anton Maron, der als Schüler und Schwager des Mengs ohne Zweifel mit Albani persönlich bekannt war, enthalten die Wiener Akten nichts außer einem Brief des Kardinals an Muzell-Stosch, der am 7. Januar 1769 aus Berlin gebeten hatte, ihm das Bildnis Winckelmanns zu senden. Gemeint ist das letzte treffliche Bildnis, welches Maron kurz vor des Gelehrten verhängnisvoller Abreise von Rom 1768 vollendet hatte. Der Kardinal antwortete am 28. Januar, er wolle das Gemälde von dem Künstler selbst verpacken lassen, damit es keinerlei Schaden leide; derselbe habe es noch unterlassen, weil er glaubte, das Bild bliebe besser noch offen, um völlig auszutrocknen. Einen Bettelbrief zugunsten des Bildhauers Karel van Poucke (geb. 1740 in Dixmuden, gest. 1809 in Gent), der mit Unterstützung des Prinzen Karl von Lothringen nach Rom gekommen war, schrieb Albani am 11. Februar 1769 an den Grafen Cobenzl in Brüssel, erklärte darin den Poucke für einen vielversprechenden Künstler, der aber nicht länger mit den bisherigen Mitteln in Rom bestehen könne, und bat, die Freigebigkeit Seiner Königlichen Hoheit möge ihm aus der Klemme helfen. Von dem Freiherrn Karl Heinrich von Gleichen, dänischen Gesandten in Paris, eingeführt, erschien am 14. März 1766 bei dem Kardinal der Bildhauer Andreas Weidenhaupt (geb. 1738, gest. 1805), damals Pensionär des Königs von Dänemark, später Hofbildhauer und Akademiemitglied in Kopenhagen; im Oktober 1770 der Miniaturmaler Johann Eusebius Alphen (geb. 1741 in Wien, gest. 1772) mit einer Empfehlung des Fürsten Kaunitz, nachdem er bereits die Niederlande und Paris besucht und in Deutschland einen guten Ruf erworben hatte. Ebenfalls von Kaunitz empfohlen kamen 1775 Krafft und Fernande. Martin Krafft trieb die Medaillenkunst, studierte einige Zeit in Mailand und Florenz und traf im April 1775 in Rom ein, wo er die Sammlungen der päpstlichen Münze benutzen und selbst einige Arbeiten ausführen wollte. Josef Fernande (geb. 1741 in Brügge, gest. 1799) besuchte Italien mit einer Pension der Kaiserin Maria Teresia und wurde unter die Obhut des Kardinals gestellt. Dieser meldete am 3. Mai 1775 dem Fürsten Kaunitz, daß der Bildhauer Fernande eine Marmorbüste der Annunziata vollendet habe, die sehr gut ausgefallen sei; dieselbe sei am 25. April über Triest nach Wien abgegangen.

Ob die hier mitgeteilten Korrespondenzen des Kardinals seine Beschäftigung mit fremden Künstlern, die nach Rom geschickt wurden, völlig erschöpfen, darf gezweifelt werden; aber auch wenn sie nur eine Auswahl darstellen, so legen sie doch Zeugnis dafür ab,

daß der Kardinal Alessandro Albani die Lobeserhebungen, mit denen Winckelmann in seinen Briefen an deutsche Freunde so freigebig war, sehr wohl verdiente. Denn wir sehen hier an zahlreichen Beispielen, daß der Kardinal nicht nur für Männer, die ihm, wie Winckelmann, wichtige Dienste in seiner Altertümerliebhaberei leisten konnten, ein freundliches Wohlwollen besaß, sondern daß er auch für andere, die seiner Hilfe und Förderung in der künstlerischen Laufbahn bedurften, ein selbstloses Entgegenkommen, eine unermüdliche Bereitwilligkeit und eine Fürsorge übrig hatte, die frei von jeder vornehmen Überhebung war. Die mitgeteilten Proben aus seinem Verkehr mit Künstlern dürfen daher als lebensvolle Belege für die Charakterschilderung dienen, die unser großer Archäologe von seinem Freunde in Purpur gegeben hat.

Giorgio de Chirico

Von G. CASTELFRANCO-Florenz
Mit sechs Abbildungen auf drei Tafeln

Um die verschiedenen einander folgenden, manchmal entgegengesetzten künstlerischen Tendenzen zu kennzeichnen, pflegen Maler, Kritiker und Kunstliebhaber in Italien allzu oft politische, der sturmbewegten Geschichte Europas im letzten Jahrhundert entlehnte Schlagworte anzuwenden.

Nach mehreren unbeständigen Revolutionen sprach man vor einigen Jahren von Reaktion, heute gebraucht man das friedliche, vielversprechende Wort „Restauration".

In alledem steckt jedoch mehr als eine unfruchtbare, wenn auch verständliche Unruhe; es ist tatsächlich eine starke Reaktion gegen den französierenden Impressionismus und die ihm verwandten Formen des lokalen, engbegrenzten Verismus. Es ist die Wiedererstehung einer Kunst, die im Gemälde wieder auf das Dramatische und Phantastische hinlenken will, das man durch die Komposition, sorgfältige Ausführung und lyrische Interpretation des Vorbildes zu erreichen strebt. Eine Kunst, die wir im Gegensatz zu dem durch und durch antiklassischen Verismus klassisch nennen könnten, wobei man jedoch im Auge behalten muß, daß sie das Charakteristische und Pathetische will und sucht, etwas, was man gemeinhin nicht mit dem Begriff des Klassischen verbindet.

In dieser neuen italienischen Schule ragt die Persönlichkeit eines Malers hervor, der sowohl zeitlich, als seiner künstlerischen Bedeutung nach, an erster Stelle steht — Giorgio de Chirico.

Er ist nicht, wie heutzutage soviele, zum Klassizismus übergetreten; er hatte nie einen andern Weg beschritten, sich nicht von der Modeströmung mitreißen lassen. Schon im Alter von 20 Jahren suchte er größte Klarheit der Form zu erreichen, eine phantasievolle Realität mit pathetischem Einschlag, aber ein der Form innewohnendes, nicht aus dem Stofflichen hervorgegangenes Pathos. De Chirico ist kein Erzähler, er ist Schöpfer von Szenen, deren architektonische und landschaftliche Formen er mit seiner Empfindung beseelt. Die darin verstreuten, kleinen Figuren sind der Stimmung des Ganzen unterworfen.

Betrachten wir das Rätsel eines Herbstnachmittags (Abb.). Der Künstler war kurz zuvor aus Griechenland zurückgekehrt, wo er seine Jugendzeit verlebt hat. In der Architektur des Tempels und des Gebäudes rechts liegt eine leise Erinnerung an die Piazza Santa Croce in Florenz. Er selbst erwähnt, hier die erste Idee dazu gefaßt zu haben. Aber es ist nichts Gotisches mehr darin, auch nichts von italienischer Renaissance, nichts von dem perikleischen Griechenland, das er in Athen verlassen hatte; höchstens die geheimnisvolle Tiefe und Reinheit mancher Werke der frühen griechischen Zeit, als die Empfindung für Schönheit das Leben noch nicht beherrschte und durchdrang. Rechts im Vordergrund sieht man zwei kleine Gestalten, einen Jüngling, der,

auf die Schulter des Gefährten gestützt, weint und ihn sanft weiterführt: Personifikation der stillen, trostlosen Traurigkeit der Szene.

Es ist das erste beachtenswerte Werk von Giorgio de Chirico: Der Sinn für das Märchenhafte, Phantastische, das sich hier schon offenbart, entwickelt sich fort und führt ihn zu jenen Gemälden, die er metaphysisch nennt. Hier verschwindet das Märchenhafte oder vielmehr es geht ins Unlogische über. Nichts wirklich Begreifbares ist dargestellt. Es ist die Konstruktion einer vollständig außerhalb der Wirklichkeit liegenden Welt, welche die ihr innewohnende Realität durch die Übereinstimmung und den Zusammenklang ihrer Elemente erhält.

In den Beunruhigten Musen (Abb.), dem bedeutendsten Werk dieser Periode des Künstlers, ergreift das Phantastische, das sich in den Figuren des Vordergrundes — Statuen oder Mannequins — konzentriert, alle Formen, es geht auf den kühn aufgerichteten Pfahl über, auf die starke Verkürzung der bühnenartigen Holzverkleidung, auf die weißen Fabrikgebäude links mit den geometrisch einfachen Formen der Schornsteine und auf das mittelalterliche, abenteuerliche Schloß, das in intensiv rotes Licht getaucht, machtvoll hervorgehoben wird, fast, als rücke es drohend näher. Zum großen Teil wird das Phantastische durch die Farben erreicht, die von wunderbarer Tiefe und Leuchtkraft sind, meistens dunkle, sehr volle Töne. In dieser phantastischen Umgestaltung wären die wirklichen Farben nicht am Platze, sie mußten ihr angepaßt werden; deshalb hat der blaugrünliche Himmel seine Berechtigung über dem helleuchtenden Rot des Schlosses und dem Braun der Breiterbühne. So ergibt sich die Notwendigkeit jeder Einzelheit des Bildes, hierin liegt seine Realität.

Der Beschauer kann sich vor solchen Gemälden keinen gewöhnlichen Empfindungen wie Rührseligkeit, Wollust, Schrecken oder dergleichen hingeben, weil er hier nicht dem Realen, aus dem Leben Genommenen gegenübersteht; aber er wird von tiefem Staunen ergriffen, das bei längerem, aufmerksamem Betrachten in ein wohltuendes Gefühl von Ruhe übergeht.

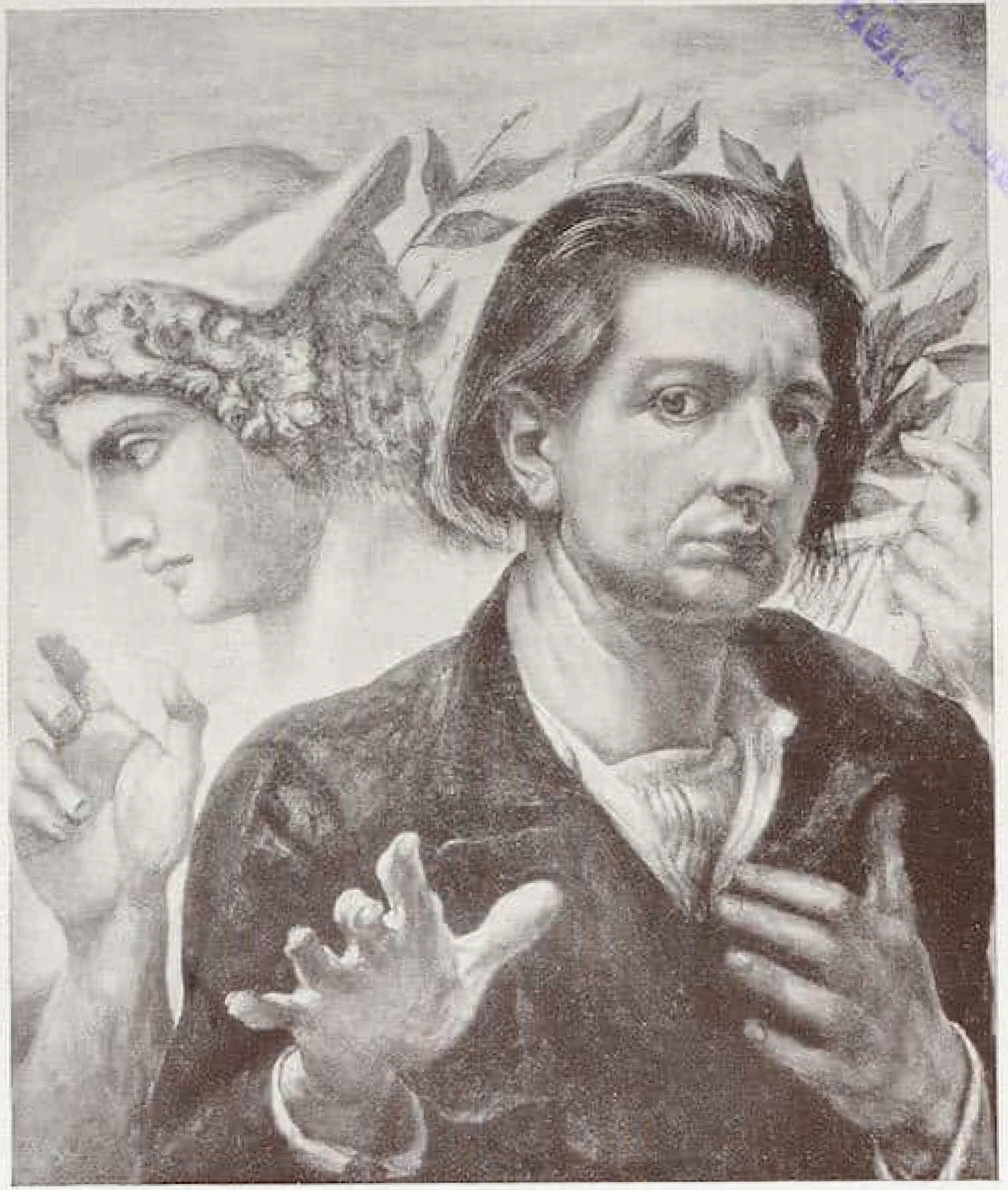
Giorgio de Chirico, der diese neuen unlogischen, phantastischen Elemente schuf und fortentwickelte, wiederholt sich nicht; er macht, als weitere lyrische und plastische Motive in ihm zur Gestaltung drängen, eine Wandlung durch.

Er kehrt zum Studium und zur Darstellung der menschlichen Gestalt zurück, wobei ihn einerseits das Erkennen und Wiedergeben des Charakteristischen reizt, anderseits das Statuarische, das er, die größte Klarheit erstrebend, in einen tiefen, von andern Formen erfüllten Raum hineinkomponiert. Die Beherrschung der Komposition, die er in der phantastischen, unlogischen Malerei der vorhergehenden Jahre erworben hatte, kommt ihm hier aufs neue zustatten. Und auch koloristisch sehen wir ihn auf demselben Wege. Man hat in Italien soviel von Caravaggismus und von Giorgionismus gesprochen, aber inmitten der allgemeinen Schwärmerei für das Seicento und die Perioden, die es beeinflußt haben, vermochte nur de Chirico Nutzen daraus zu ziehen, diese Anregungen in sich zu verarbeiten und persönlich, d. h. modern zu gestalten, Formen zu schaffen, auf die ruhiges, starkes Licht strömt, das sie in vollen Farbenakkorden aus dem Schatten hervorleuchten läßt.

In dem Selbstbildnis mit der weiblichen Büste (Abb.) führt die Kunst de Chiricos schon zum Klassizismus, aber man beachte den lyrischen Einschlag von Sammlung und Traurigkeit in dem hoheitsvollen, harmonischen Frauenantlitz und das Geschlossene, fast Bewegungslose in dem Gesicht des Künstlers mit dem festen, tiefen Blick.

Diesem klassischen und zugleich romantischen Wesen ist Giorgio de Chirico fortan treu geblieben; das Unlogische hat ihn nie mehr verführt. Verändert haben sich nur die Technik und der Stoff. Besonders fühlte er sich wieder zu klareren Formen hingezogen, zu vollendeterem Modellieren. Er lenkte seine Aufmerksamkeit auf das Landschaftliche, dessen Schönheit vor allem in der Vielfältigkeit und im Zusammenklang von Form und Farben besteht: Das Laub eines Baumes, ein Zug von Federwölkchen am

Selbstbildnis. 1919.



Selbstbildnis mit der Büste des Merkur. 1923.

Giorgio de Chirico.

Boddhisattvastatue aus weißem Marmor.
Lebensgroß. Tang-Dynastie.
Bes.: Jamanaka & Co., New York.

Zu: New Yorker Ausstellungen (S. 465).

Himmel, der Reflex auf einer Fensterscheibe. Seine Inspiration, könnte man sagen, wird gesteigert und freudiger, er fühlt die Notwendigkeit, sich im Zeichnen zu vervollkommnen und sich eine Maltechnik zu eigen zu machen, die mit größter Leuchtkraft möglichste Weichheit vereint. Dies findet er in der Tempera mit Leim, Ei oder Harz. Aber hierzu waren mühevolle, Geduld erfordernde Jahre an Versuchen und Studien nötig, aus denen höchst beachtenswerte, wertvolle Werke hervorgegangen sind; jedoch im Grunde waren es Jahre der Vorbereitung und des Übergangs. Erst im Jahre 1922 konnte er uns die Römische Landschaft (Abb.) schenken, 1923 den Aufbruch des fahrenden Ritters (Abb.) und das Selbstporträt mit der Büste des Merkur (Abb.). In den beiden Stadtansichten sieht man einfache und schöne Architekturformen, die wirklichen Bauten entnommen sind; Landschaftshintergründe und das klare, ruhige Licht heiterer Wintertage versetzen uns in eine traumhafte Stimmung wohlig-süßen, weltfernen Geborgenseins, wie wir es schon in seinem vorher besprochenen, ersten Werk, dem Rätsel eines Herbstnachmittags, fanden. Wir erkennen eine große lyrische Begabung, die sich hier bereichert und erprobt wieder zeigt.

Und mit gesteigerter, dramatischer Empfindung und größerer Bestimmtheit in Zeichnung und Charakterisierung kehrt er im Selbstbildnis mit der Merkurbüste zur Auffassung des Porträts von 1919 zurück und legt nun in sein Selbstbildnis das unaussprechlich tragische Pathos des Schaffenden hinein, der mit festem, intensivem Blick in das Leben schaut und im Innern die Stimme der Gottheit hört.

Das ist in kurzen Zügen, mit flüchtigen Hinweisen auf seine, für ihn bezeichnendsten Werke die bisherige künstlerische Entwicklung Giorgio de Chiricos. Ein langer Weg, den er in 35 Jahren durchlief. Er hatte keine Lehrer unter seinen Zeitgenossen und Landsleuten und blieb von andern Beeinflussungen unabhängig; aus sich selbst heraus hat er in einem gewaltigen Aufschwung von Geist und Phantasie geschaffen.

Otto Schoff. Radierung.

Sammlungen

Die mittelalterliche Abteilung der Altertümersammlung im Stuttgarter Neuen Schloß

Rascher als selbst die Hoffnungsfreudigsten erwarteten, hat wenigstens schon einmal ein beträchtlicher Teil der Kunstschätze der Staatssammlung württembergischer Altertümer eine Wiederauferstehung aus traurigem Rumpelkammerdasein erlebt. Nach langem Hin und Her gelang es endlich, 22 Räume im Dachgeschoß des Neuen Schlosses frei zu bekommen, und dort sind die mittelalterlichen Bestände zu Ostern der Allgemeinheit wiedergeschenkt worden. Wirklich geschenkt. Denn Mittel standen für die Neuaufstellung „natürlich" nicht zur Verfügung, so daß es von Staats wegen weiter und wohl noch lange beim Alten geblieben wäre, hätten sich nicht Direktor Dr. Buchheit und seine Mitarbeiter Dr. Christ und Dr. Schmidt eigenhändig mit Hammer, Hobel und Säge, Pinsel und Farbtopf ans Werk gemacht, alles, aber auch alles selbst herzurichten. So hat das Ganze für die vielen Rechenkünstler, die die für wissenschaftliche Arbeit unwiederbringlich verloren gegangene Zeit und Kraft gleich Null setzen, nur M. 92,77 gekostet. Difficile est satiram non scribere! Um so mehr verdient das, was unter solchen Umständen geleistet worden ist, höchste Anerkennung. Abgesehen von einzelnen nur zu begreiflichen Dürftigkeiten, denen im Laufe der Zeit mit Hilfe der zu erwartenden Einnahmen leicht abgeholfen werden kann, ist es über die Erzielung eines durchaus würdigen Gesamteindrucks hinaus gelungen, jeden der schlichten Räume, auch da, wo die Raumverhältnisse von Natur aus wenig günstige Bedingungen boten, zu einem höchst geeigneten Rahmen der in ihm untergebrachten Kunstwerke zu machen. Vor allem schaffen die mit sicherem Geschmack getönten und bald braun, bald irgendwie blau oder grün gehaltenen Wände unmerklich die jeweils rechte Stimmung. Kluge Auswahl des Dargebotenen hat weiter alle verwirrende Fülle ausgeschaltet und feines Gefühl dazu allenthalben das Beste ins volle Licht gerückt. Und so erkennt man voll Erstaunen, Schritt für Schritt wirklich genießend, zum ersten Male ganz den ungeheuren Reichtum der mittelalterlichen Abteilung an künstlerischen Werten, von dem man bisher recht eigentlich nur aus den ja übrigens auf die Plastik und die Glasgemälde beschränkt gebliebenen amtlichen Publikationen eine Ahnung mehr als ein Bild zu gewinnen vermochte. Auf die einzelnen Räume nach stilgeschichtlichen und weitmöglichst auch nach landschaftlichen Gesichtspunkten verteilt und in Zusammenhang gebracht, vermitteln die Bestände jetzt in ihrem Nebeneinander und in ihrer Aufeinanderfolge eine einprägsame Gesamtvorstellung von Kunst und Kultur im Schwabenlande bis in das Zeitalter der Renaissance hinein. In ihm, dem die beiden letzten Säle eingeräumt sind, finden die vielfältigen Entwicklungslinien ihren Abschluß, deren reiche Anfänge die Kunst des 12. und 13. Jahrhunderts in den besonders stimmungsvollen beiden ersten Räumen vor Augen führt. Die vier folgenden Zimmer zeigen vornehmlich die Geschichte der gotischen Plastik bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts. Daran schließt sich das wirkungsvolle Gesamtbild der Kunstschöpfungen der Gegend von Hall aus der zweiten Hälfte des 15. und vom Anfang des 16. Jahrhunderts. Und nach einem unterhaltsamen historischen Intermezzo von Bildnissen, Stammbäumen und Ahnentafeln der württembergischen Herzöge folgen entsprechende Sammeldarbietungen der Kunst Alt-Württembergs und insbesondere Stuttgarts sowie ferner des schwäbischen Frankenlandes. Von den nun eingeschalteten Abteilungen, die das mittelalterliche kirchliche Schwaben, die schwäbische Ritterschaft und das schwäbische Bürgertum veranschaulichen, wird bei dem hier noch zu erstrebenden Zuwachs die letztere glücklich auf die mächtigen Eindrücke vorbereiten, die der schönste und größte Raum, der Ulmer Saal, vermittelt. Oberschwäbische Kunst, deren Bild bayerische Plastik aus den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts abrundet, schließt den Kreis des Rundblicks über die allenthalben im Schwabenlande bei Anbruch der neuen Zeit voll Selbständigkeit und Eigenart schaffenden Kräfte, der zeigt, welche Blüte den inneren und äußeren Stürmen der Reformation und ihrer Folgen zum Opfer fiel. Hoffentlich gelingt es, nun auch bald Buchheits Museumspläne weiter- und zu einem glücklichen Ende zu führen, und fördert die Erkenntnis vom Wert seiner bisherigen Schöpfung bei den amtlichen Stellen wie in weitesten Kreisen der Allgemeinheit die in Württemberg im Gegensatz zu anderen deutschen Staaten offenbar kaum erst dämmernde Einsicht, daß Mittel, die man für die öffentlichen Sammlungen aufwendet, sich um so reichlicher verzinsen, je weniger man feilscht. J.

Monumente und Sammlungen in Umbrien

In Foligno sind in der letzten Zeit die Säle des Obergeschosses des Palazzo Trinci in ihrer alten Form wiederhergestellt worden, indem man die in halber Höhe der Räume eingezogenen Decken entfernt hat. Die Arbeiten sind noch nicht abgeschlossen, werden aber, einmal vollendet, Umbrien um ein wichtiges Kunstdenkmal bereichern. Die Lage der in Frage kommenden Räume ist die, daß sich an die allgemein be-

kannte von Ottaviano Nelli ausgemalte Kapelle nach der Seite des heutigen Marktplatzes die Sala dei Giganta anschließt. Das in späterer Zeit eingezogene Dach, das die Figuren der „Giganten" mitten durchschnitt, ist nunmehr entfernt und die gesamte Ausmalung mit den riesigen Gestalten, die Persönlichkeiten der römischen Geschichte darstellen, steht jetzt verhältnismäßig gut erhalten vor uns. Auf die erwähnte Kapelle folgt unmittelbar nach dem Dom zu ein kleinerer Raum, mit schlecht erhaltenen Malereien aus der Geschichte von Romulus und Remus. Daran grenzt ein weiterer großer Saal, der, bis jetzt in der Literatur kaum erwähnt, mit den allegorischen Gestalten der Wissenschaften, Tugenden und den Planetenbildern ausgeschmückt ist und somit kulturgeschichtlich das allergrößte Interesse bietet. Von da aus führt ein Gang direkt in den Dom wohl zu einer Loge für den Hof, die Tür zur Kirche ist noch zu erkennen. Auch er ist mit Gestalten aus der römischen Mythologie ausgemalt, man sieht außerdem, wie hier zwei verschiedene Freskoschichten übereinanderliegen. Die ganzen Darstellungen gewähren einen prachtvollen Einblick in das höfische Leben des beginnenden Quattrocento, und man darf der Verwaltung der Kunstdenkmäler dankbar sein, daß dies schöne Monument wieder würdig konserviert und der Allgemeinheit zugänglich gemacht ist.

Von Foligno aus erreicht man in zweistündiger Wanderung das kleine Städtchen Montefalco. Hier ist in der Kirche San Francesco, die den bekannten Freskenzyklus von Benozzo Gozzoli enthält, eine kleine Pinakothek eingerichtet worden, in die die Altarbilder aus den andern Kirchen der Stadt und der Umgebung gelangt sind. Die Fresken Gozzolis sowohl wie die übrige Ausmalung der Kirche sind durchweg in vorzüglichem Zustand und die Aufstellung der Bilder sehr gut, so daß diese kleine aber recht qualitätvolle Sammlung geeignet ist, die Detailstudien über umbrische Malerei zu erleichtern und zu fördern.

Die Gemäldegalerie von Perugia selbst ist von dem Grafen Gnoli, ihrem jetzigen Leiter, einer Neuordnuug unterzogen worden. Die Farbtöne der Wände suchen sich dem Charakter der Gemälde anzupassen. Die Hauptmeister der umbrischen Malerschule Boccati, Caporali, Bonfigli, Fiorenzo die Lorenzo und Perugino haben ihre eigenen Säle. Die Bilder sind übersichtlich gehängt und die Räume bis auf die beiden letzten, die die Werke der Nachfolger Peruginos bringen, nicht überfüllt. Unter den neu in die Sammlung gelangten Bildern ist besonders das große schlecht erhaltene Altarbild Signorellis von 1517 zu nennen, das aus dem Dom in die Galerie gekommen ist, sowie eine Pietà von Piero di Cosimo.

Schließlich mag für den Italienfahrer noch darauf hingewiesen werden, daß die Bahn von Perugia über Todi nach Terni vollendet ist. Dadurch ist der Besuch des unvergleichlich gelegenen Todi ohne besondere Schwierigkeit möglich gemacht und eine Reihe imposanter Bauwerke, die zu den schönsten Italiens gehören, dem Studium erschlossen. L. S.

Ausstellungen

New Yorker Ausstellungen

Mit einer Tafel

Wäre es nicht für verschiedene Einmanns- und Gruppenschaue der Modernen gewesen, so würde die fast schon beendete Ausstellungssaison beinahe ohne jedes besondere Interesse vorübergegangen sein, wenn sich auch viele tausende offenbar an der umfangreichen Sargentausstellung delektiert haben, in der nicht einmal sein Bestes zu sehen war.

Von alter Kunst bot wohl die kleine aber erlesene Ausstellung buddhistischer Werke bei Yamanaka, die Mr. Mataichi Miya zustande gebracht hatte, das Feinste. In ihr sah man u. a. die lebensgroße Marmorstatue eines Boddhisattva (ohne Kopf und Arme) aus der Zeit der Tangdynastie, die aus einem Tempel in Shansi stammt, ein außerordentliches Werk in seiner edlen Grazie und dem fast gotischen Schwung der Haltung (siehe Abb. S. 462).

Die Modernen führte Matisse bei Joseph Brummer und Archipenko bei Kingore. Die Société Anonyme hatte die Ausstellung des letzteren vermittelt. Es war, was vielleicht nicht anders zu erwarten war, ein Neugiers- und künstlerischer Erfolg zugleich, ersterer mit der großen Menge, letzterer mit den „lebendigen" Künstlern und ihrer an Zahl noch beschränkten Anhängerschaft. Herr Archipenko leitet hier seit mehreren Monaten ein Atelier, in dem einige ehemalige Akademieschüler auf dem für sie sehr notwendigen Umwege über die Abstraktion gelernt haben, die Natur mit lebendigen Sinnen, Auge und Tastgefühl, zu erfassen und zu formen. Aber seine Sehnsucht steht zurück nach Europa. Dort weiß man, daß hinter seinem Versuchen und seinem Suchen ernstestes künstlerisches Wollen, künstlerische Eroberungslust steht, während man hier meist wähnt, er wolle auffallen und mit allerlei „Mätzchen" verblüffen. Wer den Rhythmus, der in Linie und Form lebt, nicht in seinem Blute verspürt, wie könnte er auch diesen Gebilden folgen oder gar ihnen Geschmack abgewinnen?

In der New Gallery, von deren Bemühungen um die Moderne das letztemal schon die Rede war, bot in mehreren Ausstellungen Werke europäischer wie einiger amerikanischer Künstler, darunter des vielversprechenden James Chapin.

International war auch die Ausstellung „Lebendiger Kunst" bei Montroß, die die Origi-

nale der Werke vorführte, die Mr. Thayer, Herausgeber der Zeitschrift „Dial“, in dem großen Mappenwerke mit dem glücklich gewählten Titel „Living Art“ in vorzüglichen, in Deutschland hergestellten Reproduktionen veröffentlicht hat.

In der Riesenschau der Independents gab es da und dort ein Werk spontanen Sehens oder inneren Erlebens. Mehrere Künstler deutscher Abstammung waren vertreten, unter ihnen Emil Holzhauer mit einer seiner wie aus Liebe sich errungenen Landschaften und Ernst Fiene mit einer symbolischen Darstellung, „Aberglaube“ genannt: herrliche, große Natur ringsum, voller Gewalten: ist der Mensch zu klein oder zu schwach, ihr zu vertrauen? In einer Einmannschau hatte Fiene vorher eine Anzahl von Landschaften vorgeführt, deren beste dartaten, daß es ihm in guten Stunden an jenem Vertrauen, einer Art Sohnschaft der Muttes Natur gegenüber keineswegs fehlt.

Von deutschen Künstlern hatte Emil Orlik — wenn man ihn als solchen bezeichnen darf — in einer Spezialausstellung seiner Graphik einen recht guten Erfolg bei der hiesigen Kritik. Großes Aufsehen erregte die Ausstellung von Arbeiten Wiener Kinder aus den Unterrichtsklassen des Professor Cizek. Der durch sie ausgestreute Samen wird sicher Früchte tragen.

Die ehemalige Wunderkünstlerin, halb Italienerin, halb Engländerin, Pamela Bianco, die aber jetzt 17 Jahre alt geworden ist und seit ihrer ersten sensationellen Ausstellung vor einigen Jahren teilweise mit Arbeiten ihrer frühesten Kindheit in New York gelebt hat, zeigte Gemälde ihrer letzten Jahre bei Knoedlers. Sie hat sich reine jugendliche Frische und ein reines jugendliches Gemüt bewahrt, was vielleicht nicht so leicht war. Ein großes, über alles Geschehen und Werden erstauntes Auge sieht uns aus diesen Werken an, auch eine Freude an all diesen Erscheinungen und ein energisches Besitzergreifen. Und in dem einen Gemälde, das ein Mädchen zwischen Bäumen in die Ferne blickend wie ein Märchenbild vorführt, scheint die jugendliche Künstlerin selber, halb noch Kind, halb schon Jungfrau, wie in Sehnsucht ins weite Land hinaus zu blicken, einer Märchenzukunft entgegen.

Nicht übersehen werden dürfen die in Europa schon seit langem bekannten spanisch-baskischen Maler, die Brüder Valentin und Ramon de Zubiaurre, die, der eine mehr realistisch, der andere mehr symbolisch, aus dem Volkstum ihres uralten Stammes stille große Sittenbilder vom Werden, Sein und Vergehen in ihrer Bergheimat hinstellen, erdachte, verwurzelte Kunst. Ihre Ausstellung in den Dudensing Galeries hat vielen hier eine wahre Freude bereitet.

Herr J. B. Neumann hat vor einigen Wochen in New York ein graphisches Kabinett aufgemacht, in dem er durch wohldurchdachte Zusammenstellungen alter wie neuer Blätter dem hiesigen Publikum Auge und Sinn für die Wesenheit und die Verwandtschaft aller Kunst aller Zeiten schärfen möchte. Mit weisem Verstehen legt er das erstemal das Hauptverstehen auf das religiöse Moment.

* * *

Aus Chicago kommt die Nachricht, daß der deutsche Maler Albert Gartmann im dortigen Palette and Chisel Club eine sehr erfolgreiche Ausstellung seiner farbenfreudigen, energisch gesehenen mazedonischen Reiseskizzen sowie einiger Porträts aus der Chicagoer Gesellschaft abgehalten hat. Von den letzteren meint z. B. die „Daily News“, daß der Künstler eher seinen Stil dem Charakter des zu Porträtierenden anpasse, statt diesen einen zu einer Formel erstarrten aufzuoktroyieren, wie das bei nur zu vielen amerikanischen Porträtmalern der Fall sei. Der „Chicago Herald und Examiner“ betont Gartmanns etwas strenge „Männlichkeit“, die er mit Recht als das deutsche Erbtum des Künstlers erkennt und als solche in ihrer Echtheit hochschätzt. F.

Berliner Ausstellungen

J. E. Hummel† / Theo von Brockhusen† / Wilh. Rudolph / Ältere Graphik / Möbel

Die Nationalgalerie bot die Überraschung einer fünf Kabinette füllenden Ausstellung von Johann Erdmann Hummel (1769—1852), dessen Vielseitigkeit und absonderliche Eigenart durch Gemälde, Gouachen, Handzeichnungen und die abstrusen Konstruktionsexerzitien des Perspektivespezialisten der Berliner Akademie belegt war. Hummel ist Deutschrömer und Vorfahre Menzels, romantischer Schwärmer und hartnäckiger Verist in einer Person. Bei allem Epigonentum und aller Starrkäuzigkeit faszinierend durch die Feinfühligkeit des Tons und die phantastische Unablässigkeit minutiöser Feststellung. Ein Künstler, den ausführlicher zu betrachten durchaus lohnend erscheint, weshalb die verdienstliche Darbietung an dieser Stelle zunächst nur erwähnt sei, um demnächst in einem illustrierten Beitrag zu näherer Würdigung Hummels genügt zu werden. —

Die Galerie F. Möller erinnerte an den vor fünf Jahren verstorbenen Theo von Brockhusen, ohne seine Malerei freilich auferstehen lassen zu können. Denn wir sind heute vollends empfindlich für den peinlichen Abstand zwischen seiner dispersen, kribbelnd harten Manier von dem Wellenschlag und Geflamm der Formen bei van Gogh, dessen Erlebnis einer von Energien durchströmten, im Drang der Kräfte mobilisierten Natur ihm vor Augen gestanden hat. Aber bei ihm ist Klirren und Gerenne, leere Gestikulation des landschaftlichen Lineaments daraus geworden. Überall ist spürbar, daß hier kein Impuls sich befreit, sondern Aufgeregtheit sich krampft. Bäume z. B. entstreben nicht dem Boden, son-

dern hängen lasch wie Telephonschnüre im Raum. Wie die Helligkeit, so ist die Dreidimensionalität (trotz der heftigen Betonung durch orthogonale Werte) unzentriert. Bei aller prickelnden Buntheit fehlt feinere koloristische Variation durchaus. Brockhusens Begabung war eher graphisch als malerisch; in an Beckmann rührenden Radierungen wird seine erregte Starre positiv. Von allen Gemälden, vorwiegend Florentiner Ansichten, erfreut hier nur ein überraschend leicht und flächig angelegtes Bild, das aber für seine ganze Art nicht bezeichnend ist. Diese Art aber gehört uns zu dem jetzt Überwundenen. —

Bei Dr. Goldschmidt & Dr. Wallerstein sah man eine Folge aus dem hiesigen Privatbesitz erworbener, zum Teil der Sammlung Benoit Oppenheim entstammender, sehr erheblicher Holzskulpturen, von denen speziell eine südfranzösische Figur des 13. Jahrhunderts durch den fließenden Rhythmus des Anstiegs bestach. In der modernen Abteilung ein junger Künstler des Dresdner Kreises, Wilhelm Rudolph, dessen wenige und etwas fade Gemälde vorerst nicht durchdringen, während aus den Holzschnitten eine freiwüchsige Persönlichkeit entgegentritt, die einfachste landschaftliche Vorgänge in kräftiger Ursprünglichkeit und die Umrisse von Tieren ebenso markant wie launig auffaßt. Das Sonderbare von Lama, Dachs und Wildsau ist wie für ein kernig-heiteres Bilderlotto isoliert und glücklichst aus der holzigen Zähigkeit des lustig aufgeschrappten Druckes entwickelt. Das immanent Wunderliche der Kreaturen ist ohne eine Spur witzelnder Überheblichkeit herausgeholt. Wie die Schienenstrecke durch die Einförmigkeit der Gegend schnurgerade zur Tiefe schneidet, wie zwischen Zäunen und Telegraphenmasten, an irgendwelchen Häuschen vorbei die ausgefahrene Landstraße dahintrottet, wie Bäume im Winde stehen und Wasser sich breitet und treibt, — dies Simpelste und wenig Ansehnliche ist in seiner Alltagsgestalt groß gesehen und ohne viel Hin und Her, mit eindeutigem Raumgefühl zu Papier gebracht. Eine Unmittelbarkeit scheint da am Werke, die nicht mit dem Wechsel der Moden sich erschöpft haben wird, weil sie jenseits von ihnen steht. —

Im Staatlichen Kupferstichkabinett haben beide Abteilungen Gruppen graphischer Kunst, die weniger eingesehen werden dürften, aus den Mappen erlöst und ausgestellt. Auf der einen Seite sind Schabkunstblätter des 17. und des 18. Jahrhunderts zu sehen, und zwar deutsche, niederländische und englische. Neben reproduktiven Blättern nach Rembrandt, Jan Steen, Dusart, Reynolds, Romney usw. sieht man selbständige, zumal Bildnisse. Persönlich interessiert heute Ludwig von Siegen, bei dem die weiche, geschmeidige Technik noch nicht elegante Verwaschung jeden herberen Ausdrucks ist. Die virtuosen Vollender der Manier sind die Robert Robinson, Valentine Green, John Raphael Smith. — Auf der andern Seite: Die Meister von Barbizon; am größten Millet, am gelöstesten Corot, weit blasser Th. Rousseau und der besonders reichlich vertretene, bei manchem Reiz doch epigonisch-abgeschwächte Daubigny. Daneben wirkt Jacque weit nachdrücklicher und überraschend charaktervoll die lithographierte Landschaft eines Jules Dupré. —

Flatow & Priemer haben eine Reihe von überwiegend vorzüglichen Möbeln des 17. und 18. Jahrhunderts ausgestellt, teilweise in räumlich geschlossener Anordnung. Man sieht Sitzmöbel von frühbarocken spanischen Lehnstühlen bis zu damastbezogenen Rokoko-Bergèren, Schreibtische, Kastenmöbel im Jakob-Stil, Marmorkamine, Kommoden usw. Daneben aber auch Porzellane und erhebliche Gobelins, — so einen Beauvais-Wandteppich nach Jean Bérain um 1700 mit Wappen in Architektur und Groteskenornament, so eine prächtige flämische Tischdecke, die auf dunklen Grund in der Art etwa von Seghers kräftigbunte Blumen ausgestreut zeigt. Die vollständige Holzschalung eines französischen Schloßzimmers, mit Vögeln und Blüten heiter dekoriert, rekonstruiert die Stimmung jener Welt augenfällig. — Die neuen Erzeugnisse der Firma schließen sich alten Stilvorbildern aufs engste an, wennschon nicht kopistisch. Sie bestehen ausgezeichnet zwischen den Beispielen der Vergangenheit und imponieren durch eine letzte Subtilität der Verarbeitung und durch raffinierten Komfort der Einrichtungsdetails, der gleichwohl niemals die formale Vornehmheit gefährdet. Angesichts dieser zwar gegenwartsfremden, doch in der Ausführung höchstqualifizierten Ebenistenarbeit kann der arme Zeitgenosse mit Seufzen nur lobsprechen. J. Meier-Graefe animiert zu solchem Komfort vorwortlich durch die rettende Parole (1924!): „Seien wir verschwenderisch!" Ein gutes Wort in schwerer Zeit.

Willi Wolfradt.

Die Wiener George Grosz-Ausstellung / Zur Biographie des Künstlers

Bei Würthle ist eine übersichtliche Ausstellung von Zeichnungen, Lithographien und Aquarellen des George Grosz zu sehen. Es ist das erstemal in Wien, daß seine Arbeiten in diesem Umfange vorgeführt werden. Die Zeichnungen, zum Teil Vorlagen für seine illustrierten Bücher, sind hier wohl eher geläufig; seine frühesten Zeichnungen, neue Aquarelle und Theaterfigurinen aber sind noch unbekannt. Über die Einstellung des George Grosz zum Leben und die hieraus resultierende Art seines formalen Ausdruckes orientiert der von ihm selbst eingeleitete Katalog. Diese Einleitungen sind die Grundlage für die nachfolgenden Ausführungen.

Vom guten Kunstkritiker ist die Eignung beizubringen, aus den ihm zur Prüfung vorgelegten Werken die Art des betreffenden Schaffenden in bezug auf ein allgemeingültiges „Künstlerisches“ in sprachliche Form zu fassen. Dieses Künstlerische aber mit seinen festgelegten Begriffen, Systemen, Wertungen und Forderungen, als allgemeingültig verfochten von den immer nur wenigen tausenden um Kunst ehrlich Geschaarten und ihren unehrlichen Mitläufern, verworfen aber als Bourgeois-Ideologie von den mehreren Millionen von der Kunst Ausgeschlossenen, ist dadurch ungültig als Maßstab für Werke, die sich wie bei George Grosz, obgleich mit denselben äußeren Mitteln geschaffen wie die sogenannten Kunstwerke, a priori aus der Reihe dieser mit der Begründung stellen, sich nur dann als Kunst benennen lassen zu wollen, wenn man sie als Ausdruck der von Bourgeois-Ideologie ausgeschlossenen Millionen entgegennimmt.

Man fühlt sich versucht, diese Frage bürgerlich — naiv durch die ausweichende Antwort zu lösen, man müsse aus der und für die Proletarierkunst ein neues System von Begriffen, Werten und Forderungen, eben eine neue proletarische ästhetische Ideologie aufbauen. Täte man dies und fände man auch überzeugte oder belogene Anhänger dieser Ideologie, so wären dennoch von Zeit zu Zeit ad infinitum immer neue Ideologien für bisher Ausgeschlossene nachzutragen. Aber auch der andere hilflosere Ausweg, sowohl die Möglichkeit wie die Notwendigkeit einer Kunst außerhalb der bürgerlichen Geistigkeit überhaupt zu leugnen, ist dann versperrt, wenn sich auch nur ein einziger wie George Grosz (mit ihm ist aber nicht nur der ganze Dadaismus) als proletarischen Künstler aufwirft.

Wenn man aber von der Voraussetzung ausgeht, daß unter der Decke des Wortes Kunst, wie aller Worte überhaupt, verschiedene Gefühlsinhalte schlummern, die jeweils getrennt erwachen, wenn sie von den verschiedenen Temperamenten bei Nennung des gemeinsamen Wortes gerufen werden, dann wird die Verständigung leichter und ermöglicht eine Einigung. Denn schon innerhalb der anerkannten „bürgerlichen“ Kunst hat es seit jeher die Gegensätzlichkeit zwischen lange gesuchter, durch Übung erstrebter, mühevoll errungener formaler Vollendung und der ex abrupten Wiedergabe augenblicklicher Stimmungssteigerungen gegeben. Wenn schon diese beiden Möglichkeiten künstlerischer Betätigung nicht in ein System zu bringen sind, um wieviel schwieriger ist es dann noch, zuzugestehen, daß seit der Überschwemmung der Welt durch die graphische Welle die illustrierende Betätigung ungewohnte Verbreitung und Ausweitung gefunden hat und dennoch ebenfalls mit den übrigen Formen verwandt ist.

Die illustrierende Verwendung der Kunst, von den Zünftigen der art pour l'art als inferior, weil angewandt, geringgeschätzt, gemieden und abgelehnt, weicht besonders dann von den Regeln der hohen Kunst ab, wenn sie, genährt von Kunstpolitik, tendenziös und streitbar wird. Weder ein formales Ziel beweist dann ihre Daseinsberechtigung, noch Entladung in momentanem Ausdruck, sondern bewußte Unterordnung der graphischen Mittel unter ein außerkünstlerisches, Dinge, denn Kunst ist im Leben des Japaners etwas so Selbstverständliches, daß in der japanischen Sprache erst aus dem Bedürfnis des Verkehrs mit dem Auslande ein Wort für den Begriff Kunst geprägt wurde. Sie ist, wie Prof. Grosse ausführte, in Japan nicht Vorrecht der Besitzenden, sondern gemeinsamer Besitz des ganzen Volkes. Alle die feinen japanischen Bronze- und Elfenbeingeräte, die der Europäer in seinen Glaskasten sammelt, sind in Japan Gebrauchsgegenstände für Jedermann und darum muß sich auch die künstlerische Form stets dem praktischen Zwecke unterordnen. Okimono, „Herumsteher“, werden nur für die westlichen Barbaren erzeugt. Und vielleicht, so schloß der feinsinnige Gelehrte seine Betrachtungen, wäre es gut, wenn man auch in Europa versuchen wollte, zweckmäßige Dinge zu schaffen, ohne dabei viel an Kunst zu denken; sie würden dann vermutlich auch bei uns sowie in Japan von selbst schön werden

Stiaßny.

Lovis Corinths Präsidentenbildnis im Berliner Kronprinzenpalais

Durch zwei weitere Leihgaben ist die stattliche Folge der Corinths in der Nationalgalerie bedeutsam erweitert und bis ins Jahr 1924 fortgeführt worden. Ein Glas mit Rosen zählt zum Kostbarsten unter den Offenbarungen dieses herrlich erblühten Spätstils; es fesselt durch die koloristische Einheitlichkeit, es entzückt durch die gelockerte Rhythmik eines flatternden Kreisens, das von der Torsion des Rosenwirbels ausgehend die ganze Fläche des Bildes mit Bewegung überschüttet und sich allenthalben fein gischtend in weißen Lichtern bricht. Das Porträt des Reichspräsidenten Fritz Ebert ist diesem Stück als Malerei ebenbürtig; wunderbar das gelöste Weben falber Töne, der seitliche Einfall aschgrauen Tagscheins. Die Vibration der räumlichen Hülle distanziert die Figur, gewährt ihr ein sehr spirituelles Ambiente. Als Bildnis genommen ist dies Werk nicht unbedingt glücklich: es trifft nicht den schweren, gedrungenen Ernst des Mannes, es macht ihn schlanker, phantastischer, selbstbewußter als er ist; es verfehlt ihn im Typus des persönlichen Temperaments.

Willi Wolfradt.

Bielefeld

P. A. Böckstiegel und C. Felixmüller stellten in der Oberrealschule gemeinschaftlich Ölgemälde, Aquarelle, Handzeichnungen und Graphik aus

und erzielten einen vollen künstlerischen Erfolg. Bei der Ausräumung der Tische und Bänke wurde aus den ferienhaft langweiligen Sälen alle Schulweisheit hinausgefegt, und auf den Wänden breitete sich das Bild der Dinge, die im Himmel und auf Erden mehr als alle Schulweisheit gelten. Aus starkem Lebensgefühl wie zwingendem Formwillen sind die Arbeiten Böckstiegels wie Felixmüllers entstanden. So unversöhnlich bäuerliche und großstädtische Lebensform scheint, in der Kunst finden sie sich in höherer Eintracht zusammen. Böckstiegel, dessen Schaffen hier seit Jahren beobachtet werden konnte, verdankt seiner unermüdlichen Selbstzucht immer konzentrierteren und klareren Ausdruck, ist in seiner Malerei immer klangvoller und harmonischer, in seinen großen Kaltnadelplatten bei aller Knappheit immer beseelter geworden. Eine ansehnliche Zahl großer Aquarelle aus dem Bauernleben seiner westfälischen Heimat zeigten ihn in ihrer verfeinerten, reichen und kraftvollen Farbigkeit ganz neu. Felixmüller, dessen Graphik sich durch mehrere Ausstellungen hier schon Freunde erworben hatte, überraschte durch eine Reihe neuer großer Holzschnitte, technisch wie künstlerisch höchst intensiv, und vor allem durch die Kultiviertheit seiner Malerei. Aquarelle aus westfälischen Bauernstuben und zahlreiche graphische Blätter fanden entschlossene Liebhaber, seine koloristisch reichen, lebendig gemalten Ölbilder wurden lebhaft bewundert. Eine entschiedene Wendung zu größerer Naturnähe konnte dabei nicht übersehen werden. Die Ausstellung war für die hiesigen Kunstfreunde ein Fest und sichert beiden Künstlern dauernde und tätige Teilnahme an ihrem Schaffen. Becker.

Hannover

In der Mai-Ausstellung der Kestner-Gesellschaft sind die Architekturzeichnungen von Adolf Falke von ganz besonderem Interesse. Auf eigenen, oft eigenwilligen Wegen kommt er zu Gestaltungsmöglichkeiten, die jenseits aller engen Cliquentheorien liegen. Hinter seinem Schaffen steht die Zweckmäßigkeit und Monumentalität, verbunden mit einem unbedingt sicheren Gefühl für die ästhetische Wirkung der Bauten. Seine Bauwerke entwickeln sich aus den einfachsten kubischen Formen, die im Grunde immer beibehalten werden und ihre Gliederung und Belebung nur durch Zweckformen, Tür, Fenster, Balkon erhalten. Nicht zuletzt spricht der farbige Anstrich, der neben der konstruktiven Einheit auch die optische noch stark hervortreten läßt. Der Entwurf für ein Theater ist besonders glücklich. Die radial um einen kreisrunden Zuschauerraum angeordneten Logen sind nach außen gezogen, wodurch eine Belebung des Außenbaues, ohne daß die konstruktive Klarheit verwischt würde, erreicht wird. Dasselbe Prinzip des von einem Mittelpunkt radial ausstrahlenden Raumes in seiner Festhalle. Von den Wohnhäusern sind zwei, aus dem Würfel entwickelte, in Gelb und Rot, besonders gelungen.

Irma Stern, Kapstadt, bringt meist südafrikanische Bilder. Man spürt Pechstein und Heckel. Jedoch wird deren blendende Mache nicht erreicht. Irma Sterns Ölfarben fließen zäh und trocken, leichter ist ihre Hand in den Aquarellen.

Gerd Meyer, Bremen, hat in zwei Jahren den Weg von der impressionistisch aufgefaßten Landschaft über Klee-Kandinsky zu Moholy-Nagy und Schlemmer gemacht. Eine etwas rasche Entwicklung, deren zwingende Notwendigkeit nicht ganz einzusehen ist.

Hans Düne, Hannover, ist von der Abstraktion im Sinne Schlemmers zurückgekehrt zur dynamisch belebten Landschaft. Seine in diesem Jahre entstandenen Radierungen zeigen, daß er manches zu sagen hat. Ferd. Stuttmann.

Komotau

Gegenwärtig findet im hiesigen Stadtmuseum eine kunsthistorisch sehr interessante Ausstellung statt, die dem Bildhauer Ulrich Creutz gewidmet ist, der in den Jahren von 1516—1530 im Erzgebirge tätig war. Dieser bisher völlig unbekannt gebliebene Bildhauer stand in den Diensten der Lobkowitz auf Hassenstein und Vitzthum. Er ist eine markante künstlerische Persönlichkeit von starken expressiven und dekorativen Qualitäten. Die Mehrzahl der ihm zuzuweisenden Werke befindet sich in den Bezirken Kaaden, Komotau, Teplitz, Aussig und Prag.

Als Ergebnis dieser Ausstellung erscheint gleichzeitig ein von Dr. Josef Opitz verfaßtes Werk unter dem Titel „Ulrich Creutz, ein unbekannter Bildhauer des Erzgebirges 1516—1530". Das Buch enthält 40 Seiten Text und dazu 27 Abbildungen auf 20 Tafeln und ist im Verlage von Vinzenz Uhls Buchhandlung in Kaaden herausgekommen.

Köln

Im Ausstellungswesen hat sich kürzlich eine Neuerung vollzogen. Die Leitung der hiesigen Galerie Flechtheim übernahm Dr. Andreas Becker. Er beschränkte die Moderne auf einen Raum, in dem der Amerikaner Maurice Sterne anspruchslose und durch ihre Ehrlichkeit und Unabhängigkeit erstaunliche Blätter zeigt. Diese Kunst ist von der Blutfülle des Orients gespeist, am Klassizismus geschult und französisch verfeinert. Daneben erscheint zum erstenmal eine geschlossene Asien-Ausstellung, bestehend aus chinesischen Holzschnitten und chinesischer Keramik. Das verträgt sich ausgezeichnet. Blumen und Landschaften (fast sämtlich aus dem „Garten klein wie ein Senfkorn") füllen die Wände. Die früheste glasierte Keramik der Han-Epoche hat eine ganze Vitrine. Eine Tierplastik des 6. Jahrhunderts und eine glänzende Serie von Grabfiguren des 7. bis 9. Jahrhunderts genügen, um das künstlerische Ausmaß des Figürlichen in dieser größten Epoche

chinesischer Keramik aufzuweisen. Einige Sung- und Yüan-Stücke geben den Anschluß. Das Ganze ist ein Zeichen der Zeit. Nachdem Kriegsgrenzen und Kriegspsychose die moderne Kunst hochgebracht haben, die Inflation zum Bilderkauf anreizte und gute alte Kunst fehlte, konnten sich die modernen deutschen Maler schließlich nicht mehr zu vernünftigen Preisen für ihre Produktion verstehen. Das Papiergebäude aufgeblasener Selbsteinschätzung wird zusammenbrechen, und die ohnehin eingeschränkte Sammeltätigkeit wird in andere Kanäle abfließen, wenn unsere Maler nicht bald vernünftig werden. Alfred Salmony.

München

Lovis Corinth eröffnet soeben bei Hans Goltz eine Ausstellung seines gesamten graphischen Werkes von Handzeichnungen aus den Jahren 1894—1923 und der graphischen Bücher und Mappenwerke.

Der bekannte Kunstsalon für ostasiatische Kunst von Hugo Meyl am Karolinenplatz hat nach längerer Zeit seine Verkaufsräume mit einer Ausstellung seltener alter chinesischer Gemälde und buddhistischer Bronzen wieder eröffnet. Außerdem sind eine erlesene Sammlung alter japanischer Teegefäße, für die Chano-yu-Zeremonie, sowie alte chinesische Porzellane und Frühkeramik zu sehen.

Venedig

Am Markustag (25. April) ist die vierzehnte internationale Kunstausstellung feierlich eröffnet worden. Der große Zentralbau der Ausstellung beherbergt die Einzelwerke und Kollektionen italienischer Künstler und dazu Arbeiten derjenigen Ausländer, die keinen eigenen Pavillon haben. Für sich gesondert treten in einzelnen Pavillons diesmal England, Belgien, Deutschland, Spanien, Holland und Ungarn aus, doch muß leider gesagt werden, daß die Mehrzahl dieser Ausstellungen am Eröffnungstage noch nicht fertig war, so daß ein abschließendes Urteil erst später möglich ist. A. C.

Wiesbaden

Vom Rokoko zur Romantik

Die kunsthistorische Ausstellung „Vom Rokoko zur Romantik", mit der die „Bücherstube am Museum — Graphische Kunst" ihre neuen Räume eröffnete, bringt in guter Auswahl Sehenswertes. Es konnte und sollte sich um keine lückenlose Reihung handeln, denn grundlegendes Prinzip, das auch für die weiteren Veranstaltungen gilt, ist, den Privatbesitz Wiesbadens und der Nachbarstädte aus seiner Verborgenheit zu ziehen und damit dem Sammlertum, dem in Wiesbaden der organisatorische Zug noch fehlt, Anregungen zu geben.

Als Auftakt wurde die Zeitscheide gewählt, wo die Kunst sich von dem am Mittelrhein stark herrschenden Niederländertum befreit, wo neben Künstlern, wie Justus Juncker, die noch ganz ganz niederländisch orientiert sind, Persönlichkeiten wie Seekatz, Ferd. Kobell, die beiden Schütz, obwohl auch sie von den Niederländern lernen, ihr Eigenwesen wider die fremde Tradition einsetzen.

Von Seekatz sind zwei reizvolle Werke aus Wiesbadener Privatbesitz, eine warmtonige Beleuchtungsszene biblischen Genres und ein farbenfrohes Bildnis eines jungen Mannes zu sehen, sowie zwei Gegenstücke „Savoyarden" aus einer Darmstädter Sammlung, in denen sich Seekatz als der rheinische Murillo erweist.

Ferdinand Kobell ist durch die zwei schönen Landschaften von 1784 aus dem Landesmuseum in Darmstadt vertreten, aus der gleichen Sammlung Juncker mit einem Fruchtstück und der jüngere Schütz mit kleinen, feinen Neckarlandschaften. Hierzu fand sich noch eine größere Landschaft aus Mainzer Privatbesitz, die als unzweifelhafter Schütz bezeichnet werden konnte, und wiederum aus Darmstadt, eine dunkler gestimmte, noch ganz Rokokogeist atmende Landschaft des älteren Schütz. Mit seinen hellen durchsonnten Farben leuchtet hier Caspar Schneider auf. Von ihm ist aus Mainzer Sammlungen ein schönes Frühwerk, Nr. 1 der Schneiderbiographie von E. Neugarten, erschienen, ferner sechs, bei Neugarten nicht aufgeführte zum Teil ausgezeichnete Aquarelle. Aus dem gleichen Besitz stammen zwei wundervolle Landschaften klassizistisch-romantischer Richtung um 1800, deren phantastisch-gesteigertes Kolorit zu fesseln vermag. Nicht uninteressant ist das „Bildnis eines Architekten" aus einer sehr reich vertretenen Wiesbadener Sammlung, beiläufig in den Kreis des Zick einzureihen, und ein fragweise dem Mainzer Schalck zugewiesenes Bildnis einer Dame in Empiretracht, das trotz einzelnen Stümperhaftigkeiten ein genialer Wurf ist und der Epoche Manets und Renoirs einiges vorweg nimmt. Sparsam aber glänzend vertreten sind die Nazarener durch eine „Flucht nach Ägypten" von Veit, ein ausgezeichnetes Selbstbildnis von Settegast und ein Bildnis seiner Frau, der Tochter Veits. (Ein ganz ähnliches Bildnis Frau Veits besitzt die Mannheimer Kunsthalle.) Somit gelang es, durch Juncker, Schneider, Hoch, Schalck (?), Veit und Settegast ein Jahrhundert Mainzer Malerei in den Hauptzügen charakteristisch zu veranschaulichen.

Durch Urlaub, Karl Morgenstern und Joh. Jak. Becker wurde auch der Frankfurter Künstlerkreis herangezogen.

Das noch klassizistische Pathos Rottmanns leitet in die Heidelberger Romantik über. Da auf der Romantikausstellung 1922 Fohr und Schmidt im Mittelpunkt standen, wurden diesmal ergänzend Fries, Issel und Schilbach gezeigt, letztere aus den Beständen des Darm-

städter Kupferstichkabinetts. Issel steht in seinem sonoren Kolorit zwischen Fohr und Thoma. Der zartere Fries und der in der Qualität schwankende, hier sehr glücklich vertretene Schilbach erscheinen in starkem Vorläufertum impressionistischer Landschaftskunst. Dasselbe gilt auch von einem frühen, hochwertigen Schirmer. Aus Düsseldorf finden wir noch einige schöne Zeichnungen nazarenerischen Stiles von Ittenbach und dem fast vergessenen Schuback. Unter den wenigen Plastiken ist ein Alabasterrelief von Ohmacht und eine Tonmadonna, ein selten schöner Typus Nazarenergotik, zu nennen.

Außer der im wesentlichen festgehaltenen Rheinlinie wurden noch einige nichtrheinische Romantiker und anderes aus lokalem Privatbesitz herbeigezogen, wovon an erster Stelle eine große Mondscheinlandschaft von Carus zu nennen ist, an der möglicherweise C. D. Friedrich einiges gemalt hat. Von Friedrich selbst ist eine sehr feine Zeichnung zu sehen; ein sehr hübsches Blatt auch von dem wenig bekannten Züricher Obach; ein kleines, ausgezeichnet gemaltes Landschaftsstück des älteren Papperitz, etwa an der Linie Schirmer – Courbet stehend und zwei Zeichnungen von Neureuther aus des Meisters Todesjahr. ch.

Verschiedenes

Mailänder Wandteppiche aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts

Vor kurzem wurde die einzigartige Serie von zwölf bedeutenden Wandteppichen des Maresciallo Gian Giacomo Trivulzio, von seinem Nachkommen, dem jetzigen Principe Trivulzio, dem Castello Sforzesco zur Ausschmückung einiger Säle für den Empfang des italienischen Königspaares hergeliehen. Seit fünfzig Jahren war damit wieder zum ersten Male eine Gelegenheit geboten, die köstlichen Teppiche eingehend zu studieren und zu genießen.

Diese Stücke haben bei einer Größe von 5,20 bis 4,85 Meter Höhe und 4,55—4,85 Meter Breite einen 30 cm breiten Rand, der alle Wappen und Embleme des Hauses Trivulzio vereinigt. Dargestellt sind die zwölf Monate in teils allegorischer und mythologischer Form, teils in durchaus naturalistischem Gewand.

Der Künstler, der die Kartons dieser Teppiche entwarf, hat sich von dem herkömmlichen Schema durchaus befreit, um seiner Phantasie freien Lauf zu lassen und sich im Ganzen dem Schema der Komposition innerhalb der Lombardischen Schule um 1500 angeschlossen. Diesen besonderen Charakter der Teppiche hat bisher niemand, auch nicht Malaguzzi Valeri, der die ganze Serie beschrieb, treffend hervorgehoben.

Der Aufbau ist durchaus gleichförmig. Das Zentrum bildet eine auf einer Basis stehende Figur oder Statue, die über dem Haupt eine Krone oder ein Kartell mit Inschriften des Bestellers trägt. Ihr zur Seiten öffnen sich symmetrisch die Perspektiven der Architektur oder es bewegen sich gleichfalls symmetrische Gruppen von Figuren im Freien.

Von den zwölf Teppichen sind acht Stück vorwiegend architektonisch aufgebaut, während die übrigen vier symmetrische Darstellungen mit bewegten Gruppen zeigen.

Seltsamerweise ist die Zeichnung im Sinne der bramantesken Architektur nicht immer ganz korrekt. Dafür sind die menschlichen Figuren durchaus realistisch erfaßt. Jeder Typus ist bis in die Details hinein studiert und sein Ausdruck bis zur Verzerrung getreu wiedergegeben. Interessant ist vor allem auch die farbige Behandlung der Gobelins. Ein wenig variierendes Graubraun deckt sowohl die Architektur wie die menschlichen Körper und die Staffage ein, während gelbe, rote und blaue Farbflecken die Eintönigkeit im Ganzen derart beleben, daß die Farbenakzente gleichmäßig auf den beiden Hälften der Teppiche verteilt sind, ungeachtet, ob es sich dabei um den Fußboden der Architektur oder ein Stück Kleidung handelt. Offenbar war das Bedürfnis, mit Hilfe der Farben die Monotonie zu unterbrechen, einzig und allein maßgebend.

Jedenfalls gehören diese zwölf Teppiche zu den typischen Repräsentanten der alten Mailänder Schule und sie stehen mehr noch der Kunst eines Foppa als der des Bramantino nahe, wie der Sebastiansaltar des Erstgenannten in der Pinakothek des Castello Sforzesco schlagend beweist. Weniger gut ist die Ausführung dieser Teppiche, die unter der Leitung des Benedetto da Milano in der Werkstatt der Trivulzio in Vigevano getätigt wurde. Die Technik scheint sogar, rein äußerlich gesehen, etwas grob und teilweise die Zeichnung verunstaltet zu haben. Auch die farbige Behandlung erscheint durchaus schematisch.

Jedenfalls hat das aufmerksame Studium dieser Wandteppiche unsere Ansicht vollauf bestätigt, daß diese außerordentliche Serie nach Aufbau und Typ nicht nur die Mailänder Kunst um 1500 glänzend repräsentiert, sondern daß diese Stücke überhaupt zu dem Besten gehören, was jemals die italienischen Manufakturen auf diesem Gebiete geleistet haben. A. C.

Rumänische Wünsche nach österreichischem Kunstbesitz

Seit dem Jahre 1919 ist zwischen Rumänien und Österreich über die Auslieferung in österreichischem Musealbesitz befindlicher Kunstgegenstände an Rumänien verhandelt worden. Diese Verhandlungen, denen der Artikel 196 des Friedensvertrages von St. Germain zugrunde liegt (laut dessen Österreich alle Gegenstände, „die etwa zum Kulturbesitz der abgetretenen Länder ge-

hören sollten", „auf Grund der Gegenseitigkeit" dem „Ursprungsland" rückzustellen sich verpflichtet), sind nunmehr scheinbar in ein entscheidendes Stadium getreten.

Prof. Czigarasamurkas, welcher der seit einigen Wochen in Wien weilenden rumänischen Wirtschaftskommission als Kunstsachverständiger zugeteilt ist, hat kürzlich der zur Regelung der einschlägigen Fragen eingesetzten österreichisch-rumänischen Subkommission eine Liste der auszuliefernden Kunstwerke vorgelegt, für die Österreich im Kompensationsweg mehrere altdeutsche Bilder (darunter ein Cranach und mehrere Zeitblom) angeboten werden.

Das bedeutsamste der angeforderten Stücke ist die bei dem Dorfe Cuczurmare in der Bukowina zutage gekommene, mit getriebenen Göttergestalten verzierte, spätantike Silbersitula des Wiener Kunsthistorischen Museums. Dem Evangeliar von Gurahumora verleiht ein Miniaturbildnis des Fürsten Stephan des Großen besonderes Interesse. Einen anderen ihrer Fürsten, Michael den Tapferen, wollen die Rumänen (nach einem Idealporträt des Ägidius Sadeler) auf einem Bild Frans Franckens des Jüngeren erkennen, das Krösus Solon seine Schätze zeigend darstellt.....

Es ist geplant, in der nächsten Zeit einen österreichischen Sachverständigen zwecks Besichtigung der von den Rumänen angebotenen Bilder nach Bukarest zu senden. Sein Bericht wird den Verlauf der Verhandlungen entscheidend beeinflussen.

P.-N.

Denkmalsschändung in Weimar

Es sei gestattet, auf einige Vorgänge in Weimar einzugehen, die über lokale Bedingtheit hinaus allgemeine Aufmerksamkeit verdienen. Von der Gefährdung des Bauhauses war bereits an dieser Stelle die Rede. Nun kommt eine zweite, noch viel unglaublichere Nachricht, die von amtlicher Seite durch eine sehr matte Erklärung nicht widerlegt worden ist. Nahe bei Weimar befinden sich Schloß und Park Belvedere, eine der köstlichsten Schöpfungen des deutschen Spätbarock in Thüringen, die zudem mit Weimars Geschichte aufs engste verknüpft ist. Das Schloß selbst ist vor kurzem zu einem reizenden Kunstgewerbemuseum ausgebaut worden. Nun sollen mit einemmal alle anstoßenden Gebäude, Kavalierhäuser usw. mit Schutzpolizei belegt werden. Die hübsche Orangerie ist zum Geräteschuppen bestimmt. Es gehört nicht viel Phantasie dazu, sich auszumalen, was diese Umwandlung des Belvedere-Idylls zu einer Schupo-Kaserne sowohl für die historischen Gebäude wie für den prächtigen Park, der nach Aussage von Fachleuten Pflanzen von einzigartiger Seltenheit besitzt, zu bedeuten hat. Kleine Anfrage: Was gedenkt die Thüringer Regierung, die als eine rein bürgerliche, aus dem „Ordnungsbund" hervorgegangene Regierung doch sicher für die Pflege der Tradition und der überkommenen Kulturgüter in vollstem Maße Verständnis hat, gegen diesen Akt kulturfeindlicher Barbarei zu tun?

P.

Wettbewerb

Im Rahmen des Stuttgarter Kunstsommers 1924 veranstaltet das württembergische Kultministerium in Verbindung mit der Stadt Stuttgart ein Preisausschreiben zur Erlangung künstlerischer Darstellungen der Stadt Stuttgart und ihres Landschaftsbildes. — Die Bedingungen sind durch das Kunsthaus Schaller, Stuttgart, kostenlos zu beziehen.

Berichtigung

Der in Heft 9 des Cicerone veröffentlichte Beitrag über die Wiener Ausstellungen ist durch ein Versehen der Setzerei falsch signiert worden. Der Gesamtbericht entstammt der Feder unseres Wiener redaktionellen Vertreters, des Herrn Dr. St. Poglayen-Neuwall und nur der kleine Absatz über Daumier wurde von Herrn Dr. Berstl beigesteuert.

Der Kunstmarkt

Ein amerikanischer Kunstsammler

Der amerikanische Sammler Dr. Rosenbach hat, bevor er sich in Southampton nach New York einschiffte, einem englischen Zeitungsreporter folgendes Interview gewährt: „Ich bin sehr zufrieden mit meiner Reise," erklärte er, „ich habe eine große Menge von Büchern erstanden. Auf der Versteigerung bei Sothebeys habe ich 71500 Pfund ausgegeben, ferner habe ich im privaten Handel für 235000 Pfund Bücher und andere Artikel erstanden, darunter eine Anzahl napoleonischer Reliquien aus der Vignali-Sammlung. Der Abbé Ange Paul Vignali war, wie Sie wissen, Napoleons Kaplan auf St. Helena. Ich habe mir den Silberbecher gesichert, dessen sich der Kaiser in seiner Todesstunde bediente und der mit dem kaiserlichen Wappen geschmückt ist" .... „Ich nehme diesmal 550 Bände mit nach Amerika und 400 davon, im Werte von 63000 Pfund, stammen aus der Britwell-Sammlung. Einige der Käufe habe ich in Vertretung von Mr. Henry Humsington in Los Angeles gemacht, der die schönste Sammlung englischer Literatur in der Welt besitzt und für die er bereits 4 Millionen Pfund ausgelegt hat." Auf die Frage, weswegen er so viele englische Bücher gekauft habe, erklärte Dr. Rosenbach: „Überall in den Vereinigten Staaten schießen Universitäten aus dem Boden heraus und England hat so viele von diesen alten Büchern, daß wir auch ein paar haben müssen.

r.—

Bevorstehende Versteigerungen

Berlin

Am 27. und 28. Mai d. J. findet in Rudolf Lepkes Kunst-Auktions-Haus eine Versteigerung von Antiquitäten statt. Es befinden sich darunter eine Anzahl sehr guter Möbel, vorwiegend des 18. Jahrhunderts, auch einige ältere Stücke. Den meisten Anklang wird wohl der reiche Bestand an plastischen Arbeiten finden: Neben deutschen Holzfiguren des Mittelalters, sowie einigen schönen Stücken des 18. Jahrhunderts kommen hervorragende klein-plastische Arbeiten des 16. und 17. Jahrhunderts zum Ausgebot: Reliefs und Statuetten, als Hauptstücke zwei Buchsfiguren „Adam und Eva" von Leonhard Kern, Bronze-Figuren und -Plaketten, Elfenbeinarbeiten der verschiedensten Art, auch einige Stücke aus Stein und Ton, z. B. eine Alabaster-Madonna von einem Mitgliede der Künstlerfamilie Gagini (15. Jahrhundert). An Goldschmiedearbeiten verdienen Erwähnung ein schöner Kelch des 15. und zwei italienische Silberstatuetten des 16. Jahrhunderts sowie einige weitere Stücke. An ostasiatischer Kleinkunst werden eine Reihe Elfenbein-Netzkes, an Textilien ein Brüsseler Gobelin (2. Hälfte des 16. Jahrhunderts) und einige besonders schöne und gut erhaltene Kirchengewänder versteigert. Vertreten sind auch die verschiedenen Gebiete der Keramik und der Kleinkunst, darunter einige Goldbronze-Geräte des 16. Jahrhunderts und der Empirezeit, der schöne Vitelliuskopf aus Böttger-Steinzeug, Fuldaer Porzellane usw. Zuletzt soll noch auf eine Anzahl niederländischer Glasscheiben des 17. Jahrhunderts und ein Dutzend interessanter und guterhaltener alter Musikinstrumente hingewiesen werden.

In der am 3. und 4. Juni stattfindenden Versteigerung kommen Gemälde alter und neuerer Meister zum Ausgebot. Unter den alten Gemälden sind von den Holländern Meister wie Wilhelm Kalf, Pieter Quast, Gerrit van Hees, Jan Wils, Abraham de Pape, Claes Molenaer vertreten. Außerdem Jan Brueghel, Nicolas Poussin, Pietro Longhi u. a.

Unter den modernen Bildern befinden sich Gemälde von Oswald Achenbach, Stauffer-Bern, Leon Bonnat, Caro Delvaille, Willroider, Wenglein, Mühlig, Gietl sowie Aquarelle von Passini. Die Graphik besteht aus Radierungen aller Schulen, Lithographien und Handzeichnungen.

* * *

Bei Karl Ernst Henrici findet am 24. Mai eine sehr wichtige Auktion statt, die vor allem die Kreise der Bibliophilen und Liebhaber von Erstausgaben lebhaft interessieren dürfte. Die erste Abteilung dieser Sammlung umfaßt nämlich eine Reihe wichtiger und seltener Erstausgaben, u. a. Goethe, „Dichtung und Wahrheit", „Faust 1790", Heine, „Atta Troll", Kant, „Kritik der reinen Vernunft", Kleist, „Phöbus, Heft 1—3", Klinger, „Sturm und Drang", Lessing, „Fabeln", Schiller, „Kabale und Liebe", „Venuswagen", Schlegel, „Lucinde", Wackenroder, „Phantasien" u. a. mehr.

Die zweite Abteilung der Sammlung umfaßt 111 Widmungsexemplare, unter denen vor allem folgende Werke zu nennen sind: Andersen, mit eigenhändiger Widmung; Chamisso, Gedichte mit eigenhändiger Widmung; Darwin, mit eigenhändiger Widmung; Friedrich II., Gebetbuch mit eigenhändigem Namenszug; Goethe, mit eigenhändiger Widmung an Müller; Heine, Buch der Lieder, mit eigenhändiger Widmung; Nietzsche, sein Handexemplar des Kant, mit eigenhändiger Widmung; Schiller, Anmut und Würde, mit eigenhändiger Widmung an Hufeland u. a. Über das Ergebnis dieser seltenen Versteigerung wird Näheres an der gleichen Stelle mitgeteilt.

* * *

In der Auktion moderner Graphik bei Max Perl vom 17. Mai, die 500 Nummern umfaßt, werden vor allem viele Klingerzyklen, ferner Rops, Legrand, Toulouse-Lautrec, Drucke auf Japan von Leibl, Radierungen und Lithos von Liebermann und Slevogt, Corinth, Kollwitz, Meid u. a. erscheinen. W.

* * *

Bei Paul Graupe werden am 2. und 3. Juni Handzeichnungen und Graphik des 19. bis 20. Jahrhunderts, dazu einige Blätter solcher Meister des 18. Jahrhunderts versteigert, die zu den Romantikern hinleiten. Der 850 Nummern umfassende Katalog weist viele Seltenheiten auf, von denen nur einige zitiert seien: Der Hamlet von Delacroix, Probedrucke zu Klingers Brahmsphantasie und zum Zelt, Handzeichnungen von Kubin, alte Drucke von Leibl und Stauffer-Bern, die Leistikow-Mappe der Pan-Presse, Schwinds Entwürfe für Hohenschwangau, die Vorzugsausgabe von Walsers Friedrich von Homburg. Dann rare Blätter von Hodler, Kokoschka, Legros, Méryon, Millet, Munch, Renoir, Rops, Toulouse-Lautrec, Welti usw. Im Vordergrund der Auktion stehen Corinth, Kollwitz, Liebermann, Meid und Slevogt. Um auch da nur Wichtigstes herauszugreifen: von Corinth Originalholzschnitte und Probedrucke zum Götz, von der Kollwitz der vollst. Bauernkrieg in der ersten Ausgabe, von Liebermann das Polospiel in der seltenen ersten Fassung, von Slevogt die Imprimaturdrucke zum Cellini, das nur in zwei Abzügen existierende Selbstporträt von 1909, Vorzugsausgaben der Mappenwerke Hektor, Herodias, Wak-Wak, Drosselbart usw. W.

Frankfurt a. M.

Für den 17.—19. Juni kündigt das Kunstauktionshaus Hugo Helbing, Frankfurt a. M., die Versteigerung einer bedeutenden geschlossenen Sammlung eines süddeutschen Sammlers an, die

im Palais Oppenheimer (Bockenheimer Landstraße 8, beim Opernplatz) stattfinden wird.

Die Sammlung, die von dem persönlichen Charakter des Besitzers Zeugnis ablegt, umfaßt ausschließlich ostasiatische Kunst, in erster Linie China. Sie enthält besonders schöne Stücke früher Keramik (Tang- und Sung-Zeit), Arbeiten in Jade, Elfenbein und Bergkristall, Bronzen von den frühesten Epochen an, Plastiken und vor allem eine Sammlung chinesischer Gemälde von seltener Qualität und Reichhaltigkeit. Ferner Textilien, darunter ein besonders bedeutendes Wirkbild (Kossétechnik) usw. Der Katalog wird von einem bekannten Fachmann ostasiatischer Kunst verfaßt.

München

Am 5. und 6. Juni findet in der Galerie Helbing die Versteigerung einer geschlossenen Sammlung von Antiquitäten, alten Ölgemälden usw. aus süddeutschem Adelsbesitz statt. Die Sammlung umfaßt die verschiedensten Gebiete. Besonderes Interesse verdienen die Silberarbeiten, unter denen wir große Humpen des Danziger Barock, ebenso gute Arbeiten des Augsburger Rokoko finden. Erwähnenswert ist auch eine Reihe guter Plaketten in Silber und Bronze. Bedeutend, auch schon der Zahl nach, sind die orientalischen Knüpfteppiche vertreten, zum Teil in antiken Exemplaren. Ein Sammlerstück ersten Ranges ist der spanische Teppich mit dem Wappen der Familie Enriquez, der vielleicht noch um 1500 zu datieren ist. Unter den Möbeln finden sich u. a. spanische Vitrinen mit Schildpattverkleidung, Renaissance- und Barockschränke, ein hübscher Rokokoporzellanschrank und ein holländischer Louis-seize Sekretär. Die Sitzmöbel sind von der Renaissance bis um Biedermeier gut vertreten. Das ostasiatische und orientalische Kunstgewerbe umfaßt interessante Arbeiten in Keramik, Bronze und Email. Die zahlreichen Gemälde gehören in der Hauptsache der italienischen, deutschen und niederländischen Schule an. Der mit acht Tafeln ausgestattete Katalog ist soeben erschienen.

Wien

Am 26. und 27. Mai kommt bei Glückselig & Wärndorfer ein Teil des Nachlasses des Grafen Johann Pálffy zur Versteigerung, dessen unvergleichliche Sammlung von Kunstgegenständen des Empire im Januar 1920 im Palais Pálffy in der Wallnerstraße unter den Hammer gelangt war. Es handelt sich um Kunstschätze aus dem Preßburger Palais und Schloß Königshaiden bei Preßburg: Silber des 16.—18. Jahrhunderts, eine wundervolle Sammlung von Goldemaildosen (vorwiegend des 18. Jahrhunderts), französische Möbel aus dem 18. Jahrhundert. Die zur Versteigerung bestimmten Objekte sollen (nach Mitteilung des Auktionshauses) ein weit größeres Interesse beanspruchen, als jene der ersten Auktion. P.-N.

Aus der Sammlerwelt und vom Kunsthandel

Berlin

Die Firma Hollstein & Puppel veranstaltet zurzeit eine Ausstellung von Radierungen von Giovanni Battista Piranesi, die namentlich in den Kreisen der Architekten großes Interesse wecken dürfte, zeigt sie doch nicht nur die häufiger vorkommenden, sondern auch die selteneren großen Veduten, als da sind: das Kolosseum, den Titusbogen, die vollständige Folge der Ansichten von Pästum und die Carceri, die in ihrer modernen Auffassung an Brangwyn erinnern. Sämtliche ausgestellten Blätter sind frühe und erste Zustände, wie sie in dieser hervorragenden Qualität höchst selten geschlossen gezeigt werden.

* * *

Die Galerie Ferdinand Möller bittet uns, mitzuteilen, daß sich die Geschäftsstelle der Freien Sezession nicht mehr in ihren Räumen befindet.

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft **11**	30. Mai	Heft **11**	22. Mai
„ **12**	12. Juni	„ **12**	5. Juni
„ **13**	3. Juli	„ **13**	26. Juni

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Leipzig, Liebigstraße 6.

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone“:

BERLIN: Dr. Willi Wolfradt, Berlin-Halensee, Kurfürstendamm 91, II / MÜNCHEN: Dr. F. Roh, München, Helmtrudenstraße 9, III / DRESDEN: Dr. Will Grohmann, Dresden-A., Wormser Straße 84 / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Savignystr. 5 / ÖSTERREICH: I. V. Dr. St. Poglayen-Neuwall, Wien II, Kurzbauergasse 5 / NIEDERLANDE u. BELGIEN: Dr. F. M. Huebner, Den Haag, Louise de Colignyplein 11 / SCHWEIZ: Dr. Jacob Welti, Zürich, Vogelsangstr. 46 / FRANKREICH: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / ENGLAND: Dr. Fritz Bodmer, London WC1, 34 Woburn Square / ITALIEN: Dr. Augusto Calabi, Mailand, Via Petrarca 16 / SPANIEN: Alfred Demiani, Madrid, Almagro 12 / DÄNEMARK: Dozent Charlotte Weigert, Kopenhagen, Hotel Belvedere, Raadhuspladsen / SCHWEDEN: Dr. Gunnar Mascoll Silfverstolpe, Stockholm, Königl. Schloß / TSCHECHOSLOWAKEI: Dr. Oskar Schürer, Prag, Vořechovka 334 / NORD-AMERIKA: Frank E. Washburn Freund, 50 West 90th Street, New York City / SÜD-AMERIKA: Dr. Ludwig Weber, Buenos Aires (Argentinien), Pietras 361 / RUSSLAND: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu. 92 / INDIEN: Frau Dr. Stella Kramrisch, Calcutta, Universität.

Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Kommandit-Gesellschaft a. A., Leipzig, Liebigstr. 6 II. Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Die Handzeichnungen von Salomon Kleiner

Mit acht Abbildungen auf vier Tafeln *Von MAX EISLER*

Die Wiener Nationalbibliothek besitzt eine Serie von 181 lavierten Federzeichnungen, welche sich infolge ihrer Aufbewahrung in der camera praefecti bis auf den heutigen Tag wunderbar rein und frisch erhalten haben. Sie stammen von Salomon Kleiner (geb. 1700 oder 1703 in Augsburg, gest. 1761 in Wien), bringen die Straßen, Plätze und hervorragendsten Bauwerke des barocken Wien samt den zeitgemäßen Lebensbildern zur Darstellung und sind die wichtigste Quelle für den Freiraum der Stadt in der Epoche seiner höchsten Blüte. Die überwiegende Mehrzahl von ihnen hat der Augsburger Verleger Johann Andreas Pfeffel durch verschiedene Augsburg-Nürnberger Stecher in die Werke „Wahrhaffte und genaue Abbildung Aller Kirchen und Clöster, Welche sowohl in der Keyserl: Residenz-Statt Wien, als auch in denen umliegenden Vorstätten sich befinden“ und in „Viererley Vorstellungen angenehm- und zierlicher Grundriße folgender Lustgärten“ (1724—1737) aufnehmen lassen und sie sind — bis auf wenige — nur in diesen Interpretationen bekannt geworden. Die originale Art des Kleinmeisters, die von elf gefärbten Menagerieblättern in der Albertina sowie von einigen Prospekten im Museum der Stadt Wien und im Besitz des Grafen Otto Harrach ergänzt wird, blieb bisher ungewürdigt.

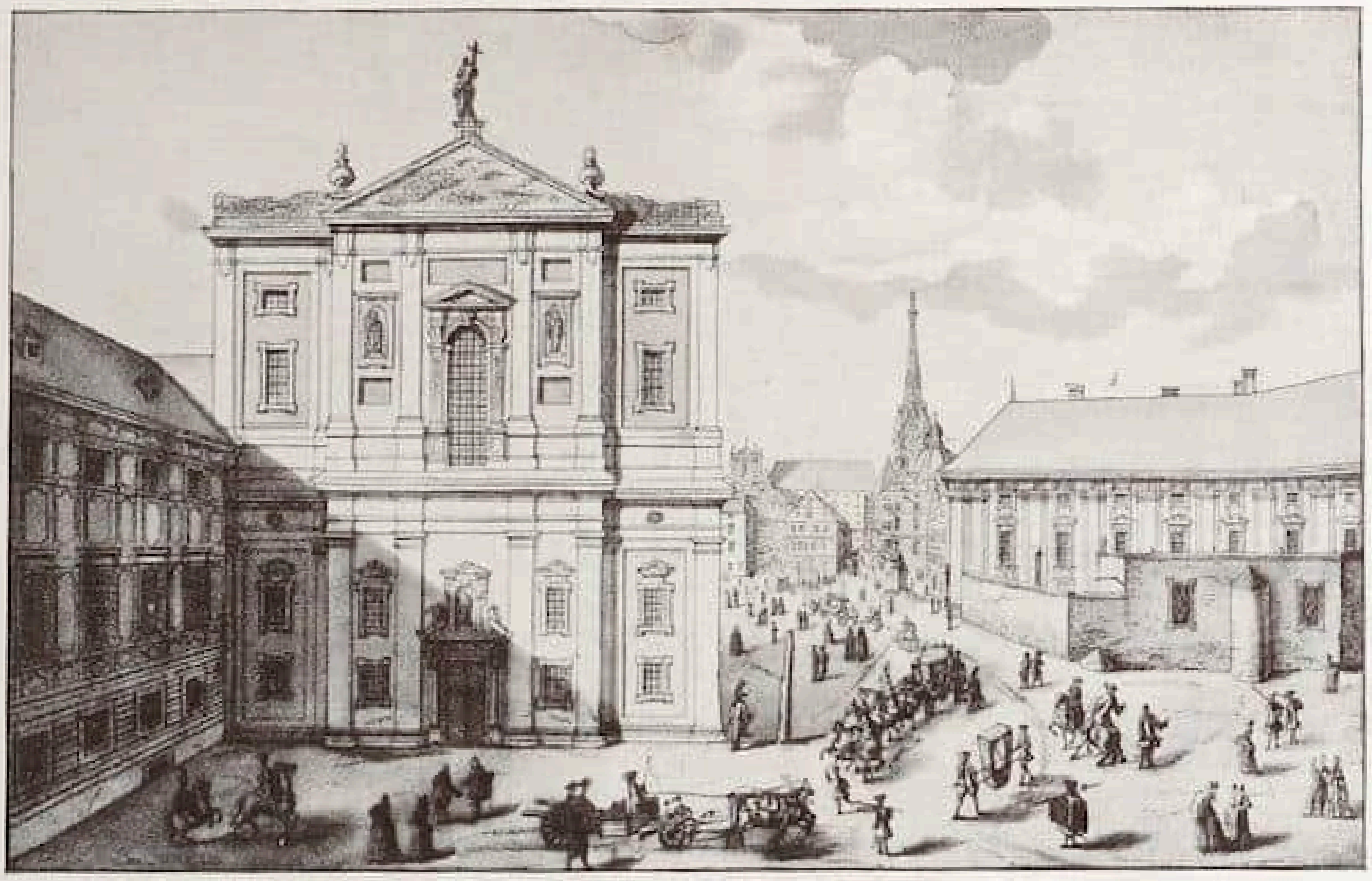
Salomon Kleiner verfügt — das Blatt mit dem Stefansdom vom Jahre 1721, die signierte Arbeit eines etwa Zwanzigjährigen beweist es — über eine früh fertige Hand. Ihre Jugend ist hier noch unverkennbar. Die flaue, zögernde Lavierung bleibt noch gefesselt von der im Detail befangenen Feder, welche die Kirche, namentlich aber den Turm nicht als Monumentalbau, sondern vielmehr als eine kundhandwerkliche Kostbarkeit aufnimmt. Auch die unentschlossene und mangelhafte Perspektive, die flache Aufrollung und Freilegung des gotischen Objekts und seine bis zur Spitze anhaltende Durchsichtigkeit, die kein Eingriff der Atmosphäre mildert, das alles läßt den frühen Versuch erkennen. Dazu kommt noch die Staffage aus der Spielschachtel der Nürnberger Zinnfiguren.

Doch es fehlen schon hier nicht die Anzeichen der künftigen, nur wenig veränderlichen Art des Kleinmeisters. Den Augsburger Jüngling ergreift kein maßloses Erstaunen im Anblick des hochgetürmten Wahrzeichens von Wien, es erscheint ihm nur reich und gefällig und wird so, fast liebkosend, von ihm behandelt. Er ist und bleibt ein Kunsthandwerker. Wohl unterfertigt er sich — mit zierhafter Schönschrift — beharrlich als Architekt, aber seine vibrierende Feder hat nicht die baumeisterliche Strenge eines Joseph Emanuel Fischer, sie schildert, sie belebt. Auch im Baulichen zeigt er sich schon jetzt als ein Genremaler. Und wiewohl er schon jetzt sein Werk mit der Versicherung „ad vivum delineavit“ begleitet, ist er nicht Realist, sondern Interpret. Die unterschiedlichsten Sehenswürdigkeiten von Wien kommen in seiner Optik aufs Gleiche. Damit entsteht die — für unser Ziel kardinale — Frage nach der Art dieser Verwandlungen. Sind sie barock, also zeitgemäß?

Von dem Naturell Kleiners, der kein Temperament, sondern nur ein beständiger bürgerlicher Charakter gewesen ist, sind in dem Menschenalter seiner Wiener Tätigkeit umstürzende Entwicklungen nicht zu erwarten. Auch in dem neuen, großartigen und energievollen Gesichtskreis wird er nicht frei von den mannigfachen Beschränkungen der Augsburger Herkunft und Betriebsweise. Das Antiquarische gilt ihm nicht anders als das Aktuelle — ein guter Teil der barocken Neubauten, darunter ein so prominenter wie das Palais Liechtenstein auf der Roßau — erscheint erst 1737, im vierten Bande der Wiener Abbildungen. Und auch seinem zunehmenden Interesse an Gartenveduten, das als allmähliche Einwirkung des eben jetzt um sich greifenden Wiener

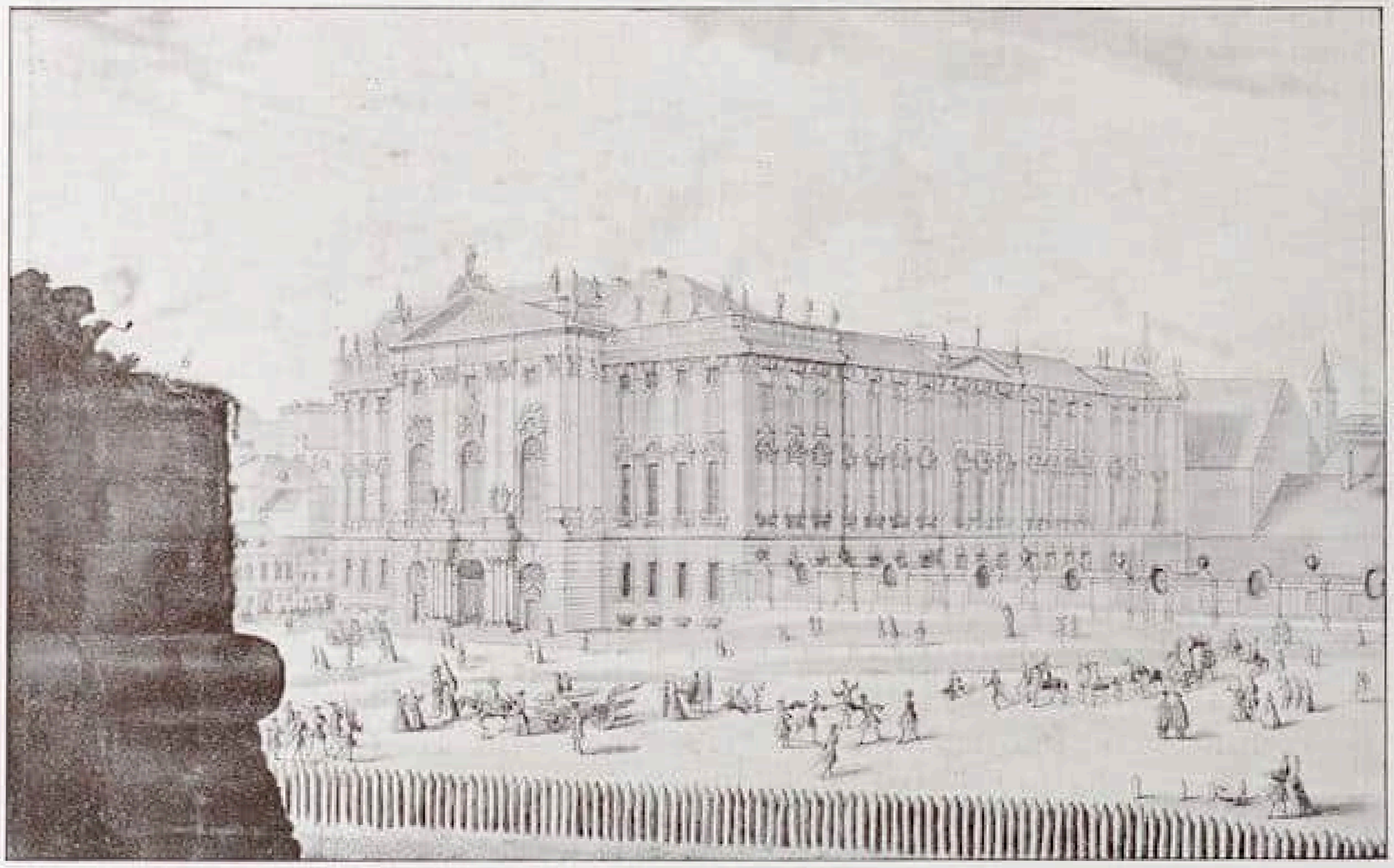
Landschaftssinnes gebucht werden mag, steht doch wieder entgegen, daß gerade diese vielen Blätter nicht wie unmittelbare Sympathieakte, sondern weit eher wie eminente Geduldproben anmuten. Geduld, saubere Sorgfalt und — bis gegen 1740 — eine elastische Emsigkeit bleiben die Grundlagen dieses Schaffens. Freilich, die Sorgfalt bezieht sich nur auf die graphische Arbeit, nicht auch auf die Wiedergabe der Bauwerke. Hier ist er keineswegs zuverlässig. Schon der Vergleich des Palais Daun in seiner Umgebung, noch mehr des Stadtpalais Prinz Eugen samt seinen Nachbarhäusern oder endlich des Schlosses Kaiserebersdorf bei Kleiner und seinen Vorgängern zeigt — von der Bauordnung bis in schmückende Einzelheiten — eine Menge von Unterschieden, die sich durch den zeitlichen Abstand der Blätter allein nicht rechtfertigen lassen. Man wird — auch abgesehen von drei offenkundigen Modellaufnahmen — die wiederkehrende Formel „Nach dem Leben" nicht gar genau nehmen dürfen. Der in seinen Belvedère- und Bibliothekswerken exakte Meßzeichner wird in der „Wahrhaften Abbildung" seiner Wiener Spaziergänge beträchtlich leichter, ja zuweilen geradezu lässig. Schon die Mitarbeit des Pinsels, noch mehr das breite Publikum, für dessen „Belustigung" diese Blätter verfertigt sind, erklären ihre Freizügigkeit.

Aber sie hat nun auch eine glückliche Kehrseite. Denn sie befördert — im bescheidenen Maße — die künstlerische Freiheit und bringt die besseren Eigenschaften unseres Kleinmeisters zu ihrer Entwicklung. Er wird auch jetzt — die ängstlich aquarellierten Menagerieblätter bekräftigen es — nicht malerisch, der Pinsel sekundiert bloß der Feder, aber beide kommen jetzt klarer zusammen, das Ergebnis ist eine adrette Kompaktheit der Baukörper. Am markantesten in technischer Hinsicht und beinahe fein erscheint das Blatt, auf dem die voll beschattete, fest modellierte Rochuskapelle im Bürgerspitalsfriedhof dem transparenten Gebilde der Karlskirche entgegengestellt wird. Das ist allerdings ein Ausnahmefall, die Regel ist der mattere Ausgleich solchen Kontrastes, der nun — um 1737 — auch die äußerste Grenze der kompositionellen Fähigkeit des Künstlers bezeichnet. Sie tritt vorher nur selten sinnfällig zutage. Die Blätter mit dem Palais Trautson und dem Handelskai beim Rotenturm (um 1725), wo beide Male von einem dunkeln, mit wenigen stattlichen Figuren besetzten Stück Bastei der tiefere, helle und klein staffierte Plan wirksam abstößt, finden später nur einmal noch eine vergleichbare Nachfolge: das geschieht (um 1733) in der Ansicht der Liebfrauenkirche Mariazell vor dem Schottentor, wo sich aus den nun wieder schwer beschatteten Bogen des Umganges der Durchblick auf die Kapelle im erhellten Friedhof öffnet. Von diesen gefälligen, aber nicht gerade originellen Beispielen abgesehen, bleibt der Aufbau der Szenen schlicht natürlich. Die Stoßmittel des Effekts: die im Vordergrund hoch aufwachsenden und abgeschnittenen, schräg gerichteten Soffiten, kehren wohl noch zuweilen abgeschwächt wieder. Aber sonst bietet sich der Aspekt unmittelbar an. Sein Reiz liegt dann in der wachsenden Empfindung für den freien Raum, wodurch sich Kleiner am meisten und vorteilhaft von seinen Vorgängern unterscheidet. Er gibt nicht nur dort, wo er Plätze und Straßenzüge abbildet, sondern häufig auch bei einem bestimmten Objekt — schon durch dessen körperhafte Einstellung, aber auch durch die Angliederung der Nachbarhäuser — den Komplex, das Bruchstück eines weiterreichenden stadträumlichen Ganzen. Die Ansicht des Palais Questenberg ist ein Beispiel für viele, sie wird unter seiner Hand — im eklatanten Gegensatz zu dem Stich in den „Prospekten" der beiden Fischer von Erlach — eine Teilansicht der Johannesgasse gegen die Seilerstätte. Das geht, zumal in solchen Gassenengen, nicht ohne Gewaltsamkeiten, der Künstler schafft sich auf eigene Faust breiteren Raum, er kommt in Konflikt mit der tatsächlichen Situation, am offenkundigsten in den beiden Blättern mit der Peterskirche, wo er den schmalen Zugang auf die Fassade, das Jungferngassel, durch eine stattliche Freiung geradezu wegeskamotiert. Auch sonst fehlt es, namentlich anfangs, nicht an perspektivischen Verfälschungen des Tatbestandes, die Ansicht des Lugecks, noch mehr die des „Hofs" gegen die Goldene Kugel, beide um 1725, belegen das.

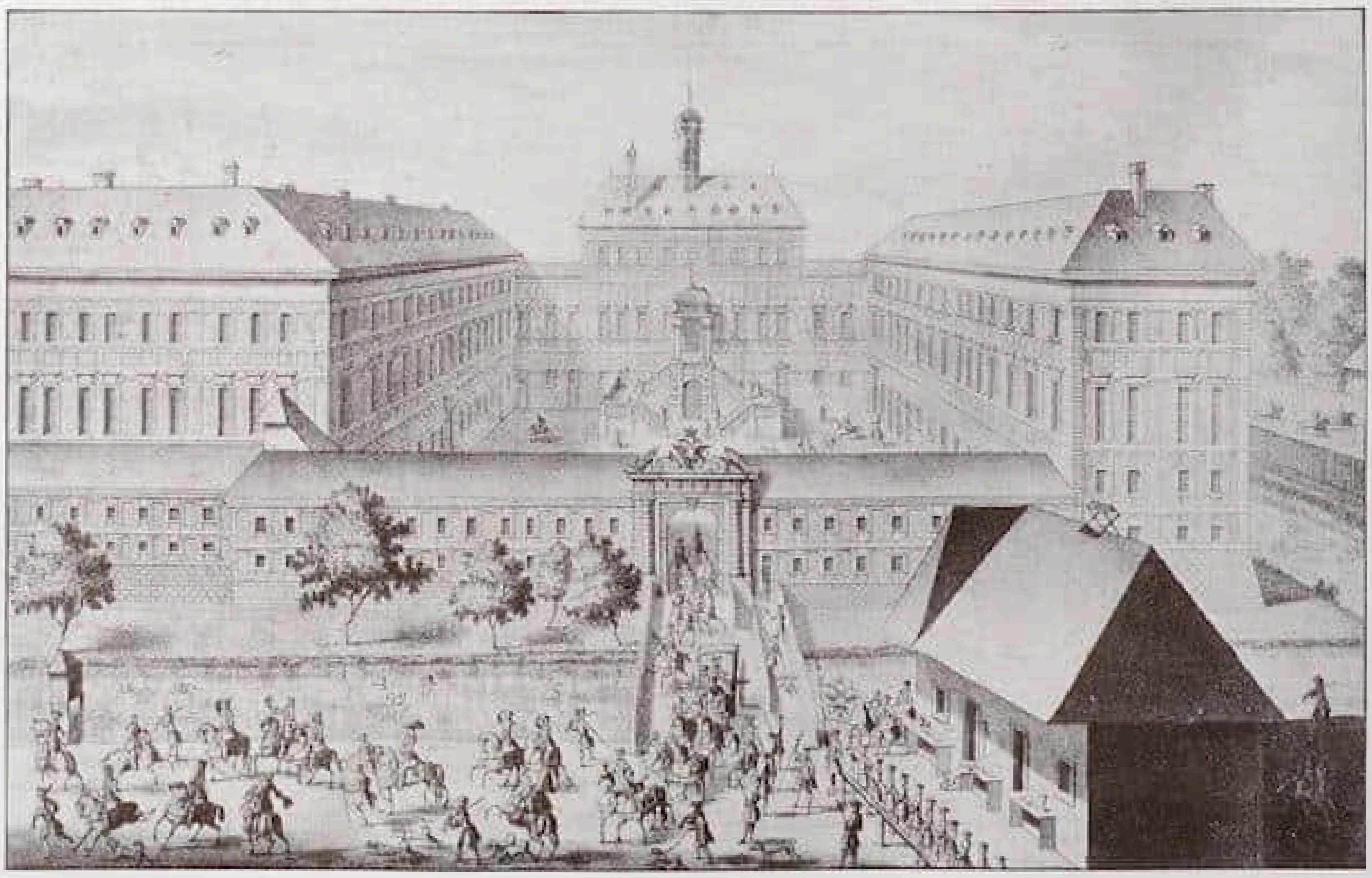


Salomon Kleiner. Schottenkirche mit Freyung im Jahre 1724.

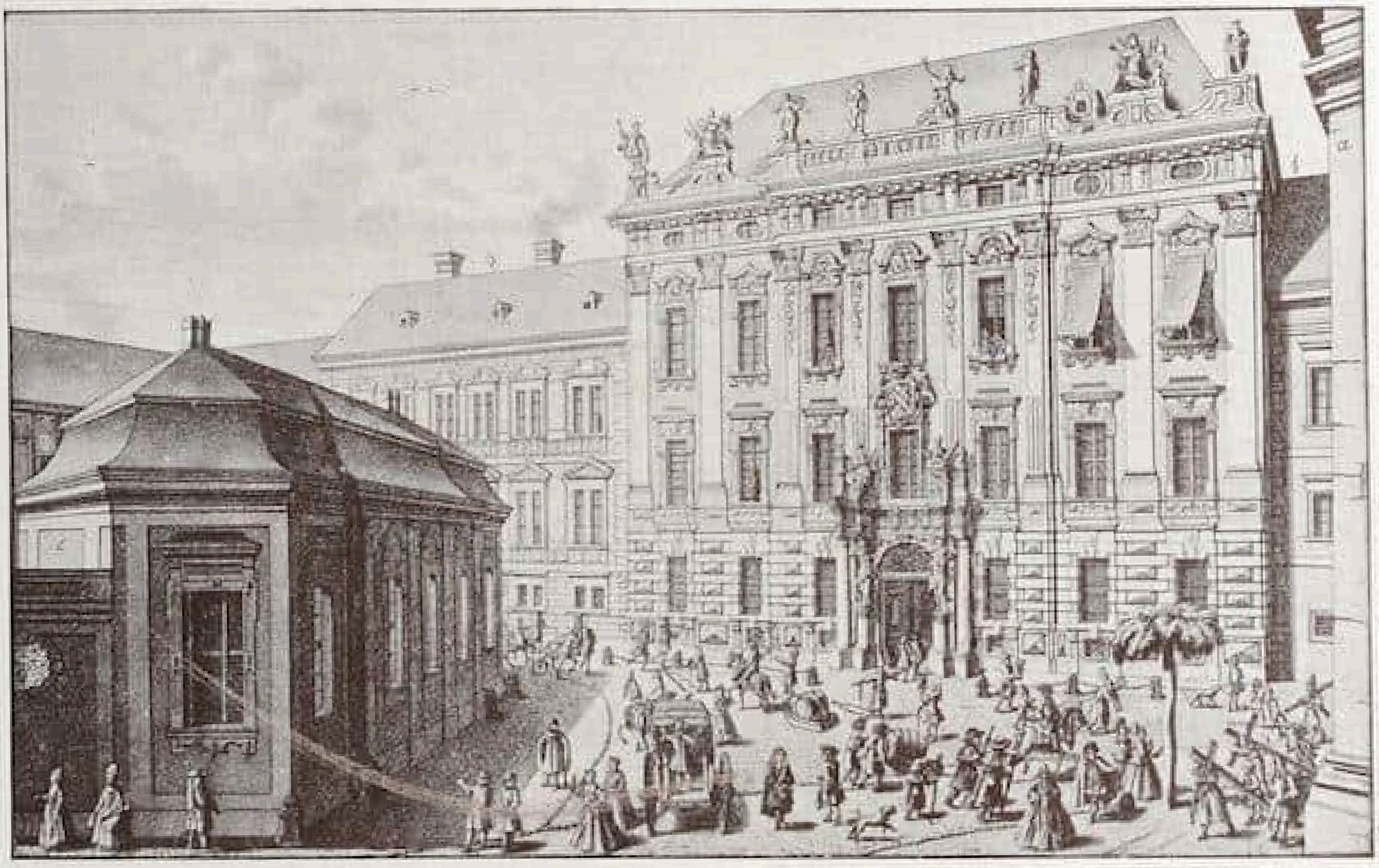
Salomon Kleiner. Johannesgasse mit Stadtpalais Prinz Eugen von Savoyen im Jahre 1725.



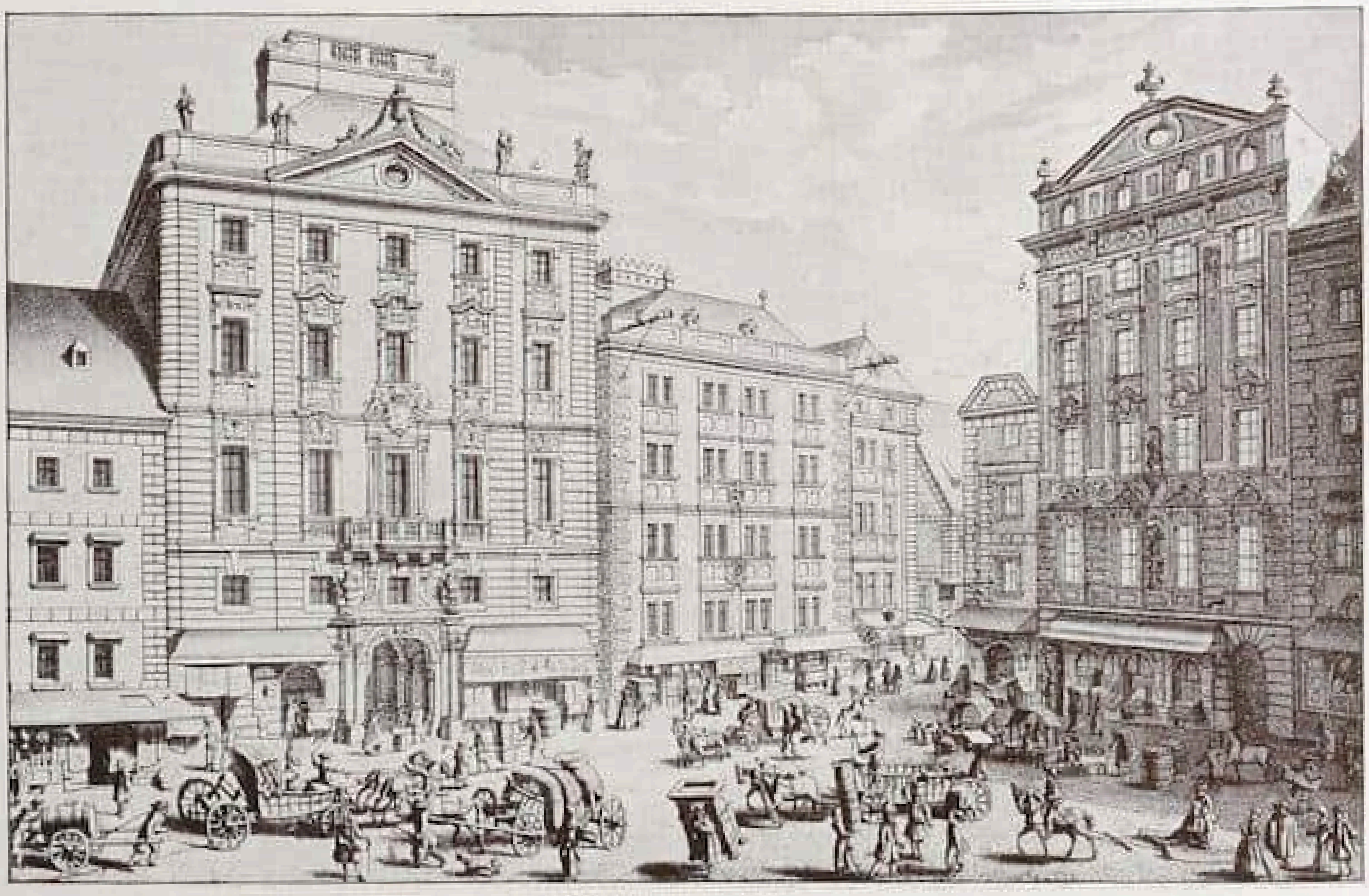
Salomon Kleiner. Palais Trautson vor der Burgbastei im Jahre 1725.



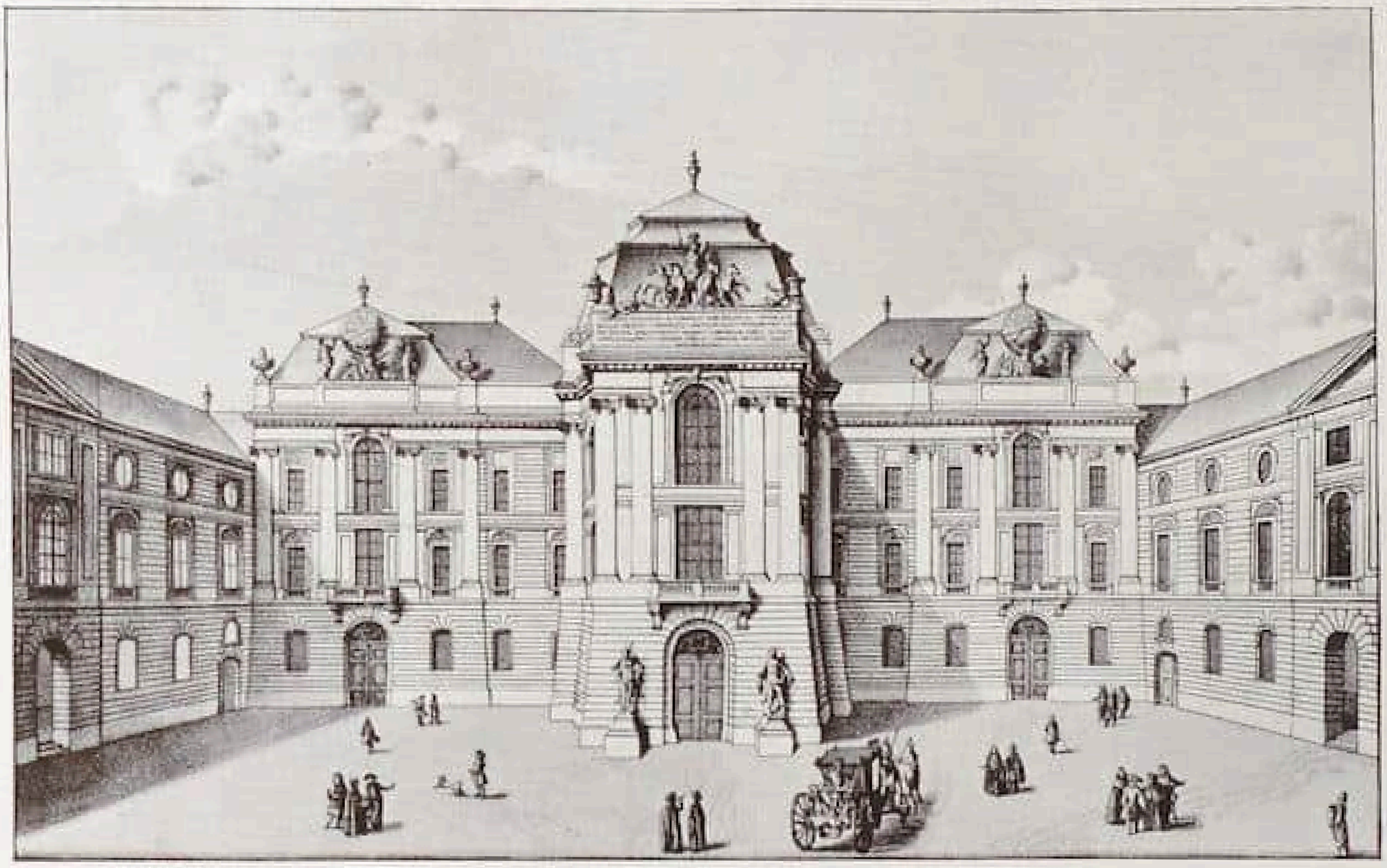
Salomon Kleiner. Das Lustschloß Kaiserebersdorf im Jahre 1725.



Salomon Kleiner. Palais Daun (Kinsky) im Jahre 1733.



Salomon Kleiner. Stock-im-Eisenplatz im Jahre 1733.



Salomon Kleiner. Die Hofbibliothek im Jahre 1733.

Salomon Kleiner. Das obere Belvedere im Jahre 1737.

Aber diese Mängel der Gewandtheit verlieren sich. Und so bleibt als erster wesentlicher Vorzug der Serie ihr funktionelles Spiel, wodurch sie von Blatt zu Blatt, vom Haus zur Gasse, kurzum durch den Stadtraum selbsttätig hindurchführt. Der Betrachter kann sich diesem Zwang zum Weitersehen, Weitergehen nicht entziehen, denn in jedem Teil wird ihm der fortrollende, umfassende Organismus des barocken Wien gegenwärtig.

Er bleibt auf seinen Spaziergängen nicht allein, immer sind ihm aus dem reichen Vorrat der Staffage Begleiter mitgegeben. Sie zeigen, daß Kleiner — bis zuletzt — ein kaum mittelmäßiger Figurenzeichner gewesen ist. Vor ansehnlicheren, näher barocken Aufgaben, versagt er völlig, in den Widmungsbildern zum dritten und vierten Buch seiner Wiener Ansichten erscheinen die nackten Körper schwammig, die Köpfe schief und leer, die Gebärden lahm, die Gewänder flattrig und die Komposition hergebracht. Der bessere Teil seiner Gaben liegt auch hier auf natürlichem Felde. Dabei ist zu unterscheiden: für die vornehme Welt, ihre meist schlanken, soignierten Herren und Damen, ihre Karossen und Sänften und ihre keineswegs rassigen Pferde hat er sich etliche, nur wenig abgewandelte Typen zurechtgelegt — seine andauernde Wahrnehmung richtet sich auf das Volk. Und hier befreit er sich einigermaßen von der Augsburg-Nürnberger Formel. Allerdings, von seiner nervenlosen Technik und seiner anatomischen Unzulänglichkeit wird man weder im Nahen wirkliche Menschen, noch für die Ferne die Kunst überzeugender Andeutung erwarten dürfen. Auch seine Leute aus dem Volk bleiben Puppen, die sich den Repräsentanten der Oberschicht gedrungen bis klobig entgegenstellen, wobei sie ihre säuberlich in drei „Lichter" geteilten Schlagschatten werfen. Aber er weiß sie — die Bürger und Bauern, die Handwerker und Taglöhner, die Bürgersfrauen und die Gassenjungen — nicht nur durch die Mannigfalt ihrer Trachten und Gerätschaften, ihrer Gäule und Fuhrwerke, sondern auch durch ihre bis zum Affekt gesteigerte Aktion in lebhafte Beziehungen zu bringen. Die Szene vor dem Schönbrunnerhaus unter den Tuchlauben, wo zwei Buben in edler Gemeinschaft ihre Handspritze auf zwei raufende Weiber richten, die sich buchstäblich in den Haaren liegen, wobei eine Schürze entfliegt, ein Korb entrollt, während von der anderen Seite ein Hündchen kläffend herbeieilt und die Straßenkehrer am Gitterbrunnen achtsam und seelenruhig den Vorgang verfolgen, sie steht nicht allein im Werke unseres Künstlers. Er beobachtet mit regem Interesse die volkstümlichen Kundgebungen im Freien, von dem jovialen Scharmuzieren des Feldwebels mit der Putzmamsell bis zu den feierlichernsten Paraden und Prozessionen. Dabei schreckt er, je später je mehr, auch nicht vor sinnfälligen Derbheiten zurück, das Blatt mit dem Rennweg (um 1737) zeigt gleich zwei Männer, die in diesem Nobelviertel — allerdings an der beschatteten Mauer — ihre verschiedentliche Notdurft verrichten. Er gibt einen kompletten Lebensspiegel der barocken Wiener Straße, dessen Kunst allerdings hinter ihrer Sache beträchtlich zurückbleibt. Feinere Ausnahmen — die Gruppe der lungernden Raucher auf der Burgbastei und die andere des Malers vor der Staffelei mit dem Kavalier und Wachtposten auf der Gonzagabastei — finden sich nur in der Frühzeit (um 1725). Es scheint demnach, als ob der Künstler diesen Teil seiner Aufgabe späterhin vernachlässigt habe. Denn die vergleichbaren Gartenblätter mit den steifen, demonstrativ pompösen Statisten sind ein Verfall, der durch ihre kinomäßige Verteilung auf die verschiedenen Etagen nur noch greifbarer wird.

All diese — unter die Lupe genommen, also für sich — nur halb geratenen Trabanten gelangen erst im Zusammenhang mit der Szene zu besserem Wert und erheblicherer Wirkung. Sie machen zunächst das Architekturbild lebendig. Dieses kommt ihnen aber auch seinerseits in gleicher Weise entgegen. Schon das Kleinsehen selbst der monumentalen Bauwerke ist genrehaft. Nicht weniger ist die Art, wie von dem Hauskörper die Glieder mit leisem Nachdruck abgehoben werden, wie der Zierat aufgelockert und geschildert wird, illustrativ, erzählend. Und auch was aus dem Bereich der Atmosphäre nun noch hinzutritt, hat diese Haltung: Schon das wiederkehrende

leichte Gewölk, noch mehr die offene Strahlensonne, dann der Regenbogen über der Paarschen Reitschule und der blitzdurchzuckte Gewitterhimmel über dem Palais Brenner befördern die Lebendigkeit der Bilder. Wesentlicher aber ist, daß der Künstler, dessen Darstellungsvermögen nicht hinreicht, um die Luftzustände unmittelbar zu geben, sich damit behilft, sie an den Häusern und Figuren zu veranschaulichen: im Sommer sind die Fensterschirme ausgespannt, bei windigem Wetter wehen die Gardinen und die Frauenröcke, die Jahreszeiten spiegeln sich in den Kostümen. Das Genresehen ergreift alles, das Auge ist ein Mikroskop, die Welt ein Mikrokosmus. Und in dieser genrehaften, kleinlebendigen Durchdringung der Blätter liegt ihr anderer, relativer Vorzug.

Relativ. Denn er verhindert — für Bau und Leben — die Vergegenwärtigung des größeren barocken Schwunges und mit ihr nicht die sachliche, aber die innere Wahrhaftigkeit der Bilder. Was der Augsburger Kunsthandwerker bietet, ist nicht das Wiener Barock, gesehen von einem ebenbürtigen Zeitgenossen, sondern vielmehr die liebhaberische Interpretation eines verfrühten „Altwieners".

La mythologie du Rhin 1862, nach Doré.

Aus Meister der Graphik, Bd. XII.

Théophile Alexandre Steinlen

Von HANS SACHS | Mit elf Abbildungen auf sieben Tafeln

„Steinlen ist in Armut gestorben. Dieser große Zeichner, der in seinen zahllosen Blättern das Leben der Pariser Straßen unvergleichlich geschildert hat, hinterläßt als Reichtum seines Schaffens 30 Francs zu seinem Begräbnis" (Berliner Tageblatt vom 16. Dezember 1923).

Steigt nicht beim Überfliegen so tiefgründigen Reporterwissens schemenhaft die Erinnerung an einen anderen großen Toten des Montmartre in uns auf? Lasen wir nicht den gleichen Stoßseufzer vor 22 Jahren: „Toulouse-Lautrec ist in der Maison de santé gestorben. Man mußte sich die Kosten für die Beerdigung dieses großen Zeichners zusammenbetteln"? Kein wahres Wort damals: Starb doch der Sproß des uralten Geschlechts der Grafen von Toulouse, Herren des Albigeois und der Vicomtes de Lautrec auf Albi, dem Schlösse seiner Väter, wo seine Überreste in dem letzten Grabe der ehrwürdigen Familiengruft feierlich beigesetzt wurden — aber es paßte besser zu der ganzen Persönlichkeit Lautrecs, die, von unvertiefter, schnellurteilender Journalistenweisheit längst ihren Stempel „Karikaturist der Dirnen und Zuhälter, des Häßlichen und Gemeinen" aufgedrückt bekommen hatte. Eilfertig ward auch den Manen Théophile Alexandre Steinlens billiger Weihrauch gespendet, ward Mitleid wachgerufen, Rührseliges in alle Welt gekabelt: „Nur wenig Getreue folgten dem Sarge, der langsam zum Père-Lachaise hinauswankte, durch volksreiche Außenquartiere, wo ein geschäftiges Treiben herrscht und wo die Mietskasernen ihre kalten Mauern zum Himmel recken, die der Stift des Künstlers so gerne als Folie für seine Straßenszenen wählte." Was verschlägt es, daß öffentliche Anerkennung dem toten Meister des Griffels freilich versagt blieb, daß weder Jean Richepin noch Maurice Donnay von der Akademie dem einstigen Kameraden vom „Chat noir" das Geleite gaben, daß die Trauerrede des früheren Ministers und Deputierten Couyba — als Maurice Boukai vom gleichen „Chat noir" her ebenfalls ein alter Bekannter — müde und farblos klang, daß das Schweigen eines Forain, eines Willette am Grabe Steinlens seinen wahren Verehrern peinliche Bedrückung schuf, daß die geplante, aber scheinbar schon wieder abgesagte Gedächtnisausstellung seiner Werke in der Galerie Auber ihn auch nicht wieder zum Leben erwecken wird — um so mehr haben wir die Pflicht, uns mit einem Toten auseinanderzusetzen, dessen Lebenswerk gerade in Deutschland von vielen geliebt und anerkannt wird, einem Toten, der nationalistischem Rummel fern stand, der, soweit ich es übersehe, seinen Zeichenstift nur einmal feindselig gegen uns gewendet hat, der als Künstler und Mensch gleichermaßen liebevolles Vertiefen verlangt.

Es gibt ein Selbstbildnis von Steinlen, das Roger Marx in der Vorrede des großen Kataloges[1] abgebildet hat. Unter hoher Stirn treten zwei tiefliegende Augen zurück, die halb verschleiert erscheinen. Unter gerader Nase ein fein geschwungener Mund, um den wissendes, trauerndes Lächeln spielt, abgeschlossen vom blonden Spitzbart. Trauer und Menschlichkeit, Mitfühlen und Innigkeit, schmerzliches Erkennen und Hilfsbereitschaft blicken uns wärmend aus diesem Antlitz an. Wir durchblättern den Katalog. Zeichnungen und Lithographien, Musiktitel und Plakate, Menukarten und Illustrationen in buntem Wechsel: Dieselbe geschlossene, reiche Persönlichkeit zieht uns in ihren Bann. Die Augen dieses Mannes haben die Tiefen und Untiefen seiner Zeit durchdrungen und festgehalten, sie haben ihn tief berührt und seine Leidenschaft aufgestachelt; Leid und Verfall, Not und Trübsal haben künstlerisches Schauen in Mitleid, Miterleben in Liebe gewandelt. Der versonnene Blick dringt tief unter die Oberfläche und forscht nach den

[1] E. de Crauzat: L'oeuvre gravé et lithographié de Steinlen. Paris 1913. Société de propagation des livres d'art.

letzten Ursachen sozialen Elends, schürt Zorn und Leidenschaft gegen Häßliches und Schlechtes. Gerechtigkeit bäumt sich auf, zeigt Schwache im Kampfe mit Starken, gibt Unterdrückten Kraft gegen ihre Peiniger, stellt flammende Verwahrung hin gegen Gewalt und Not. Wie echt ist seine Entrüstung, wo sie menschliche Töne findet gegen unverdientes Schicksal, erhabene Anklage gegen den Unhold der Zeit schleudernd! Wie liebt Steinlen diese Menschen, diese entrechtete Schicht, diesen morgendlichen Zug der Arbeiter und Arbeiterinnen, diese Gruppen auf den Boulevards, den hell erleuchteten und den dunklen, die Verborgenes grellem Lichte nicht preisgeben wollen! Das Leben dieser kleinen Wäscherinnen, dieser feinbeschuhten, hurtigen, kecken Midinetten ist auch das seinige, ihre Freude die seine, ihre Trauer die seine. Ihre Seele hat die seinige erfüllt und reich gemacht. Wir werden umfangen von ärmlichen Herbergen und Spelunken, wo die Körper ermüdeter Städter von des Tages Last ausruhen, wo die Maler in ihren blauen Kitteln einkehren, wo Liebespaare zum Dämmerlicht streben, Apachen heranpirschen, wo Schmerzen und Leiden, Entsagungen und Erniedrigungen zu stummen Anklagen werden. An Fabriktoren, durch die das Volk hinausströmt, dort schlägt Steinlens Herz schneller, da durchwärmt ihn die kleine Welt des Proletariers, in deren Quartieren er sein eigenes Heim aufstellt, da offenbart sich ihm der Geist derer, deren Sprache er begreift. Hier sind die starken Wurzeln seiner Kraft: Während andere sich vergeblich abmühen, das Individuelle, das besondere Wesen des Einzelnen zu packen, umschlingt Steinlen mit einem starken Band die Müden und Gequälten, Sorgenbeladenen und Glückentbehrenden und zeigt ihr Urbild, ihrer starken Regungen und unterdrückten Wallungen ewig gleiches Merkmal. Denn nur das Gemeinsame, Verbindende kann ihn fesseln, nicht der Einzelne in seiner abgekehrten Besonderheit. Behutsam legt er einen durchsichtigen Schleier über die Ziele seiner Liebe, hinter dem die Besonderheit des Einzelnen gedämpft verklingt; jeder von ihnen, aufgelesen aus der gequälten Masse Volk, wird ihm zum bezeichnenden Träger des geschäftig vorübereilenden Lebens. Er leiht ihnen die eigene Bewegtheit seines reichen Innenlebens, flößt ihnen den Odem seiner zarten Seele ein und verkapselt sie in seinem Innern, um sie, wo es ihm gut dünkt, mit seinem Zeichenstift in das volle Licht des Tages zu stellen. So wird ihm die Welt des Proletariats zum künstlerischen Erlebnis, so wird er der Freund der alten Buchhändlerin auf dem Montmartre, die seine Plakate verkauft und auf die Bemerkung, sie seien teuer, stolz antwortet: „Mais, monsieur, c'est n o t r e Steinlen." Und in jeder neuen Arbeit, die seine bescheidene Arbeitsstube verläßt, offenbart sich ein Künstler von stärkster Innerlichkeit, der aus der eigenen Tiefe herausholt, was von außen hereindrang und aufgespeichert war, der sich selbst auslöscht, um auf die Stimmen zu lauschen, die in ihm tönen, auf die Gebilde menschlicher Regungen, die in ihm Widerhall gefunden haben. Seinem wohlwollenden, zarten Blick erscheint nichts häßlich, alles wird ihm zum schönen Erlebnis, das in der Hülle eines grauen Alltags einen kristallklaren, schlackenreinen Kern darbietet.

Aber er durchdringt nicht nur die Seelen der Menschen. Auch das Tier offenbart ihm eine Seele, und wenn er selbst die Träger der unbelebten Natur aufs liebevollste behandelt, so spendet sie ihm dafür ihren Dank, indem sie ihm die Gabe verleiht, seine Bilder so zu beseelen, daß sie lebenden Wesen gleichen.

Bedarf es nach dem eben Gesagten noch eines Beweises dafür, daß Steinlen niemals Karikaturist in des Wortes wahrer Bedeutung gewesen ist? Nur gedankenloses Urteil konnte seine Satire als Karikatur, den Ausdruck einer übervollen menschlichen Seele als Spötterei bezeichnen. Es zeugt wirklich von großer Gedankenarmut, wenn man ihn stets in eine Reihe mit dem großen Spötter und satirischen Ankläger Toulouse-Lautrec stellt, dessen Weggenosse er freilich eine Zeitlang war. Dort grausamer Peitschenschlag, Gift und Spott, Schärfe und Hohn, mitleidslose Anklage und unerbittliche Nacktheit, hier Entschuldigung und Milde, Güte und Verstehen, Hilfsbereitschaft und Einfühlung. Aber trotzdem erscheinen der französischen Regierung seine Schilderungen aufreizend, die

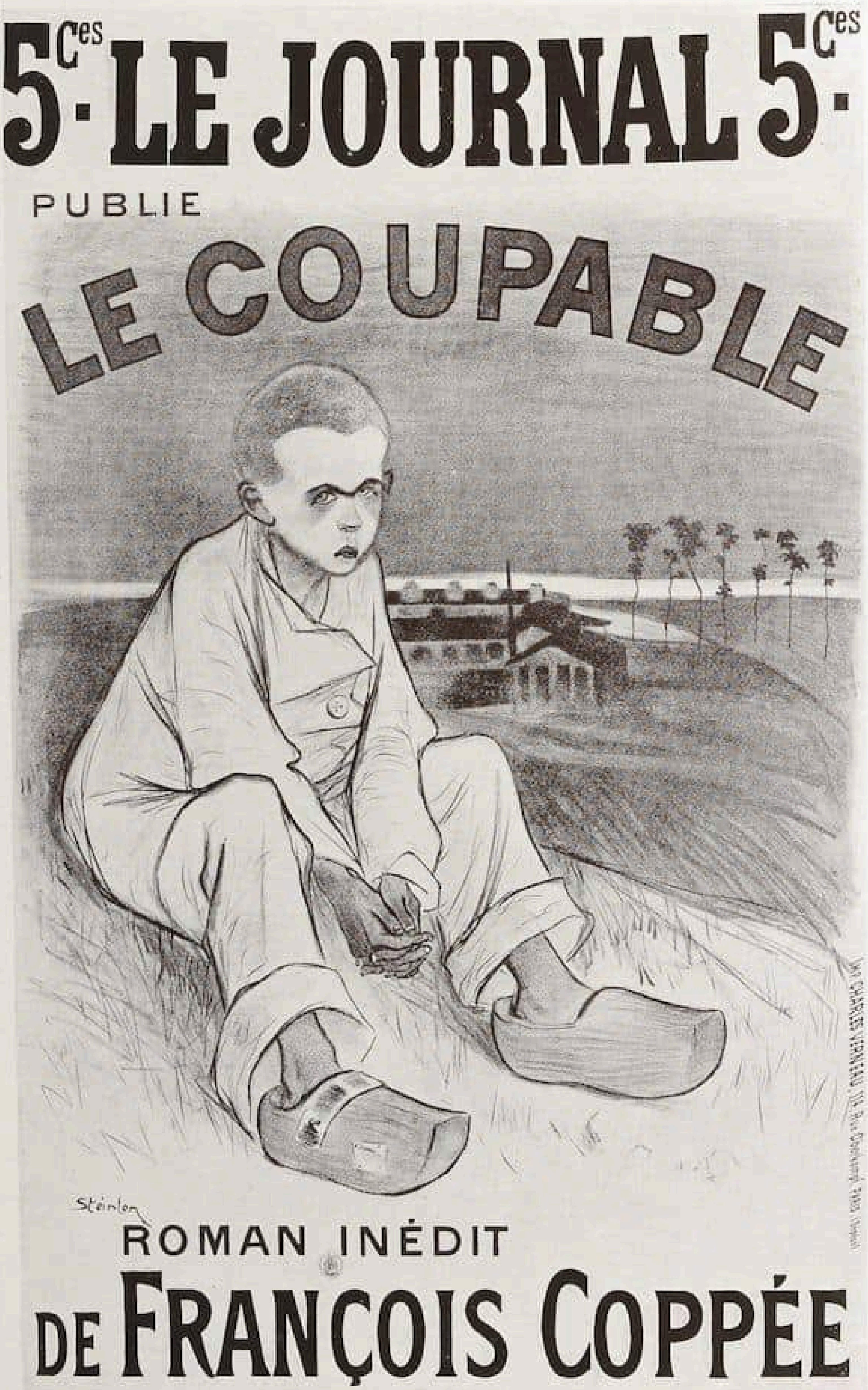


Abb. 1.
Th. A. Steinlen. Plakat. 1896.

Abb. 2. Th. A. Steinlen. Plakat. 1896.

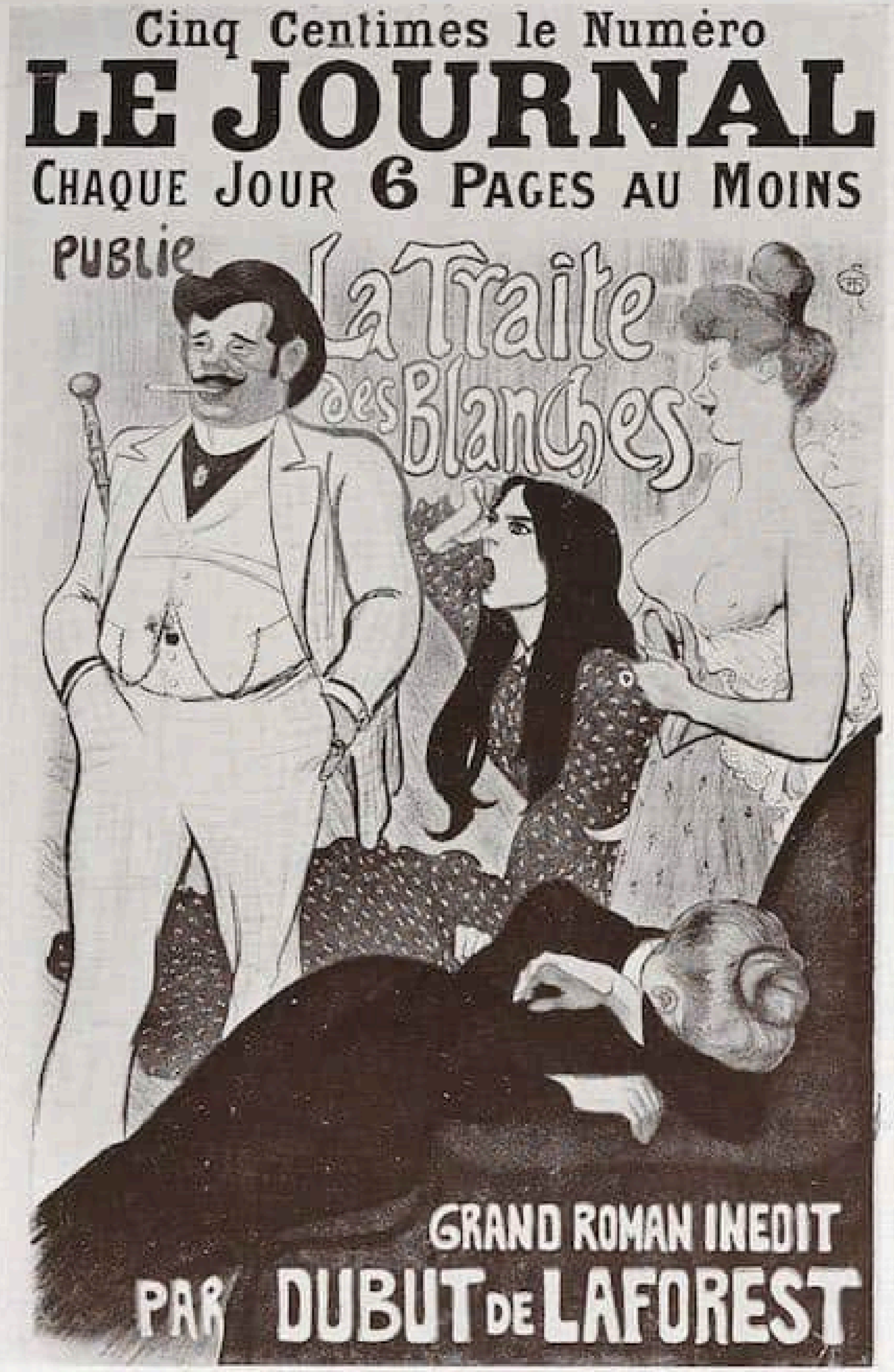


Abb. 3. Plakat. 1899. Vom Pariser Polizeipräfekten verbotener Druck.

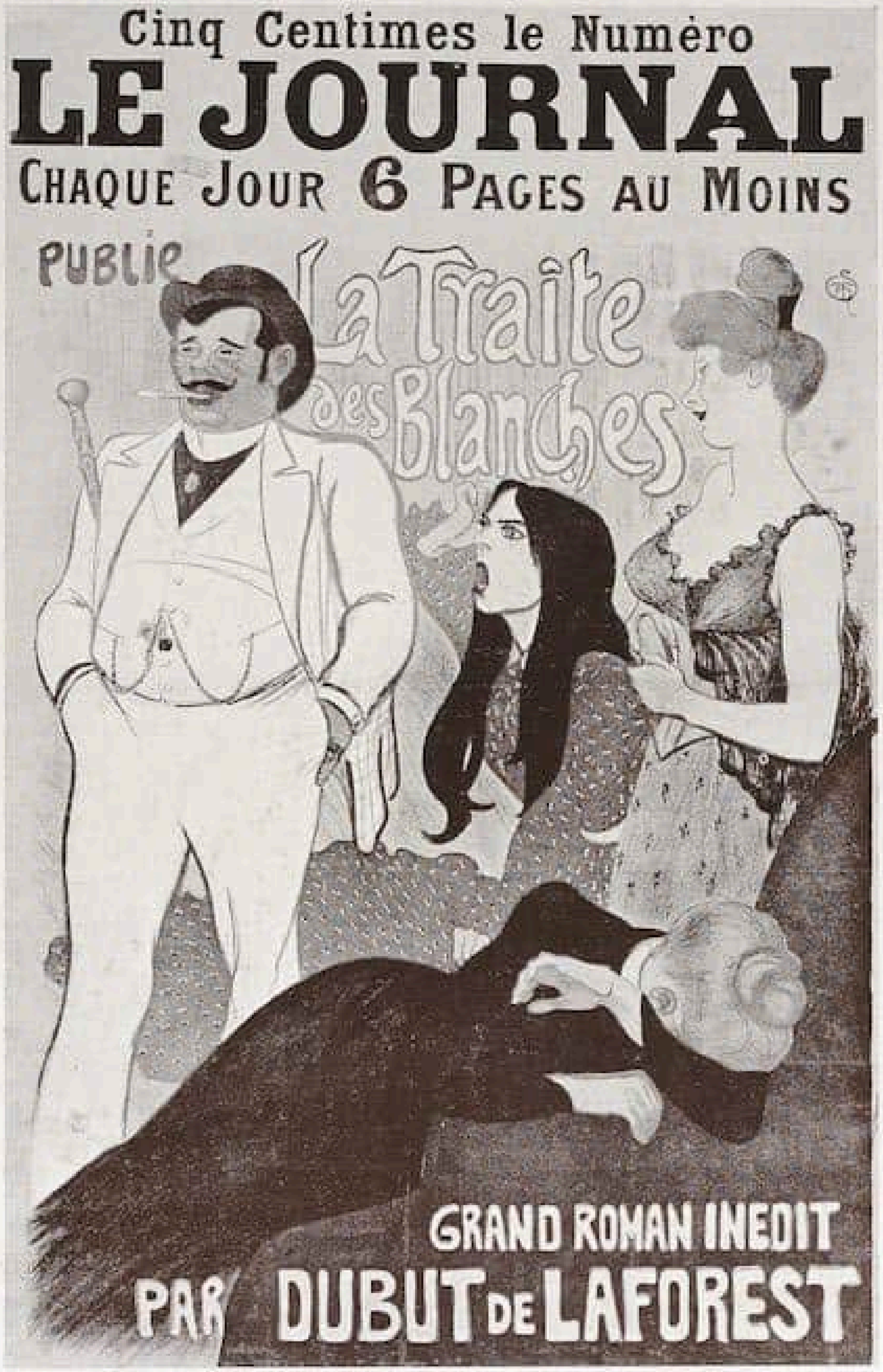


Abb. 4. Plakat. 1899. Zugelassener Druck.

Th. A. Steinlen.

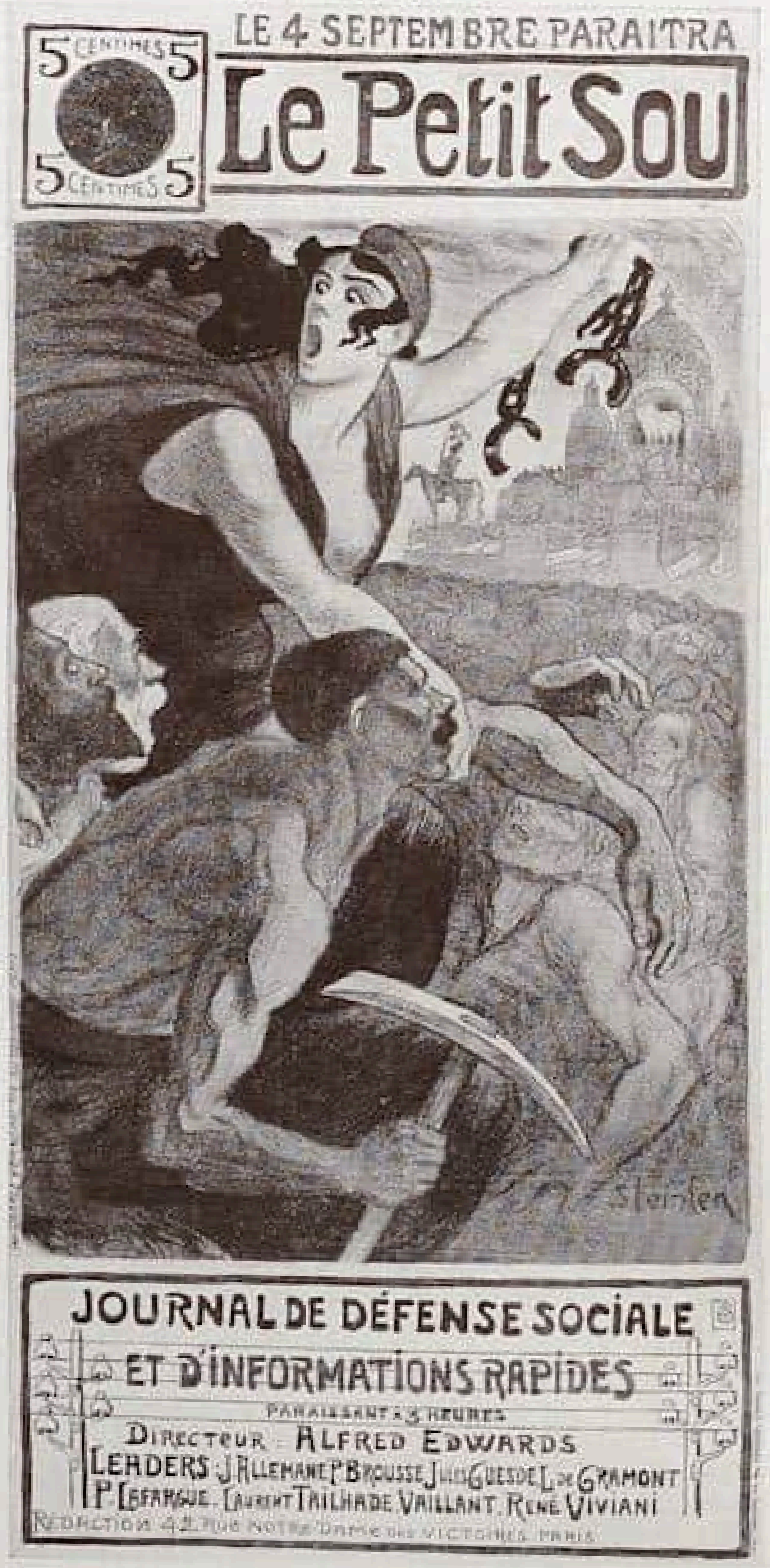


Abb. 5. Plakat. 1900.

Abb. 6. Plakat. 1902.

Th. A. Steinlen.

Wärme und Liebe, mit der zum ersten Male das Proletariat geschildert wird, verdächtig: Nach dem Erscheinen einer Mappe mit Schilderungen sozialen Elends wird er ersucht, außer Landes zu gehen, wenn er nicht behelligt sein wolle. Die freiwillig aufgenommene Verbannung, die ihn nach der Schweiz, Italien, Deutschland führt, läßt vieles ausreifen und vertiefen, verleiht ihm neue Lebenskraft im Kampfe gegen menschliches Weh.

So sieht das Lebenswerk eines Künstlers aus, das Anatole France, der ihm künstlerisch nicht gerecht werden konnte, „episch" genannt hat. Gewiß ist der Weg zum Verständnis Steinlenscher Kunst nicht ganz leicht zu finden, denn er führt über den Erzähler, der uns Urkunden unserer Zeitkultur liefert, über den Politiker, der die Ungerechtigkeiten des Klassenkampfes aufdeckt, über den Soziologen, der sich seiner bedrängten Brüder und Schwestern aus den unteren Volksschichten annimmt. Aber vielleicht versteht unsere jetzige Zeit besser die Berechtigung zu solcher Auswirkung, zur malerischen Umwertung epischer Eindrücke einer feinnervigen Seele, als ein erst zehn Jahre zurückliegender Zeitabschnitt, in dem Hans W. Singer in der „Modernen Graphik" schrieb: „Steinlen mischt sich in Dinge, die ihn als Künstler nichts angehen dürften, und so bleibt das Stoffgebiet nicht Dienerin seiner Kunst, sondern seine Kunst stellt sich leider in den Dienst des Stoffgebiets. Der Künstler ist im Illustrator untergegangen und der Illustrator im Agitator . . . Bei der starken großen Begabung des Meisters hätte man gewünscht, daß er sich weniger für die sozialen als die rein künstlerischen Fragen begeistert hätte. Dann wäre sein Werk gewiß bedeutend weniger umfangreich und durchdachter geworden." Derselbe Gelehrte spricht das aus, der in seinen hohen Worten über Käte Kollwitz schreibt: „Seinem Werk einen gedanklichen Inhalt verleihen, ist bekanntlich für den Ölmaler eine gefährliche Klippe, während es dem Geist der Schwarz-Weiß-Kunst nicht widerstrebt."

Forschen wir Steinlens Werdegang und den Anfängen seiner künstlerischen Arbeit nach, so erfahren wir aus einem Aufsatze von Hans Meyer in der Zeitschrift „Das Plakat", Jahrgang 1911, das folgende:

„Er ist in Lausanne im Jahre 1859 geboren und entstammt einer Familie, in der viel deutsches Blut rollt, und in der die Zeichenkunst von jeher heimisch war. Etwas anekdotenhaft berichtet Anatole France in der Vorrede zu dem Katalog einer Ausstellung von Steinlens Werken, daß die Lektüre von Zolas „L'Assommoir" ihn zu dem Entschluß bewogen habe, seine Heimat zu verlassen und Paris aufzusuchen, dieses Paris, das ihm Zola als die Stätte des Elends und des Kampfes geschildert hatte, und in dem er mitleiden und mitkämpfen wollte. Nach einem Aufenthalt in Mülhausen im Elsaß, wo er sich bei einem Verwandten als Musterzeichner das Geld zur Weiterreise verdiente, traf er 1882 in Paris ein. Die sehr geringen Geldmittel waren bald aufgebraucht, und nun begann für ihn ein aufreibender Kampf um das liebe Brot, in dem er aus eigener bitterer Erfahrung die Leiden kennenlernte, deren Schilderung er sein Leben widmen sollte. Aus diesen Tagen stammen seine ersten Skizzen, in denen sich noch verhältnismäßig wenig Eigenart, aber bereits ein beträchtliches Können offenbart. Seine Not währte nicht allzu lange. In einer Stoffdruckerei fand er, ähnlich wie vorher in Mülhausen, einen untergeordneten Posten als Musterzeichner, der allerdings zuerst nicht zu entwerfen, sondern nur zu kopieren hatte. Aber er hatte wenigstens ausreichend zum Leben. Das später von dem Inhaber der Firma gemachte Anerbieten, Teilhaber zu werden, schlug er, der größere Pläne in sich trug, aus.

Entscheidend für ihn wurde sein Eintritt in das Cabaret Chat noir, jenes Kabarett des Rodolphe Salis, des „Seigneur de Chat-Noir-Ville", wie er sich pomphaft nannte, das so manchem jungen Künstler den Weg geebnet, so manches große Talent ans Licht gezogen hatte. Von Willette eingeführt, den er kurz zuvor kennengelernt hatte, beginnt er hier seine Künstlerlaufbahn. Das Werk, mit dem er 1885 in die Öffentlichkeit tritt, und das allgemeine Bewunderung erregt, ist ein großes Wandgemälde im Vorraum des Kabaretts, eine gewaltige Katzen-Apotheose auf den Dächern der Stadt. Am wichtigsten

wird seine Freundschaft mit Aristide Bruant, den er hier kennenlernt. Dieser „Volkstribun", wie er sich hier gern nennen hörte, berührte mit seinen aus der Volksseele geschöpften, tief innerlich empfundenen Liedern in Steinlen verwandte Saiten — mit diesen Liedern, in denen er im krassesten Argôt des Pariser Apachen, reich an Brutalität, reich an Zynismus, aber doch auch mit verständnisvollem Mitleid, mit oft rührender Weichheit in das Leben des Volkes hineinleuchtet. Steinlen und Bruant verbinden sich zu gemeinsamer Arbeit und geben im Jahre 1890 — im eigenen Verlage, da kein Verleger die Sache übernehmen will — den ersten Band ihrer schnell unglaublich volkstümlich gewordenen Sammlung „Dans la Rue" heraus, dem später noch ein zweiter Band folgt, mit Worten von Bruant, Zeichnungen von Steinlen. Hier findet dieser zum ersten Male Gelegenheit zu zeigen, was ihm das Herz erfüllt und was ihn zum Schaffen drängt. Wohl selten hat ein Zeichner so ganz den Geist des Buchinhalts ausgeschöpft, wie es hier Steinlen in seinen kleinen Vignetten, in seinen Titelzeichnungen, Umrahmungen und ähnlichem tut — so selten deshalb, weil kaum noch einmal zwei Männer so von denselben Idealen angefüllt, so von gleicher Stimmung beseelt waren, so mit gleich hoher Vollkommenheit ihre Empfindungen in ihrer Kunst auszudrücken verstanden, wie hier Bruant und Steinlen.

Wie erwähnt, war der erste Band „Dans la Rue" 1890 erschienen, und das brachte Steinlen mit einem Schlage die weiteste Anerkennung. Er war plötzlich populär geworden. Hatte er vorher nur an dem von Salis geleiteten Chat Noir, dem Hausblatte des Kabaretts, und an Bruants Zeitung, dem Mirliton, mitgearbeitet, so wurde er jetzt zu einer großen Anzahl illustrierter Blätter herangezogen, in denen seither seine Zeichnungen erschienen. 1891 wurde er künstlerischer Leiter der halbmonatlichen Kunstbeilage des Gil Blas, zur selben Zeit arbeitete er für La feuille des Zo d'Axa und für La Famille; auch l'Assiette au Beurre brachte von ihm einzelne Blätter und ganze Sondernummern, und 1894 bis 1895 illustrierte er unter dem Namen Petitpierre den Chambard Sozialiste. In diesen Blättern, auf denen ihm mehr Raum zur Verfügung stand, als auf den Oktavseiten des Bruantschen Buches, dessen Text den meisten Raum beanspruchte, zeigt er uns immer von neuem seine Begabung, den Stimmungsgehalt seiner Vorwürfe auszuschöpfen, ob er nun lediglich mit Kohle oder Bleistift Schwarz-Weiß-Effekte erzielt, ob er, mit der Feder arbeitend, gelegentliche Farbenflecke mit dem Aquarellpinsel einträgt oder mit der Kreide direkt auf den Stein zeichnet. Ein neues Element tritt jetzt hinzu, das wir bisher nicht kennenlernen konnten, der Humor, die Satire, da die betreffenden Zeitschriften ja zum Teil Witzblätter sind. Auch hier bleibt er sich treu, indem er nirgend Karikaturen, absichtliche Verzeichnungen gibt, sondern immer lebenswahre Charaktere darstellt, deren Typus er aber um so unerbittlicher und grausamer schildert, je erbitterter sein Haß gegen die ist, denen die Satire gilt."

Und doch ist es unberechtigt, wenn man diesen feinempfindenden und zartnervigen Künstler auf politische Schlagworte festlegen, wenn man ihn zu einem Verherrlicher sozialistischer Gedankengänge stempeln will. Nichts lag ihm ferner als Parteigetriebe, nirgends war er bedrückter als in politischen Versammlungen. Das Traumhafte, Lyrische, das Menschliche tönte zu stark in ihm, als daß sein künstlerisches Bekenntnis sich in die engen Fesseln des Klassenkampfes hätte schlagen lassen. Angesichts eines Wahlplakates der kommunistischen Partei zum 4. Mai 1924, das eine im Jahre 1903 entstandene Bleistiftzeichnung des Meisters „La Libératrice" für ihre eigenen Zwecke ausbeutet, muß gerade hierauf besonders stark hingewiesen werden.

1894 beginnt, sieht man von frühen Einzelblättern ab, Steinlens Tätigkeit als Plakatzeichner. Obwohl der Zahl nach sein Plakatwerk mit wenig mehr als 60 Blättern nur einen Bruchteil seines eigenen Schaffens, nur einen kleinen Teil der Arbeit späterer Gschaftlhubers ausmacht, ist er gerade durch diese Plakate in kurzer Zeit weit über die Grenzen seiner Wahlheimat bekannt geworden. Nicht die günstige „Konjunktur", in der ein aufstrebender Zweig der Gebrauchsgraphik seine Träger zur Höhe führte, nicht Zufall

Abb. 7.
Th. A. Steinlen. Plakat. 1905.

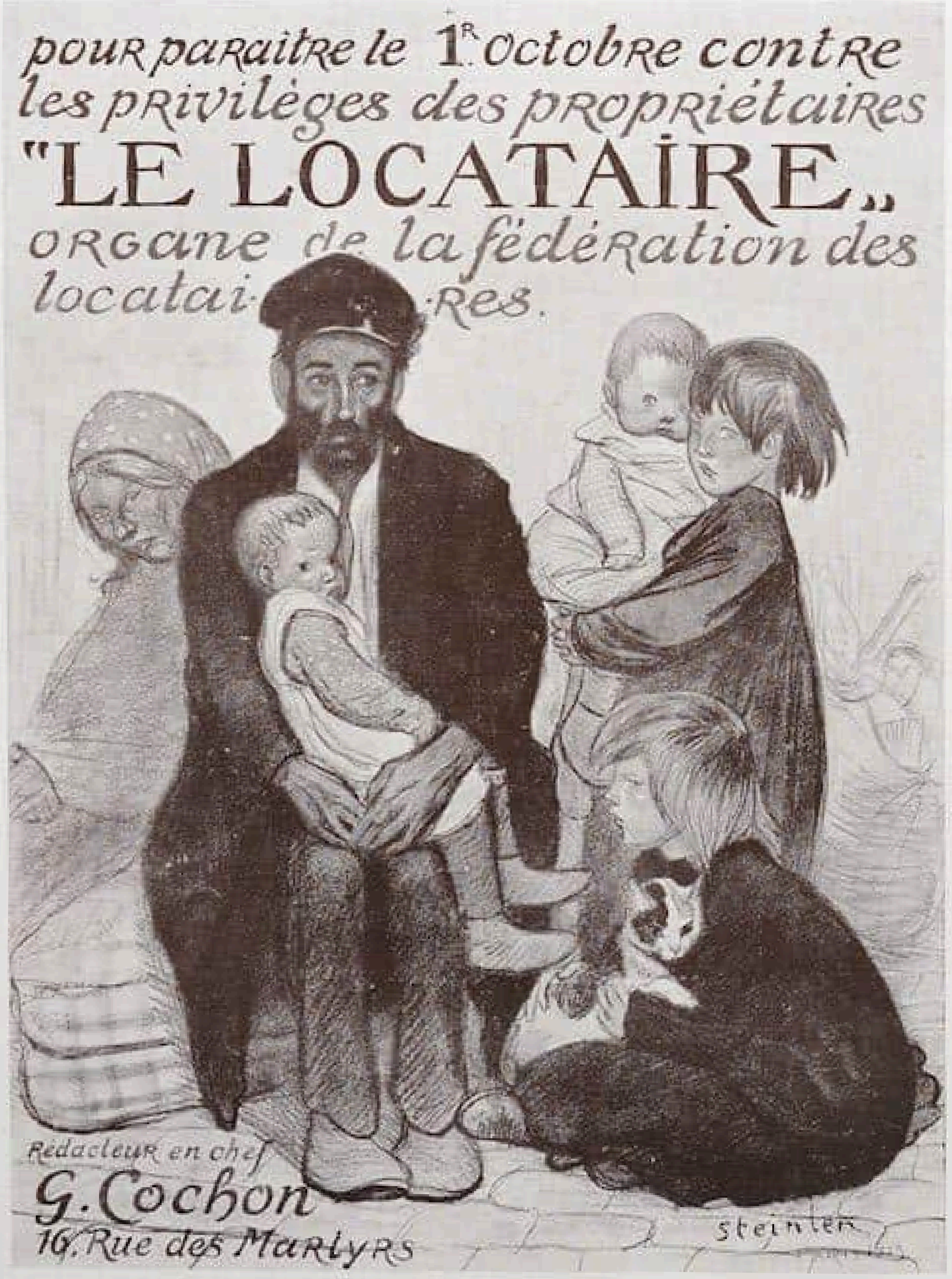


Abb. 8. Plakat. 1913.

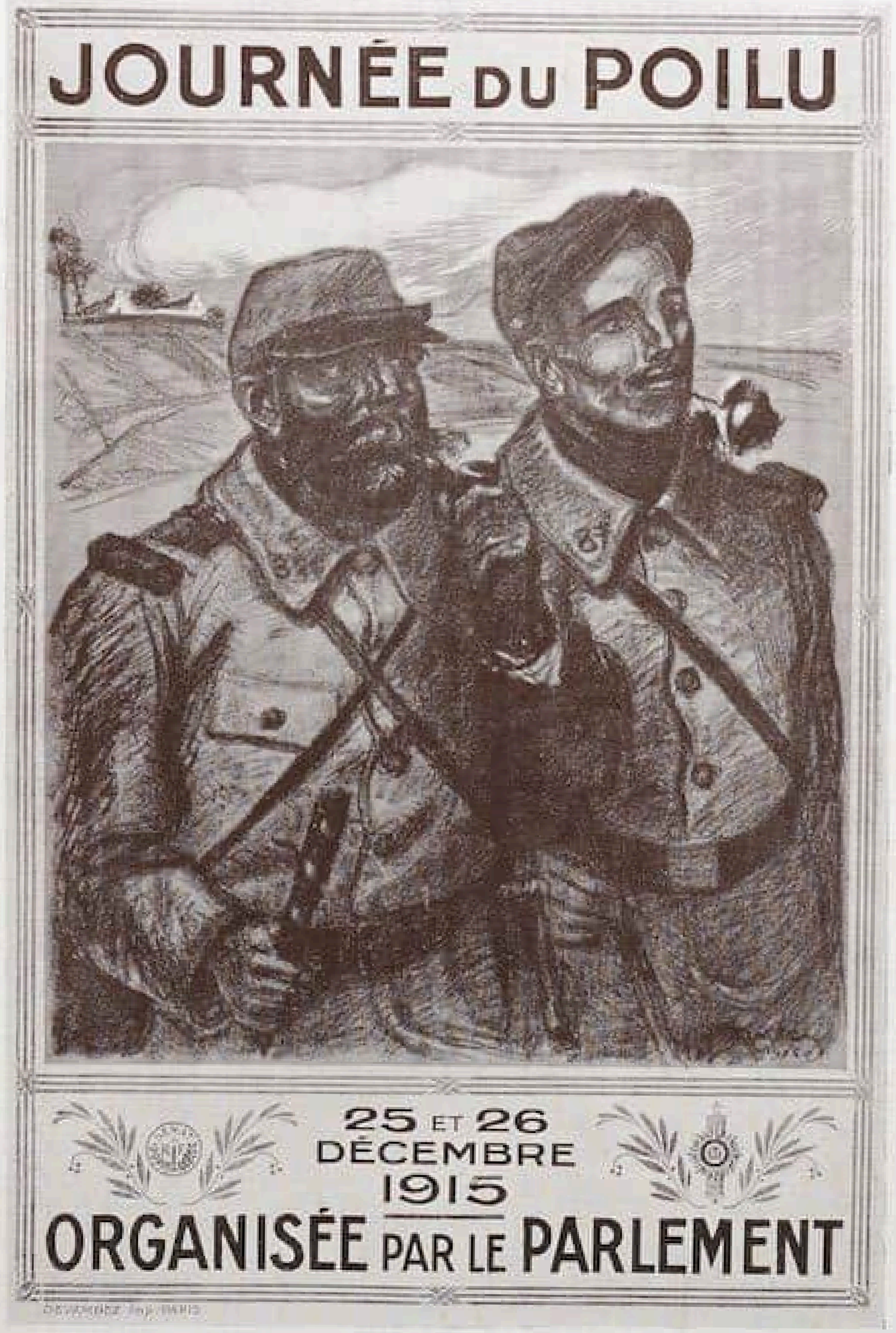


Abb. 9. Plakat. 1915

Th. A. Steinlen.

waren es, die gerade diesen Teil seines Lebenswerkes zum wichtigsten gemacht haben. Eine innere zwingende Notwendigkeit, die Zusammengehörigkeit mit der Volksmasse, sein tiefstes Verständnis für sie, führten Steinlen auf die Straße, machten ihn zu einem der ersten, zu einem unsterblichen Vertreter der „Kunst der Straße". Was Chéret angebahnt, Lautrec begriffen, Jossot vertieft hatten, — in Steinlen fand es seinen stärksten und nachhaltigsten Widerhall. Wir dürfen ihn heute getrost den Meister des französischen Plakates nennen, den keiner übertroffen hat, der vielen Vorbild geworden ist. Wie kaum ein anderer hat er bewiesen, daß man menschliche, malerische, dichterische Ausdrucksmöglichkeiten für diesen bis dahin verachteten Zweig der Kunst finden mußte, wollte man auf die Volksseele wirken. Deshalb soll in den diesem Aufsatze beigegebenen Bildern nur der große Plakatkünstler zu Worte kommen. Seine vorbildlichen Blätter auf diesem Gebiete werden von seinem Können zeugen, wenn alle anderen Zeichen seiner Kunst längst vergessen sein werden.

Zwar fehlt gerade hier in der Schwarz-Weiß-Wiedergabe die Farbe, aber auch so überrascht neben dem Reiz der Form, dem Aufbau, der Geschlossenheit das menschliche Element. Ergreifend der verkommene Bursche in dem Blatt „Le coupable", dieses Urbild des künftigen Verbrechers, den die Schwere seiner Schuld kaum im Unterbewußtsein belastet, in dieser kahlen, öden Vorstadttrostlosigkeit mit den nackten Fabrikmauern (Abb. 2); packend das Blatt für die am Jahrestage der Erstürmung der Bastille erschienene Nummer des Petit Sou mit dem Sinnbild der Revolution im scharlachroten Mantel, vom Brande der alten Welt bestrahlt, Göttin der Freiheit, die mit gesprengten Fesseln das Volk zum Sturme aufpeitscht gegen seine Unterdrücker (Abb. 5); rührend das Kind, das andächtig seine Schale Milch schlürft, indes drei Katzen neidisch und doch treu ergeben an ihrer kleinen Herrin emporblicken. Man hat Steinlen, der ja eine ganz besondere Vorliebe für dieses Tier hatte — schon bei seiner Ankunft in Paris hatte er ganze Skizzenmappen mit Katzen mitgebracht —, den Ehrennamen „Katzenraphael" gegeben, und von der Geschmacklosigkeit eines solchen Wortes abgesehen, hätte er ihn wahrlich am meisten verdient. Nirgends freilich, überblickt man sein Gesamtwerk, sind ihm diese Tiere so meisterhaft geglückt wie auf seinen Plakaten. Zu den schönsten Plakaten gehört zweifellos jenes Riesenblatt für Charles Verneau, in dem er, wie als Selbstbekenntnis, seine ganze Umwelt lebendig werden läßt, die ihm Stoßkraft und Schwung verliehen, die derbe Wäscherin, das frühreife Ladenmädchen, den tapsigen Arbeiter (Abb. 1).

Die Zeit ist Steinlens Entwicklung als Plakatzeichner nicht günstig gewesen. Die neue Kunst verebbte, wie sie gekommen war, rasch wieder, — sie wanderte nach Deutschland und drehte Frankreich den Rücken. Das Jahr 1900 schloß Steinlens rege Tätigkeit auf diesem Gebiete fast ab, und damit starb die Plakatkunst in Frankreich überhaupt; sie flackerte noch einmal auf in dem aus Italien kommenden Cappiello, dem sich Sem, Roubille und andere Nachtreter der alten Meister des Montmartre zugesellten, und vom Jahre 1903 an war die „Kunst der Straße" in ihrem Geburtslande erloschen — Steinlen mußte zu anderem Erwerbe seine Zuflucht nehmen. Was er damals in Öl begann, ist über einen kleinen Kreis hinaus nicht bekannt geworden, dagegen pflegte er neben den ungezählten graphischen Kleinblättern die dekorative Malerei, von der er ausgezeichnete Proben in den Wandmalereien des Cafés „Taverne de Paris" gab. Und doch — es fehlt ihnen der Schwung, das Überzeugende, die Stoßkraft, die Liebe des jungen Steinlen; eine müde Entsagung des Meisters, der, einst von der Gunst der Menge getragen, sein Innerstes offenbart hatte und sein Gefühl ungehemmt hatte hinausströmen lassen, weht uns hier an, — seine Zeit war vorüber. Sein Häuschen auf dem Montmartre fiel der Spitzhacke zum Opfer, ein Dutzendatelier der Rue Coulaincourt nahm ihn auf und beherbergte ihn bis zu seinem Tode, und von allen seinen Getreuen, die das Paris der achtziger Jahre zum Mittelpunkt der Welt hatten schaffen helfen, blieb kaum einer übrig. Mode und Menge dienten neuen Götzen. Er widmete sich in den

letzten zwanzig Jahren der Blumenmalerei, der Tierstudie, dem weiblichen Akt und Bildnis. Zuletzt arbeitete er an der Ausschmückung des Kiplingschen Dschungelbuches, dessen Welt er sich durch eine Reise nach den — Zoologischen Gärten von Antwerpen und London zu eigen machen wollte (zu weiterer Reise gebrach es an Mitteln), und an der Ausstattung der „Insel der Pinguinen" von Anatole France.

Noch einmal war sein Name in der breiteren Öffentlichkeit aufgetaucht — der Krieg hatte ihn wieder für kurze Zeit lebendig gemacht. Der Krieg, der neue Bedürfnisse schuf oder alte wieder ans Tageslicht zog, neue Möglichkeiten bot, alte verstärkte. Es galt zu werben, in Wort, Schrift und Bild für die Zwecke der Kriegsanleihen, der Wohlfahrtspflege, der Kriegsausstellungen. Dazu brauchte man Männer, die sich auf das Geschäft der Anpreisung verstanden, Künstler, die mit den Stimmungen und Strömungen im Volke vertraut genug waren, um ihre Kunst in den Dienst der Straßenankündigungen zu stellen. Woher aber solche Dolmetscher nehmen? Einen Nachwuchs der alten Plakatmeister gab es ja nicht, und die Impressionisten der Akademien, die Expressionisten der Ateliers schienen keine geeigneten Vertreter dafür zu sein. Dunkel erinnerte man sich einer vergangenen Zeit, in der die Kunst eines Forain oder Willette oder Steinlen dem Willen eines Auftraggebers beredte Sprache geliehen hatte. Und so erging der Ruf der französischen Regierung auch an Steinlen, seine altbewährte Kunst in den Dienst der Kriegspropaganda zu stellen. Er hat sich — gern oder ungern? — der Aufgabe unterzogen. Manches schöne Blatt entstand von seiner Meisterhand — ergreifend die Darstellung der angeblich in deutschen Gefangenenlagern hungernden Russen (Abb. 10), — aber die Mehrzahl von ihnen trägt gleichförmig müde Gebärde, stille Zurückgezogenheit, stumme Zurückhaltung, die so gar nicht in den lärmenden Nationalismus dieser Zeit hineinpaßte. Zwar flochten ihm seine Verehrer noch manchen Lorbeerkranz. Schrieb doch Clément-Janin in dem Buche „Les Estampes, Images et Affiches de la guerre" (Paris, Gazette des beaux arts, 1919): „Dans cette floraison artistique, M. Steinlen brille incontestablement primus inter pares ... Il possède admirablement le sens de l'affiche, où il a toujours excellé. On se souvient de „la Rue", peinte pour l'imprimeur Charles Verneau (Abb. 2), cette fresque puissante et gracieuse à la fois, — les deux pôles de l'art de M. Steinlen, — qui fit sensation en 1897; M. Steinlen n'a rien perdu de cette grâce, de cette puissance et de cette émotion", aber man interessierte sich nicht sonderlich für diese menschlich gefühlten, lyrisch gesehenen Urlauber, die zarten Gestalten trauernder Witwen, die blassen Gesichter seiner Freundinnen von ehedem, die erwartungsvoll den Heimkehrenden entgegensahen, die Bilder aus der Etappe, in denen die Bewegung der Ruhe herrschte, für die Ärzte und Krankenschwestern, Eisenbahner und Erdarbeiter, denen sein Zeichenstift geistige Erhebung verlieh, und die Ausstellung seiner Kriegsarbeiten, die vom 20. Februar bis zum 11. März 1917 in Paris stattfand, glich trotz der schwunghaften Vorrede von Le Mancel im Vorwort des Kataloges schon fast einer ehrenvollen Einsargung. Andere tauchten auf, die das Handwerk besser verstanden, landfremde Elemente wie Jonas und Raemaekers, die dem Zuge der Zeit entsprachen und den Trieben der aufgepeitschten französischen Masse besser schmeichelten, derselben Masse, für die Steinlen in jungen Jahren sein Herzblut hingegeben hatte: Sie schufen Blätter blutrünstigen Deutschenhasses und nationalistisch-sadistischer Grausamkeit, denen Steinlen nichts Gleiches zur Seite zu stellen hatte. Er enttäuschte. Sein letztes Plakat „Krieg dem Kriege", das der Internationale Gewerkschaftsbund verbreitete, wurde in Frankreich selbst unterdrückt.

So begrub man ihn endgültig 1920. Er starb am 15. Dezember 1923, 64 Jahre alt.

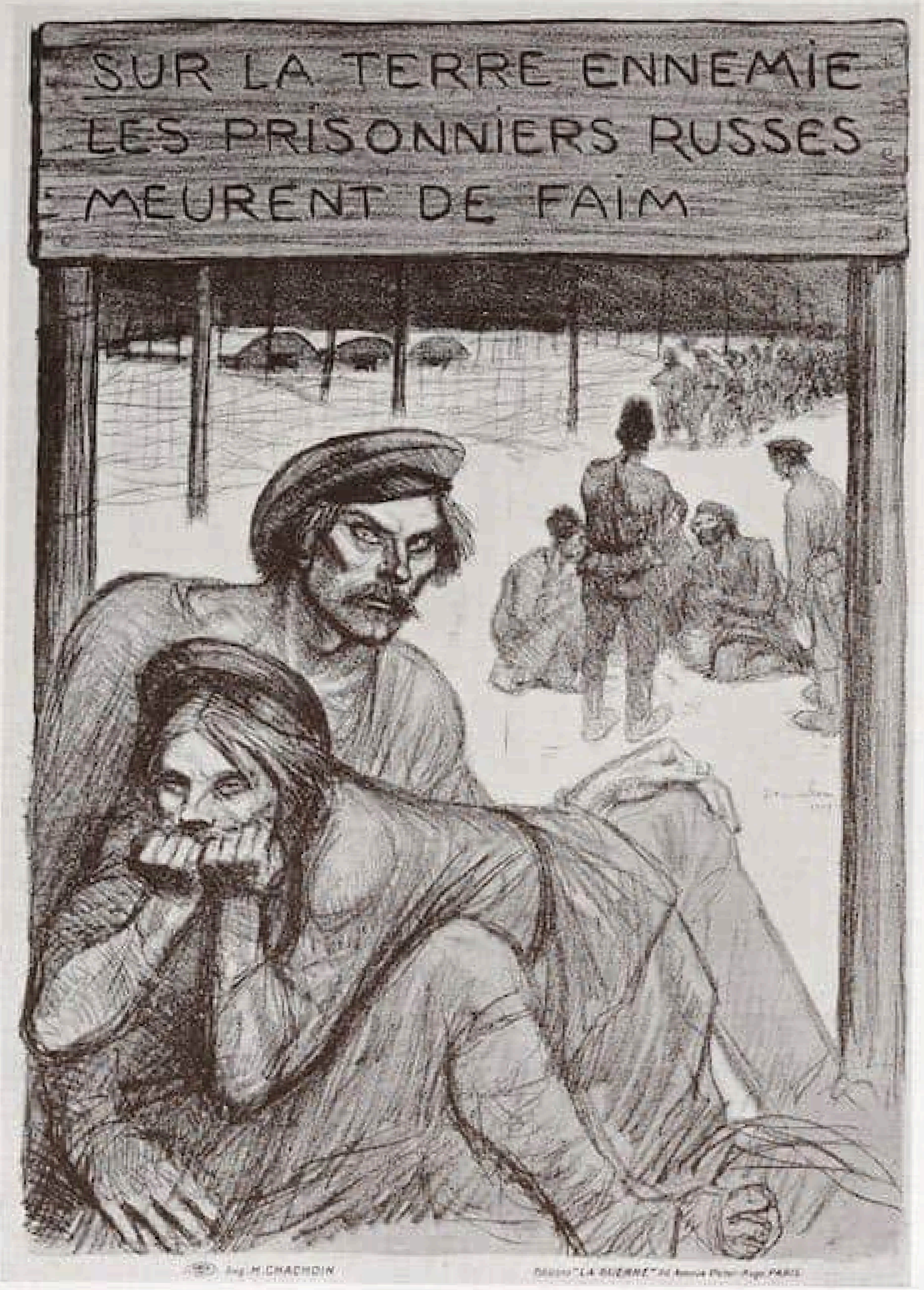
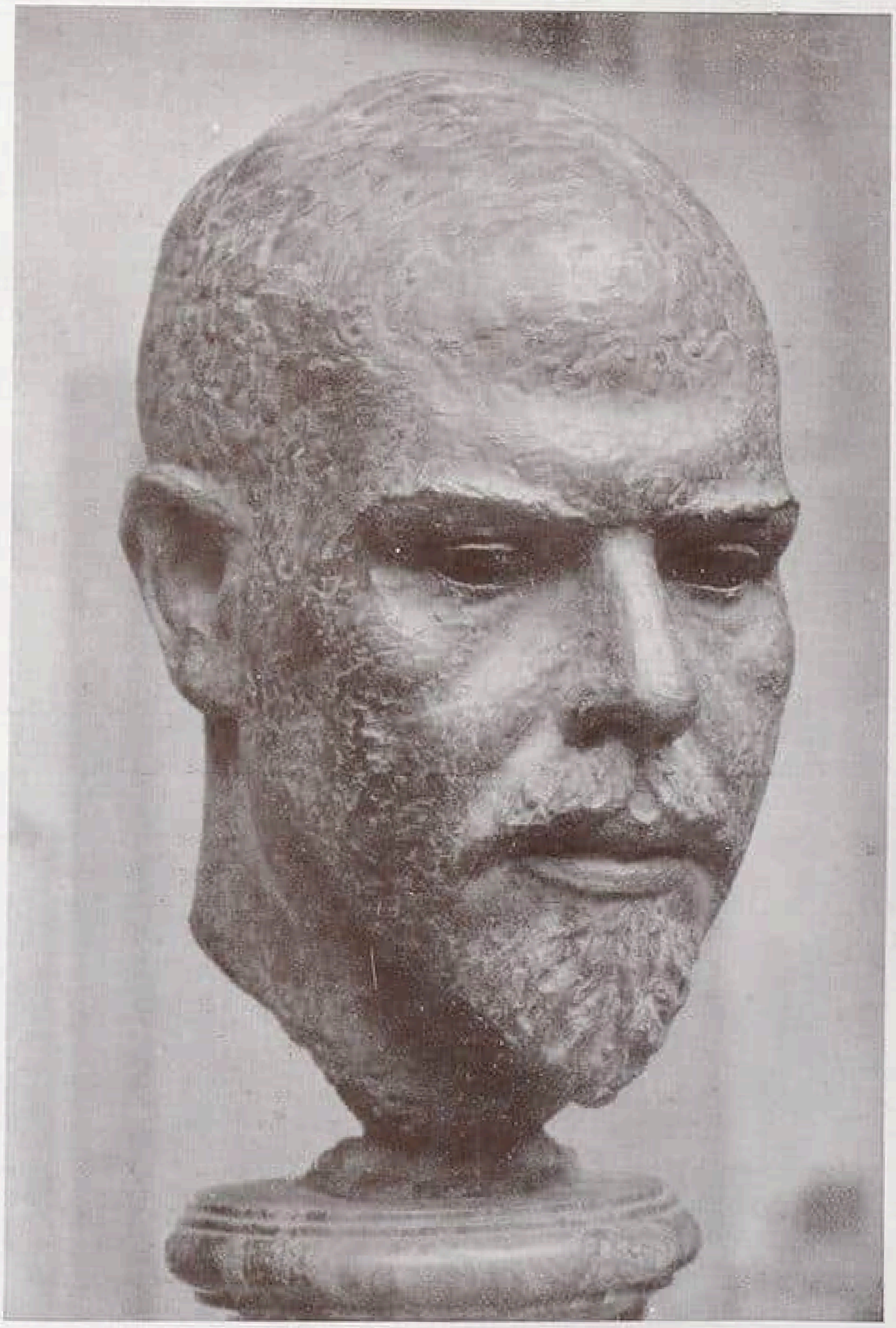


Abb. 10. Plakat. 1917.

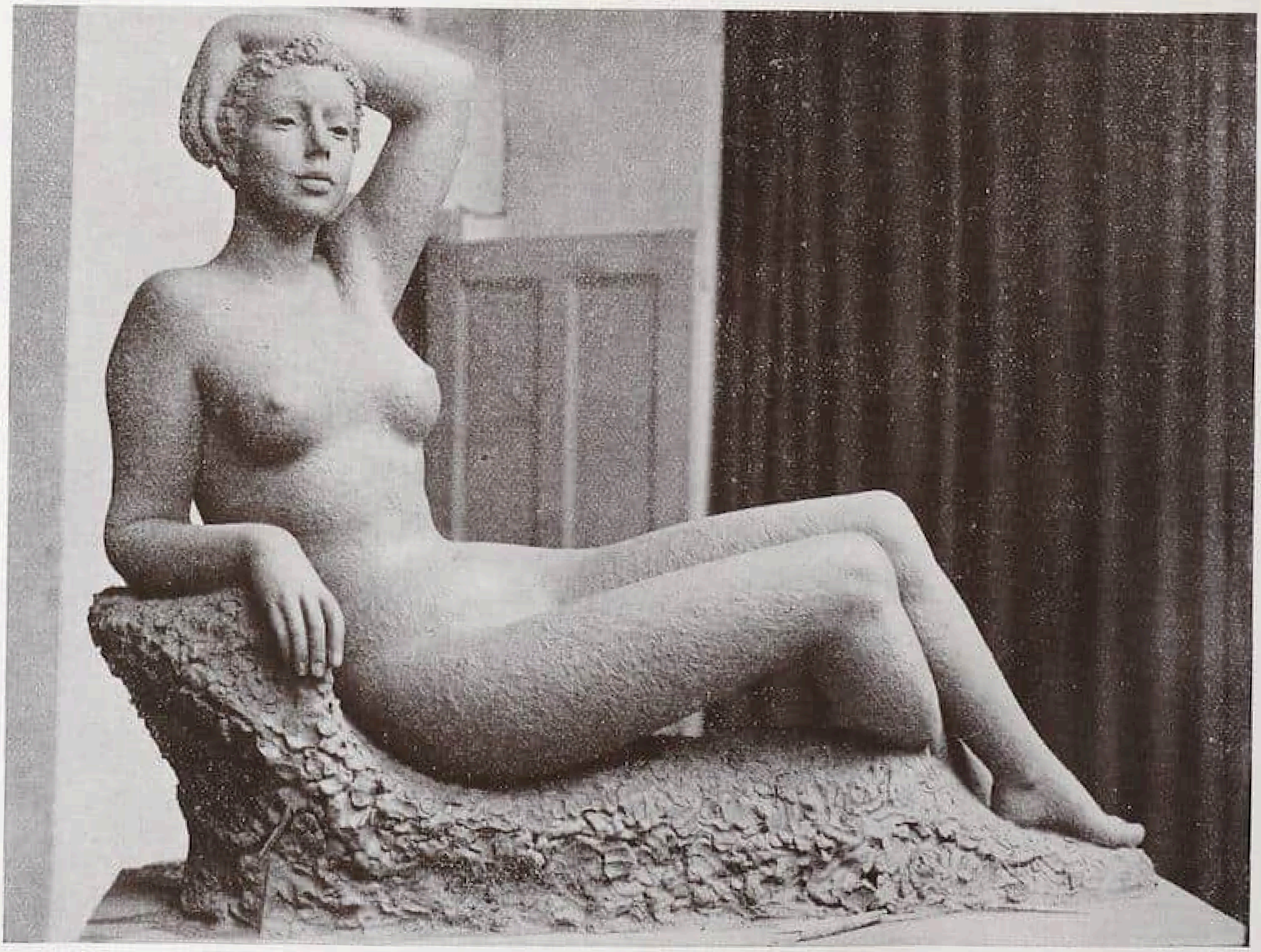
Abb. 11. Plakat. 1920.

Th. A. Steinlen.



Fritz Huf.
Walter Rathenau. Bronze.
Bes.: Allgemeine Elektrizitätsgesellschaft, Berlin.

Fritz Huf.
Max Liebermann. Bronze.
Hamburger Kunsthalle.



Fritz Huf.
Ruhende Frau. Bronze. Parkfigur.
Bes.: Hans Fürstenberg, Berlin.

Fritz Huf

Von ROLAND SCHACHT / Mit neun Abbildungen auf sieben Tafeln

Über Fritz Hufs äußeres Leben verlautet folgendes: Geboren 1888 in Luzern. Daselbst drei Jahre Goldschmiedelehrzeit. Übergang zur Bildhauerei. 1910 Reise nach Paris, 1912—1914 Frankfurt am Main und zwei Reisen nach Italien. 1915—1918 Berlin, 1919 Genf, seit 1920 Berlin und längere Reisen nach Paris, Rom, Südfrankreich, Spanien.

Das Einzige, das an dieser trockenen Datenreihe auffällt, sind die drei Jahre Goldschmiedelehrzeit. Auch die Bildhauerei hat Huf zunächst rein handwerksmäßig gelernt. Ich will gleich sagen, warum ich das für wesentlich halte: Es gibt heutzutage zwei Kategorien von Künstlern. Die einen fangen mit der Kunst an, die andern mit dem Handwerk. Haarspalterei? Kaum. Denn es ist doch wohl ein nicht hinwegzuleugnender Unterschied, ob, sagen wir, ein Achtzehnjähriger mit dem Bewußtsein arbeitet, er macht Kunst oder er macht Handwerk, ob er also das Handwerk ausübt um der handwerklichen Vollendung willen oder ob er mit handwerklichen Mitteln einer eigenen oder als eigene empfundenen künstlerischen Vision nahezukommen sucht. Bei jenem wird die handwerkliche Ausbildung bei einem tüchtigen Meister universal sein, bei diesem nur zufällig, nur soweit das jeweilige Kunstwerk es erfordert und daher lückenhaft sein. Ich weiß, daß diese Unterscheidung schematisch ist und viele Übergangsmöglichkeiten beiseite läßt. Die Grundlinien aber sind unerschütterlich.

Soweit ich an konkreten Beispielen kontrollieren kann, ergibt die erstere Art die besseren Resultate. Wir sind ja heute über die romantischen Redensarten vom „Pegasus im Joche", vom „Genius, der in den Fesseln des Banausentums schmachtet" hinaus. Wir würden Gott dem Vater täglich auf Knien danken, hätten wir zwei Dutzend Künstler weniger und sechs Dutzend Handwerker des guten alten Schlages mehr. Wir wissen auch wieder, daß es mit dem Handwerklichen geht wie mit dem Reiten oder dem Sprachenlernen. Man lernt es auch als Erwachsener, aber die rechte, unbeirrbare, unerschrockene Sicherheit, die überzeugende Selbstverständlichkeit, das elementare Verwachsensein sind möglich nur durch eine seit dem frühesten Alter gepflogene, und zwar ernsthaft und ehrgeizig gepflogene Übung. Es ist ein Gemeinplatz, daß die Kunst schwer ist. Die wenigsten aber sind sich in einer Zeit, die in erster Linie auf Stilanalyse aus ist, darüber klar, in wie hohem Maße die Kunstleistung auf rein manueller Übung beruht, daß sie, in höherem Maße noch als der Sport, ein ganz realistisches, scheinbar ungeistiges Training von Hand und Auge erfordert, das durch Begabung zwar fruktifiziert, aber durch keinerlei Genialität ersetzt werden kann. Und nun ist ganz klar: wer mit Fünfundzwanzig bereits meint, die Welt erschüttern zu müssen (oder zu können), alle Kräfte einer, von exzeptionellen Fällen der Frühreife oder Überbegabung abgesehen, notgedrungen unfertig gewachsenen Seele in den Dienst einer neuen Vision stellt, dem bleibt zur sicheren Ausbildung einfach keine Zeit. Diese Erfahrungstatsache mit konkreten Beispielen zu belegen, wird jeder Leser von sich aus imstande sein.

Fritz Huf gehört nicht zu den vulkanischen Neuerern, zu den emphatischen oder ekstatischen Stürmern und Drängern. Er gehört zunächst einfach zu den guten Handwerkern. Er gehört aber, um das gleich vorweg zu nehmen, ebensowenig zu den Stilisten. Wir haben uns alle viel zu sehr daran gewöhnt, ein Werk daraufhin anzusehen, ob es im- oder ex-, kub- oder futuristisch ist. Das Publikum zumal empfängt den größten Teil seiner künstlerischen Eindrücke gar nicht mehr sinnlich unmittelbar, sondern auf dem Wege über die kunsthistorische oder doch kunsthistorisch eingestellte Literatur. Es lebt vielfach in der unwillkürlichen Annahme, als sei Stil etwas programmmäßig Willkürliches, etwas „Gewolltes", als schlage sich, grob ausgedrückt, der Künstler eines schönen Tages vor den Kopf und sage sich: Esel! nicht im-, sondern ex-! Ex-, das ist das allein Wahre. Bei näherer Überlegung wissen wir alle, daß das falsch ist, aber aus Gewohnheit gleiten wir immer in die gleichen Bahnen wieder hinein.

Um es also gleich zu sagen: ich weiß nicht, in welche Stilrichtung ich diesen Huf „einordnen" soll. Ich sehe, daß seinen Anfängen das Vorbild Rodins vorgeschwebt hat. Ich sehe, er ist ein Zeitgenosse Lehmbrucks, de Fioris. Aber das Wesentliche scheinen mir einige konkrete Leistungen zu sein, von denen die echte Magie des Kunstwerks ausgeht.

Da ist jene „Maske einer Japanerin". Unbeschreiblich sanfte zugleich und füllige, in aller Fülle doch gemessene Rundheit des Ovals im Umriß wie Vorsprung. Unterbrochen, belebt durch die erst zwischen den dunkel sich öffnenden Augenschlitzen sachte einwärts absinkende, dann rund, gleichfalls aber eigenwillig vorspringende Nase. Darunter als gleiches Motiv, aber seitlich abgekürzt und durch Verkürzung und energische Akzentuierung verstärkt, der kleine Mund kaum breiter als die Nasenflügel, doch nicht wie diese horizontal als Paar, sondern vertikal als zwei Verschiedene, sich aber Ergänzende gelagert. Müßig die Frage, wie man denn sonst Nase und Mund gestalten solle, ob denn nicht in jedem menschlichen Antlitz sie solchergestalt gelagert? Ist es nicht Merkmal aller edlen Kunst, daß man vermeint, es könnte gar nicht anders sein? Und doch, man weise mir, wo grade dies Motiv so gestaltet, wo grade diese natürliche Gelegenheit als Motiv begriffen.

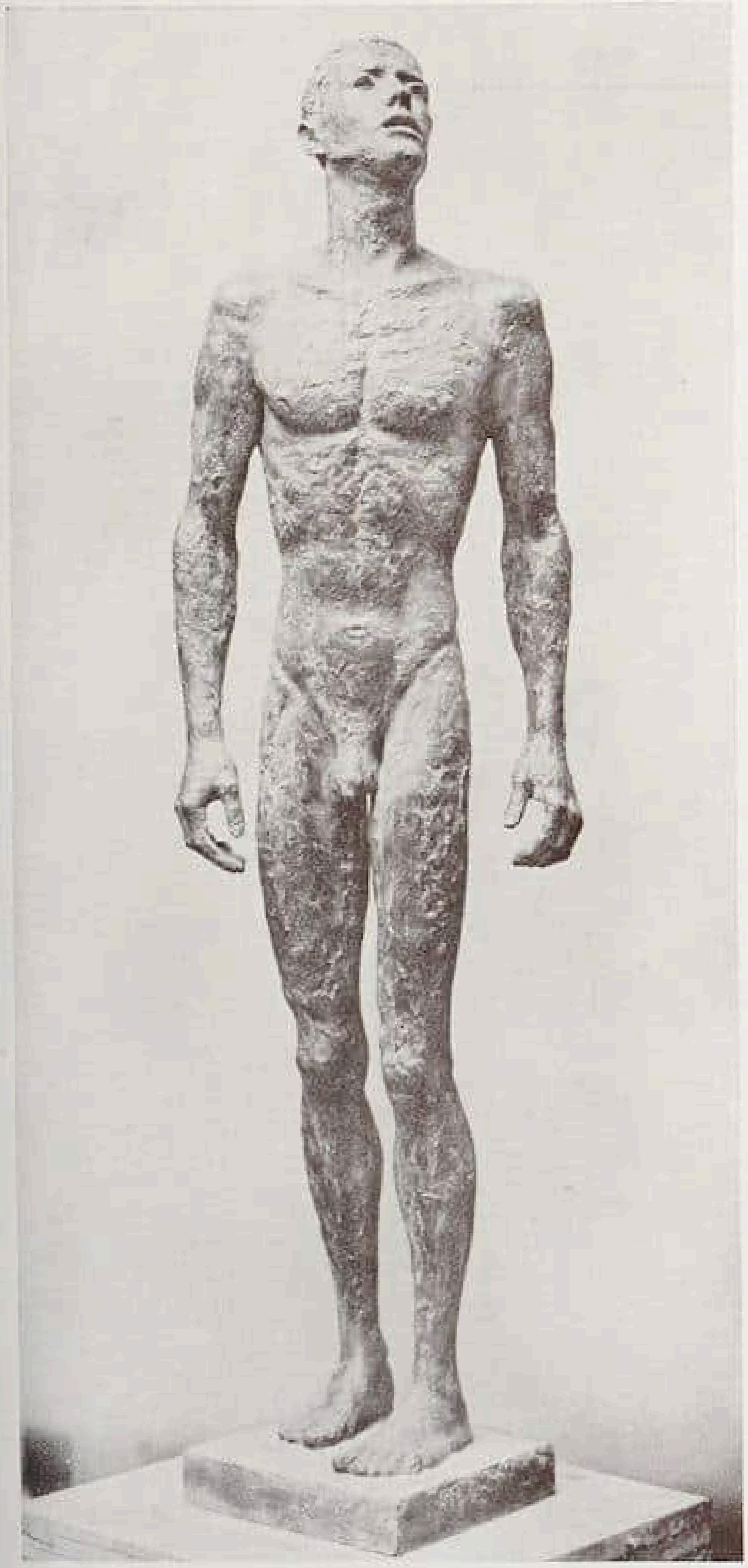
Weiteres Kriterium des bedeutenden Kunstwerks: die Vielfältigkeit der Beziehungen. Diese dramatisch bewegte, bestimmt akzentuierte Mitte von Mund und Nase lebt im Gegensatz zur Ruhe der hohen Stirn, zum vom Kinn emporsteigenden umschließenden, aber sich in die Tiefe verlierenden Oval der Wangen, zur stillen Form der breiten, der ausweichenden Wangenknochen. Die von der breiten Fläche der Jochbogen wieder getrennt werden durch die zart geheimnisvoll, durch das vibrierend vorspringende untere Augenlid beschatteten Tränendrüsen und die exotisch geformte, links und rechts in der Höhe bezaubernd ein Unmerkliches divergierenden Lidspalten. Über den zart und doch energisch gezogenen feinen Brauen dann ein sanftes, nervöses Zurückweichen der Form, das die Stirnmitte wieder in voller Rundung hervortreten läßt.

Ein weiteres dann: wie von der stark bewegten Form des Mundes, der Nasenflügel alles weg-, der eingebogenen einfachen Nasenwurzel alles zuströmt, wie die Augenhöhlen ganz eingebettet sind in durchlebte Form, wie in den Schläfen das über die Backenknochen gespannte Oval sich fängt, um aufs neue anzusteigen zur Stirn.

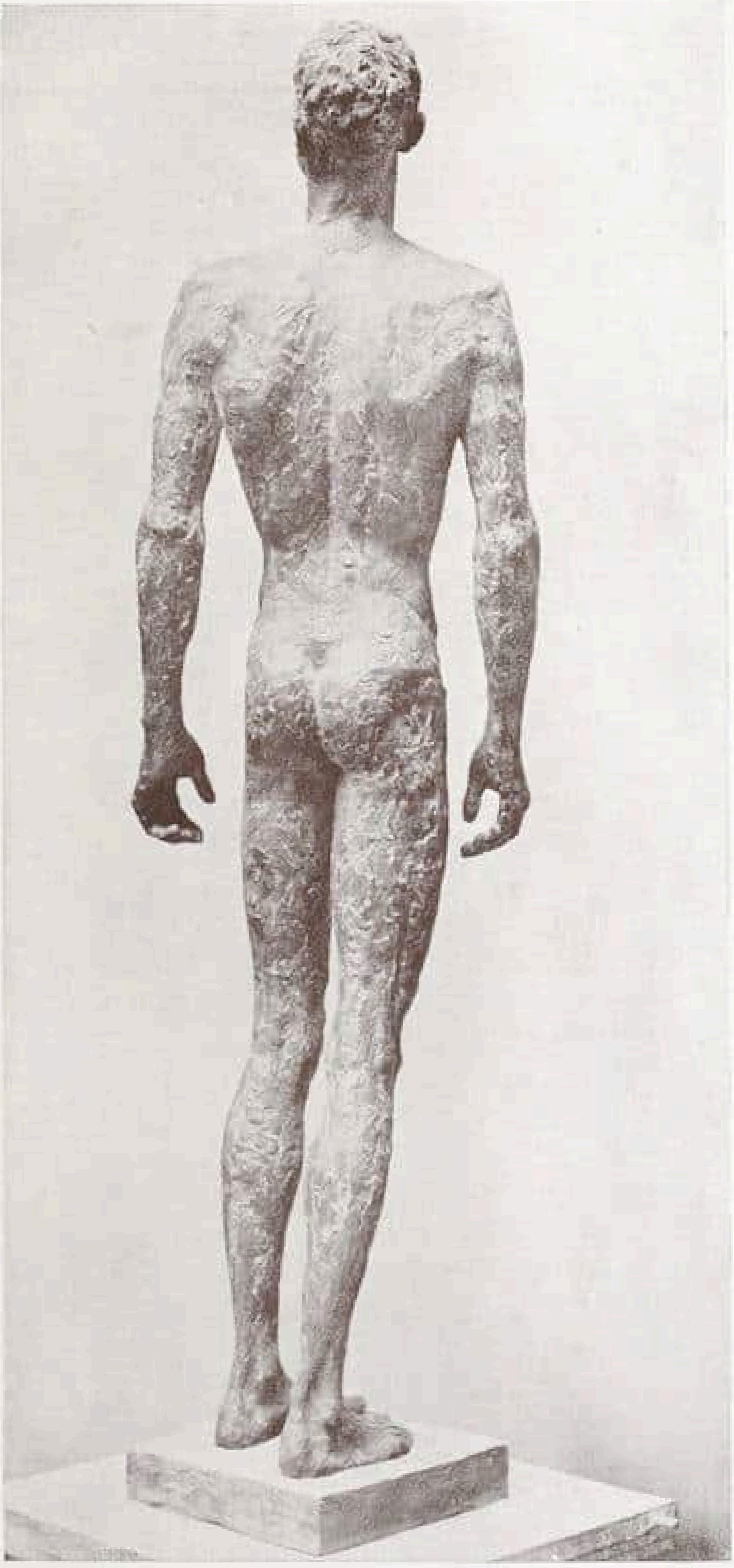
Anders der Liebermann. Nach der geschlossen gewachsenen ist hier die verwitterte Form, aus deren Rissen und Höhlungen Dunkel hervorbricht. Mit äußerst angespannter Energie hält Künstliches die Form noch zusammen, Blühendes aber ist eingeschrumpft und Bedrängung des Alters schafft dramatischen Widerstreit. Man sagt vom Elefanten, daß die Dickhaut dieses überlebten Kolosses von äußerster Empfindlichkeit sei. Der gleiche Widerspruch ist hier zum Kunstwerk gefügt. Die Form ist einfacher, größer, rauher, und wird doch wieder durchbrochen von den Zufälligkeiten verhärteter Epidermis.

Der Eindruck vieler Porträtbüsten nebeneinander ist, wenn sie ähnlich sind, für die Urteilsbildung über einen Künstler immer gefährlich. Was Böcklin über die Unmöglichkeit von Schlachtenbildern sagte: Wer garantiert mir, daß ich die feststehende Farbe der Uniform grade so auch in meinem Bilde brauchen kann? gilt auch für das Porträt. Ein jeder Kopf bietet ein Problem für sich, stellt neue Aufgaben, die mit besonderen Mitteln bewältigt werden wollen. Das Fassen der Ähnlichkeit muß, das formale Thema bestätigend, verstärken und dieses die Ähnlichkeit als natürliche Notwendigkeit konstituieren. Das bedingt einmal eine gewisse Vielfältigkeit der Mittel und andererseits eine gewisse Zurückhaltung der Stilisierung. In der Mitte zwischen der Japanerin und dem Liebermann steht etwa das Porträt H. B., das wir abbilden.

Die Japanerin einerseits und der Liebermann andrerseits bilden sozusagen die Grenzpfähle der von Huf beherrschten künstlerischen Provinz. Auf der einen Seite die sinnliche Fülle süßen Daseins, auf der andren die Ahnung um urtümlich Bewegtes, um die Schauer des Unsichtbaren. Die lateinische „Äußerlichkeit", die gegebene Form lebendig erfüllt, und die germanische „Innerlichkeit", die chaotisch emporwächst und in gewonnener Gestalt die Eierschalen des Chaos immer noch an sich trägt als einen Gruß aus



Vorderansicht.



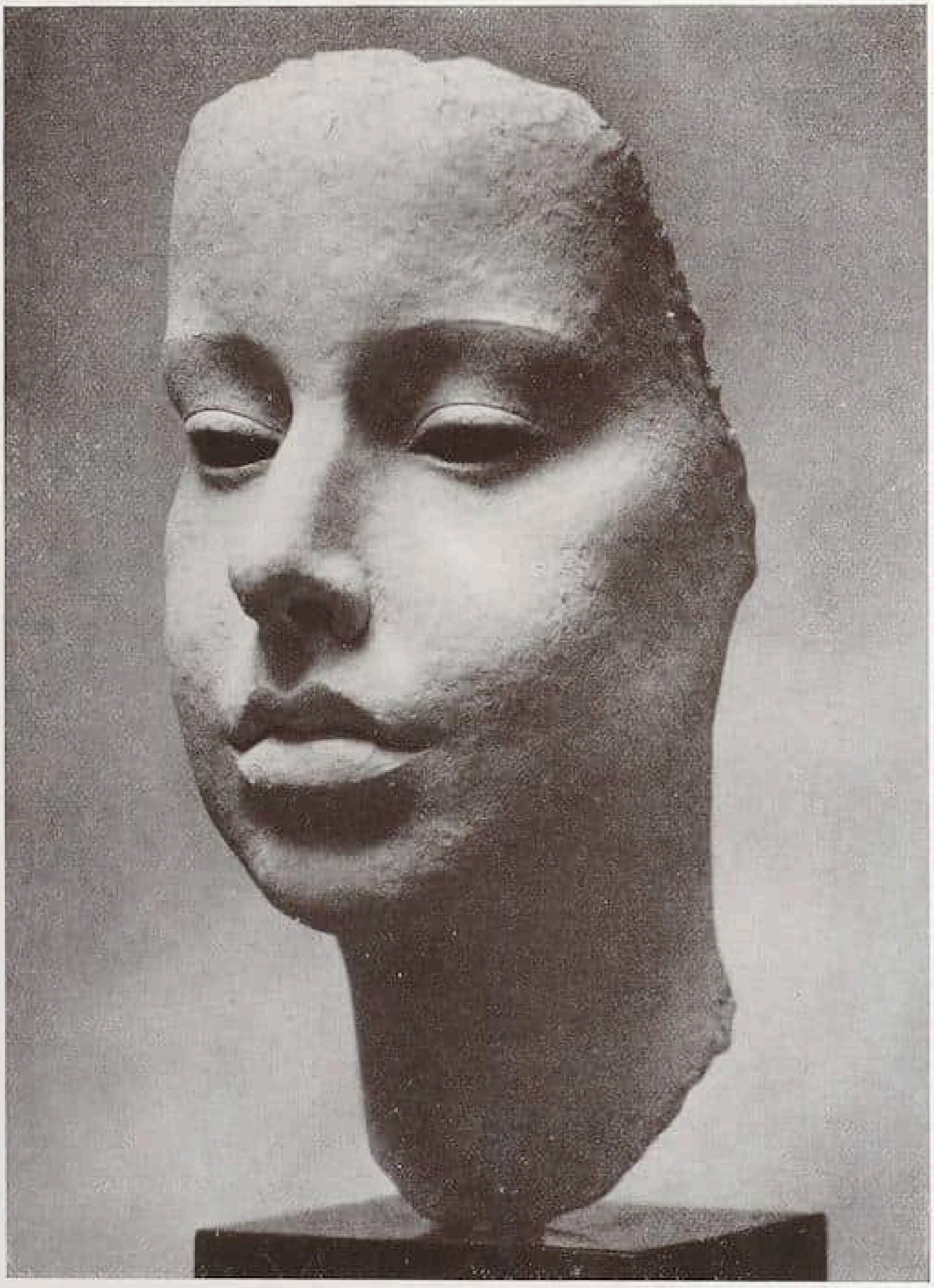
Rückenansicht.

Fritz Huf. Jüngling. Bronze.

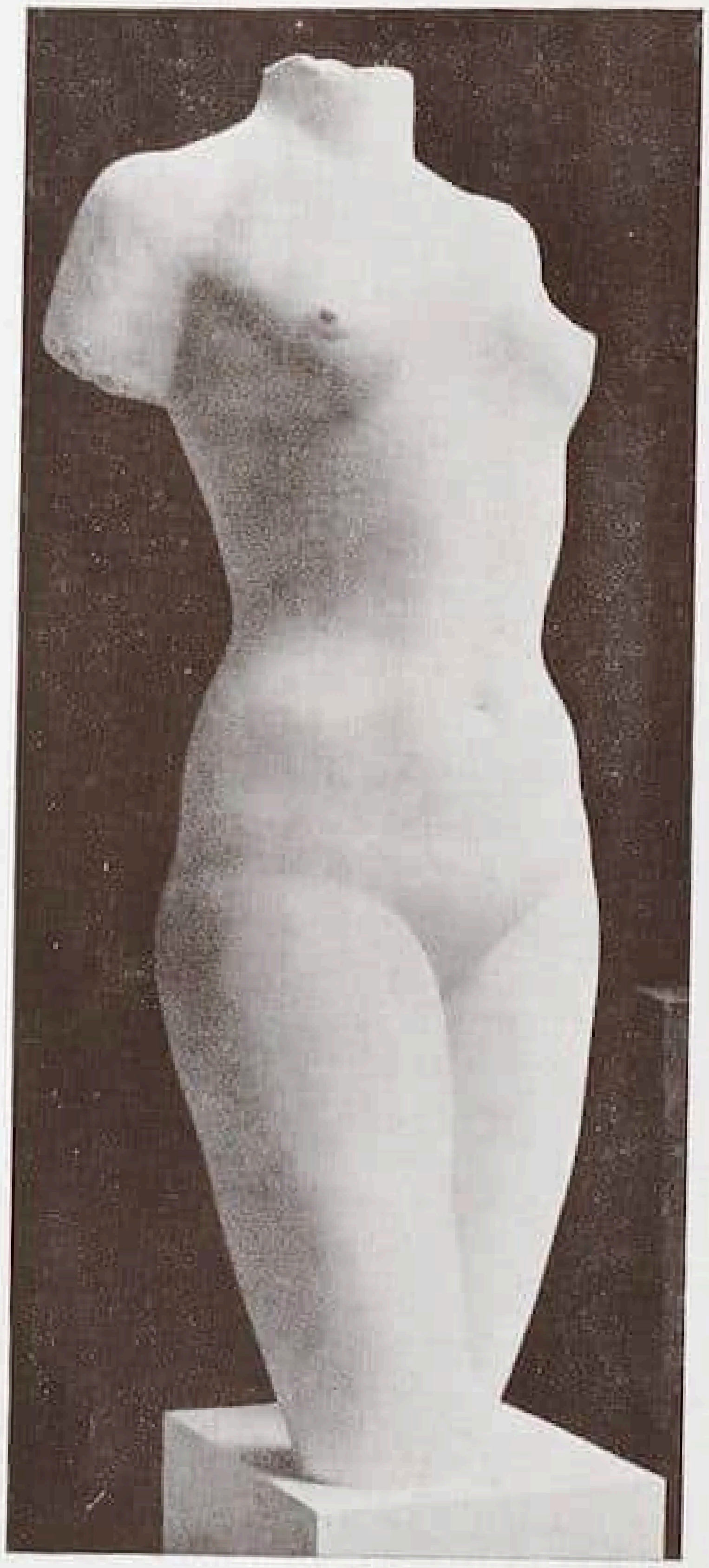
Höhe 150 cm.

Bes.: Frau A. Bühler-Koller, Winterthur.

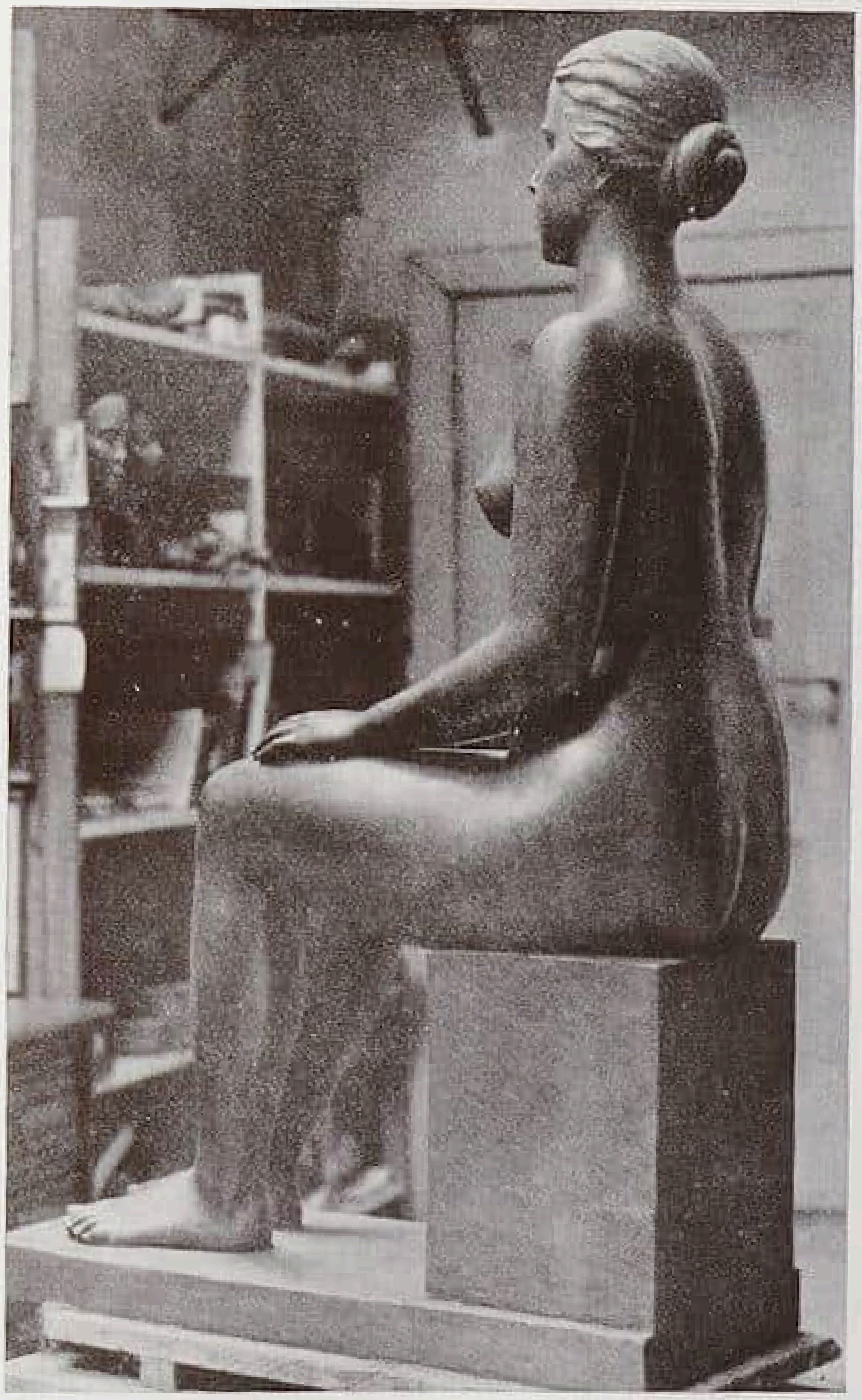
Fritz Huf.
Maske einer Japanerin. Terrakotta.



Fritz Huf.
Porträtmaske. Bronze.
Bes.: Oskar Reinhardt, Winterthur.



Überlebensgroßer weiblicher Torso. Gips.



Sitzende Frau. Bronze.

Fritz Huf.

dem Dunkel. Es gibt Köpfe von Huf von einer unbeschreiblichen Anmut, ganz naiv aufgenommen, aber streng und kontrastreich durchgearbeitet, die man, ohne damit irgend eine Abhängigkeit anzudeuten, mit gewissen Schöpfungen oberitalienischer Renaissance, Majano oder Rossellino, vergleichen kann. Man pflegt dergleichen in intellektuellen Kreisen wegwerfend mit süß zu bezeichnen, aber ist nicht auch Süßigkeit ein Ingredienz des Lebens selbst? Auf der andern Seite stehen dann jene Jünglingsfiguren, der „Emporschauende", der „Stehende", der „Hockende", die man am einfachsten als expressionistisch bezeichnen kann. Es überrascht aber zu sehen, wie ein so junger Künstler in solchen Vorwürfen alles Literarische beiseite läßt und sogleich auf das Wesen der Sache dringt. Sie sind nicht im mindesten „lyrisch" empfunden, sondern reine Resultanten einer Konstituierung, Charakterisierungen einer Körperempfindung. Sie tragen die Handschrift des Tonbildners, um deutlicher als Funktion einer Elementarbewegung empfunden werden zu können.

Wie sehr der Künstler auf das Elementare der Bewegung aus ist, zeigen zwei weitere Figuren: die Sitzende und die Ruhende. Die bemerkenswert schön patimierte Sitzende hat man gelegentlich der Februar-Ausstellung bei Paul Cassirer tadelnd ägyptisch genannt. Sie hat mit Ägyptischem nicht mehr als eine reine schematische Äußerlichkeit gemein, die darauf beruhen mag, daß der Künstler eben mit Einfachem anfing. Das Einfache allerdings ist immer das Schwerste. Hier schlägt das Werden, das Funktionelle durch, eine innere Spannung, auf die nicht verzichtet werden konnte, um den Eindruck der Studienfigur zu meiden, die aber dem Ganzen unvermeidlicherweise etwas Unbeherrschtes, bedrohlich Gegenständliches gibt. Trotz beträchtlicher Schönheit im einzelnen (das Ansetzen der Schultern, das Aufsitzen des Halses, die Behandlung des Rückens) wird fühlbar, daß das Erlebnis zur Bewältigung der Aufgaben noch nicht ausreichte.

Lebendiger ist die Ruhende, die man sich weniger als Monument denn etwa als Gartenfigur denken muß. Auch sie mit toten Stellen, ja nicht einmal warm zusammengefaßt, mit den einzelnen Motiven noch vereinzelt wirtschaftend. Aber wie sinnlich reizend, wie aufwachend, wie hübsch der stützende Ellbogen und die leise Humorigkeit der sich gegeneinander verschiebenden Kniee. Die schönen Zeichnungen des Künstlers lassen erkennen, in welche Richtung dieses Werk weist. Wir könnten auf diese Weise wieder zu wirklich schmückenden Schöpfungen kommen (was nicht dasselbe ist wie dekorativ).

Aber mächtig drängt dann doch wieder das Lateinische zur Gestaltung des Seins und zwar des großen, des monumentalen Seins. Einmal ist Huf dies voll gelungen: in jenem überlebensgroßen „Weiblichen Torso". Man hat dies Werk, sei es aus Vorurteil, sei es unter dem ungünstigen Eindruck des Gipses akademisch genannt. Das wäre an sich kein Unglück, denn auch auf Akademien sind ja Talente gewachsen. Aber man übersah doch wohl, daß der Künstler hier große Form w o l l t e. Groß wieder nicht im Sinne einer literarischen Erhabenheit, sondern jener Lebendigkeit, die Zumsichaussprechen nicht ein menschlich in vielen Facetten Vibrierendes, sondern die einfache Fülle der Vollendung, der inneren wie äußeren Geschlossenheit braucht. Hier wird nicht gefeilt, sondern zusammengefaßt, doch so, daß die Einfachheit nichts Wesentliches ausläßt und innerhalb einer großzügigen aber lebensvoll gestrafften Kontur, die die gleiche Linienempfindlichkeit aufweist wie die Zeichnungen des Künstlers, ein Unendliches aber klar Beherrschtes an Formeninhalt zuläßt. Wer gegen die sinnliche Fülle dieses Werkes blind ist, dem ist nicht zu helfen.

Soll man, einem effektvollen Schluß zuliebe, eine Prophezeihung wagen? Ich glaube, es ist nicht nötig. Die Zukunft eines Künstlers hängt von so vielen Dingen ab, die niemand voraussehen kann. Man stelle ihm Aufgaben. Handwerk will was zu verstehen haben. Ich glaube, daß eine Reihe konkreter Aufgaben den Künstler fördern würde. Man stelle sie ihm. Es ist unser aller Sache.

Romantik und Biedermeier

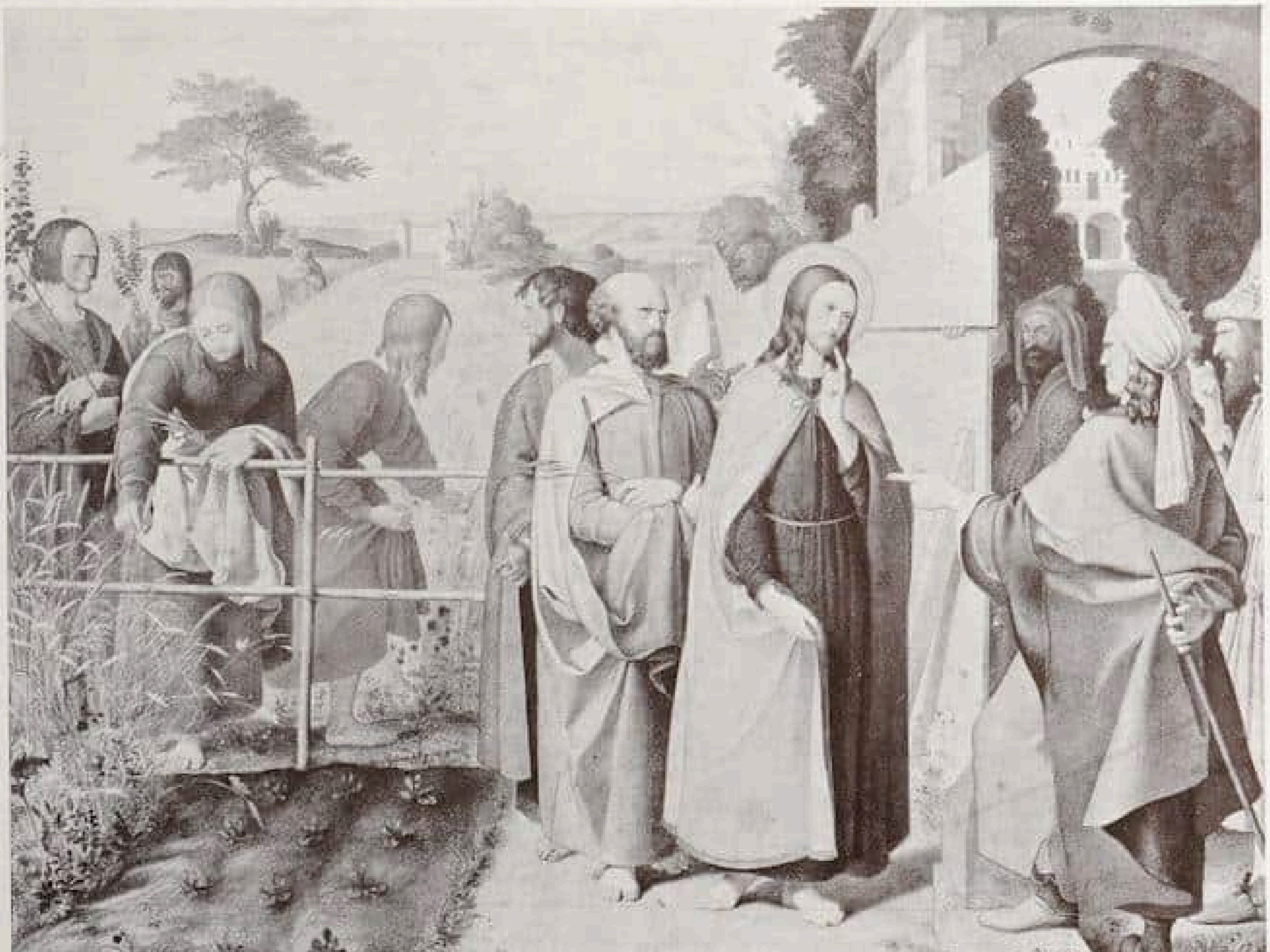
Mit vier Abbildungen auf zwei Tafeln — *Von M. R. MÖBIUS*

Unter dieſem Titel vereinigte die Kunſthandlung „Gerſtenberger“ in Chemnitz 281 Kunſtwerke aus der erſten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einer bedeutſamen Ausſtellung, die repräſentativ genannt werden kann, weil durch glückliche Ergänzung aus Muſeums- und Privatbeſitz eine zureichende Überſicht der Epoche zuſtandegekommen iſt. Vor allem iſt dieſesmal größeres Gewicht auf die Zuſammenfaſſung wichtiger Handzeichnungen gelegt, die bei weitem mehr von den Kunſtabſichten jener Zeit enthalten als die Gemälde, deren maleriſche Vollendung äußerſt ſelten iſt. Man weiß ja, daß der zeichneriſche Charakter der romantiſchen Malerei eine innere Notwendigkeit geweſen iſt, daß notwendigerweiſe die Zeichnung das weſentliche Ausdrucksmittel jener Maler zu nennen wäre. Was aber der Nachweis dieſer inneren Notwendigkeit an ſtilgeſchichtlichen Erörterungen fordern würde, das wird überflüſſig angeſichts der großen Menge wortlos überzeugender Handzeichnungen, die in dieſer Ausſtellung vereinigt ſind.

Seit Grünewald und Holbein hat es kaum jemals in Deutſchland eine einige nationale Malerei gegeben wie die holländiſche im 17. und die franzöſiſche im 18. Jahrhundert. Das Erbe Dürers, der Zwieſpalt zwiſchen Klaſſizismus und Romantik, wirkt durch alle Zeiten, und auch die erſte Hälfte des 19. Jahrhunderts war davon beherrſcht. Und doch möchte man meinen, damals wäre es hier und da ſchon gelungen, einen Ausgleich zu finden, eine Einigung auf jener Linie, die eine Front gegen den verödeten, entleerten Klaſſizismus bildete. Am entſchiedenſten und mächtigſten behaupteten ſich auf dieſer Linie die Runge, Friedrich, Dahl, Blechen und ihre Geſinnungsgenoſſen, die getrieben von einem unbändigen Drange nach Natur, nach unmittelbarer Lebendigkeit und einfältiger Ergriffenheit den klaſſiziſtiſchen Formenkanon hinter ſich ließen und eigenwillig eine neue Geſetzmäßigkeit der Malerei ſuchten. Auch dieſe Ausſtellung zeigt deutlich, wie weit dieſe Maler hinter ihren eigenen Forderungen zurückblieben, wie weniges von ihrer Vorſtellung wirklich bildlicher Ausdruck geworden iſt, ſo ſehr wir dieſen Ausdruck auch bewundern.

Unter den 51 Gemälden wäre an erſter Stelle die „Felſenſchlucht“ von Caſpar David Friedrich zu nennen, eine Malerei von beſter Qualität mit allen beſonderen Merkmalen dieſes Malers, der in völlig ſelbſtändiger Naturanſchauung ein vorausſetzungsloſes Künſtlertum entwickelt hatte. Hier hatte ein Einzelner alles das in ſich vereinigt, was unter Hunderten zerſtreut zu keiner Sammlung kommen konnte, verhaltene Leidenſchaftlichkeit und Größe. Hier ſetzte etwas an, was bei größerer Tragfähigkeit der Zeti nationale Kunſt von großem Ausmaß hätte werden können. Von Philipp Otto Runge, dem größten Verſprechen ſeiner Zeit, deſſen Erfüllung ein früher Tod verhinderte, ſind die „Heimkehr der Söhne“ aus der Hamburger Kunſthalle und drei andere Federzeichnungen ausgeſtellt, von Schnorr von Carolsfeld ein frühes Aquarell „Das Gleichnis von den Ähren“ und von Georg Philipp Schmitt ein Gruppenbild „Der Maler im Kreiſe ſeiner Familie“. Auf die Maler der Familie Schmitt iſt man erſt letzthin gelegentlich der Heidelberger Ausſtellung aufmerkſamer geworden (ſiehe Cicerone 1923, Heft 13), auch dieſes Bild rechtfertigt das erhöhte Intereſſe. Dasſelbe gilt von Wilhelm von Kobell, deſſen Werk vor kurzem in München gezeigt worden iſt; die hier vereinigten Aquarelle von ſeiner Hand haben beſte Qualität und befeſtigen ſeinen Ruf aufs glücklichſte. Erſtaunlich, wie weit dieſer Maler bei jeder Gelegenheit ſchon in Gebiete vorſtößt, die erſt ſpäter durch die europäiſche Malerei allgemein aktuell geworden ſind. Ein ſehr beachtenswertes Gemälde iſt „Teneriffa“ von Chriſtian Claußen Dahl, nicht nur wegen des für Dahl ungewöhnlich großen Formats, ſondern auch wegen der konſequenten,

Adrian Ludwig Richter. Der Abend. Kupferstichkabinett, Leipzig.



J. Schnorr v. Carolsfeld. Das Gleichnis von den Ähren. Kupferstichkabinett, Leipzig.

Moritz Retzsch. Karl Boromäus v. Miltitz und Auguste v. Miltitz.
Bes.: Graf Vitzthum v. Eckstädt, Lichtenwalde.

Friedrich Georg Kersting. Innenraum. Kupferstichkabinett, Leipzig.

äußerst delikaten Durchführung des rein Malerischen. Weiter ins Romantische gedrängt sind die „Deutsche Landschaft" von Karl Blechen, das „Doppelbildnis" des noch ziemlich unbekannten Retzsch und eine Anzahl kleinerer Gemälde von Bendemann, Carus, Reinhart, Rottmann, Schwind, Spitzweg und Waldmüller. Bei letzteren bleibt immer wieder erstaunlich das Festhalten der romantischen Totalität trotz des Niederschraubens der Lebensführung auf das Maß des Kleinbürgerlichen.

Die bürgerliche Geregeltheit, die Ordnung an Stelle des Genies kennzeichnet besonders die Epoche des volkstümlichen Holzschnitts in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, wo die im Gefühlsleben erschlaffte Romantik in das Biedermeier gleitet. Hier schafft die stille, inständige Kraft des Adrian Ludwig Richter, der mit den Erinnerungen an Italien das bürgerliche Leben seiner Heimat poetisch faßt. Eine Reihe sehr kostbarer Probedrucke und seltener, guter Blätter von seiner Hand vermittelt am stärksten die Vorstellungswelt jener Maler. Auch von Theodor Hosemann sind einige lithographierte Probedrucke und anderes zu sehen. Es versteht sich, daß Moritz von Schwind und Spitzweg reichlich und gut vertreten sind, von ersterem verdienen acht Freskoentwürfe besondere Beachtung. Von Alfred Rethel ist unter anderem ein Bogen mit den Holzschnitten „Ein Totentanz aus dem Jahre 1848" ausgestellt, von Joseph von Führich eine Reihe Bleistiftzeichnungen. Im übrigen fehlen keineswegs die hervorragenderen Arbeiten aus dem Kreise dieser Spätromantiker und ihrer Zeitgenossen. Von Adolph Menzel werden in einer besonderen Abteilung frühere graphische Arbeiten gezeigt, die seine Herkunft aus dem Romantischen belegen, darunter zehn Blätter zu den Werken Friedrichs des Großen, Probedrucke zum „Zerbrochenen Krug" und zur „Geschichte Friedrichs des Großen" und anderes.

Die heimlichere Romantik der Nazarener, die sich an der primitiven Kunst des Trecento zu orientieren suchte, hat ihren eigentlichen Ausdruck in der Zeichnung gefunden, das bestätigen die Arbeiten des Peter Cornelius, Bonaventura Genelli, Schnorr von Carolsfeld, Johann Friedrich Overbeck, Philipp Veit und der vielen anderen, die hier mit Handzeichnungen vertreten sind. Die Analogie des Begriffs und der gezeichneten Form wird deutlich. Man kann an diesen vielen, vielsagenden Zeichnungen hingehen und begreift dann, was diesen Malern das Zeichnen bedeutete. Von ungefähr findet man Parallelen zu Strömungen in der neuesten Malerei, kein Zufall, daß wir eine Blüte der Graphik erleben, die kaum zu vergleichen ist. Hier war eine Generation auch schon einmal so weit, das Zeichnen selbst für nichts zu nehmen, aber die Existenz der Zeichnung für alles. Und so wie heute ergaben sich auch damals die überzeugendsten Resultate auf dem Gebiete der Graphik, wo die Linie an und für sich schon Abstraktion bewirkt. Nirgends anders triumphierte die Bildidee mit aller Grundstimmung der Phantasie so unbedingt wie in der Zeichnung, da durchdrangen sich Gefühl und Gedanke, Rationales und Irrationales, Klassisches und Gotisches, da erstand die ganze romantische Welt und zeugte für den reinen, großen Willen jener Maler, denen zum größten Teil ein früher Tod die Erfüllung im Ganzen versagt hatte. Die besondere Geltung der romantischen Epoche für unsere Zeit, ihre Verknüpfung mit unseren Ursprüngen und unseren Anlagen, wird in dieser Ausstellung noch einmal deutlich sichtbar.

Sammlungen

Neues von der Petersburger Eremitage

Die Ausstellung französischer Lithographien / Magnasco und Bellotto / Die Malerei des 19. Jahrhunderts / Kataloge der Ausstellungen, der Fayencen und des altenglischen Silbers

Je stiller im allgemeinen das Leben und Treiben der ehemaligen Newakapitale wird — wie bekannt, ist sie nach dem Hinscheiden Lenis in Leningrad umgetauft — desto mehr lenkt der energische Pulsschlag der dortigen Museen die Aufmerksamkeit auf sich. In erster Reihe gilt dies von der Eremitage, wo wiederum über eine Reihe von speziellen Ausstellungen und Publikationen zu berichten ist. —

Verhältnismäßig wenig bekannt ist die graphische Sammlung der Eremitage, welche jetzt unter der kundigen Leitung des Herrn Stephan P. Jaremitsch steht und deren Katalog von letzterem bereits für den Druck vorbereitet wird. Obwohl durchaus nicht systematisch angelegt und weitergeführt, ist diese Sammlung doch von größtem Wert und enthält unendlich viel seltene und kostbare Blätter, was bei der unlängst arrangierten „Ausstellung französischer Lithographien" besonders schlagend zutage trat. —

Die Schau beschränkt sich auf die Blütezeit des französischen Steindrucks von ihrem Beginn bis ins dritte Viertel des vorigen Jahrhunderts, und von den großen Meistern dieser glänzenden Epoche fehlen nur einige wenige, wie Prudhon, Chassériau und C. Nanteuil. Die meisten dagegen sind mit prächtigen, oft auch handkolorierten Blättern und Suiten vertreten. Den Ausgangspunkt bilden einige Inkunabeln der französischen Lithographie von Horace Vernet, dem Miniaturisten Isabey, Boilly und dem noch stark im Dixhuitième steckenden Jean Marlet, aus dessen äußerst seltener Serie „Tableaux de Paris" von 1820. In der Romantikergruppe figurieren neben Ingres, Géricault, Delacroix, Decamps, Barye, Eugène Isabey, Bonnigton und A. Déveria, alsdann die großen Pariser Ansichten von Champin (1836), sowie die sehr seltene Suite von Joseph Jouy, Typen der Normandie darstellend. Natürlich fehlen auch die Meister der Napoleonlegende, Charlet und Raffet, nicht. Der Schwer- und Glanzpunkt der Ausstellung liegt jedoch zweifellos in den berühmten Karikaturisten und Sittenschilderern der Justemilieuzeit. Von Daumier und Gavarni ist ein überreiches und vielseitiges Oeuvre in herrlichen, meist kolorierten Drucken vorhanden, und auch die sich um diese Sterne gruppierenden Künstler-Lithographen, wie Traviès, Chom, Grandville, Beaumont, Géniole, Vernier u. a. sind vielfach vertreten. —

Die in Angriff genommene Erweiterung der Eremitage-Galerie, um für die ihr zugeflossenen reichen, neuen Bestände Platz zu schaffen, welche im vorigen Jahre die Eröffnung einer Flucht neuer Säle mit Gemälden französischer Maler des 18. Jahrhunderts brachte, ist nunmehr nach zwei Richtungen weitergeführt worden. Zeitweilig, bis zur radikalen Neuordnung der ganzen Galerie, sind drei Säle mit Italienern des 17. und 18. Jahrhunderts der Besichtigung zugänglich gemacht und den Gemälden sind hier auch Zeichnungen und Skulpturen beigefügt. Das Interesse konzentriert sich hauptsächlich auf zwei Künstler, welche außerordentlich reich repräsentiert sind. — Alessandro Magnasco und Bernardo Bellotto. Von ersterm sind im ganzen sieben Bilder zusammengebracht, darunter zwei herrliche Landschaften, die 1918 von der Eremitage erworben wurden; im folgenden Saale fesselt Bellotto mit seiner Serie Dresdner und Pirnaer Ansichten — jenen Repliken aus der Sammlung des Grafen Brühl, die mit letzterer seinerzeit nach Petersburg kamen und bis zur Revolution im Gatschina-Schloß verborgen blieben, um erst jetzt wieder von den Besuchern der Eremitage bewundert zu werden. Mit mehr oder weniger bedeutenden Einzelwerken sind noch viele Hauptmeister der italienischen Malerei dieser Epoche vertreten. Außerdem sei bemerkt, daß von unter starkem italienischen Einfluß arbeitenden deutschen Künstlern der Nürnberger Johann Murrer (sein ausgezeichnetes männliches Bildnis wurde früher dem Luca Giordano zugeschrieben), Karl Loth, Unterberger und F. K. Palko hier figurieren. —

Die neueröffneten, der Malerei des 19. Jahrhunderts gewidmeten sechs Säle bilden für die Eremitage auch programmatisch eine Bereicherung, da eine derartige Abteilung bisher im Museum überhaupt nicht existierte. Allzu imposant ist die Wirkung allerdings nicht, denn die Hauptakzente fehlen und die Zahl wirklich hervorragender Werke ist gering. Zum Anziehendsten, außerhalb des Porträts, gehören die Gruppen der Barbizonmeister (Corot, Millet, Diaz, Dupré, Th. Rousseau, Troyon, Daubigny u. a.), sowie der französischen Orientalisten aus der Mitte des Jahrhunderts (Delacroix, Decamps, Marilhat, Frère, Fromentin), obwohl auch hier meistens nur Mittelgut vorhanden ist. Alle diese Bilder kommen aus der Sammlung des Grafen N. A. Kuscheleff-Besbsrodko, welche sich früher im Museum der Petersburger Kunstakademie befand, und letzterem entstammen auch die langweiligen Historien eines Gallait, de Kayser, Delaroche oder Ary Scheffer, die allzu vielen süßlichen Genrebilder dieser Epoche und

einige — laut dem bissigen Witzwort Courbets! — „Calamités". Von Franzosen sind in gleicher Richtung noch zu nennen: Couture, Meissonnier, Ziem, Gérome u. a.; von deutschen Meistern — leider nur die beiden Achenbach, Knaus, Vautier, Meyerheim, Grützner, sowie Landschaften von J. A. Koch, E. Hildebrandt und ein „Übergang über die Beresina" von P. Heß. Einigermaßen entschädigen hierfür die Bildnisse von Vogel von Vogelstein, Fr. Krüger, Overbeck (Thorvaldsen) und Anselm Feuerbach, wie denn überhaupt die lange Reihe von Bildnissen, besonders aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts, ein recht interessantes Ganzes darstellen.

Wir finden hier Werke von F. Gérard, Baron Gros, R. Lefèvre, dem außerhalb Rußlands wenig gekannten und sehr anziehenden J. L. Mosnier, Girodet, Court und last not least von Ingres, welcher, außer dem Porträt des Grafen Gurjeff, noch mit der kalten „Madone à l'Hostie" vertreten ist, die beim Meister von dem spätern Zaren Alexander II. in Rom bestellt wurde und von der noch einige Varianten existieren. Das hohe Niveau englischer Bildnismalerei repräsentieren Hoppner, Lawrence, G. Dawe und Wilkie, und außer den bereits erwähnten Deutschen, wird die Gruppe von dem internationalen, höfischen Schweizer Winterhalter vervollständigt.

Unter den wenigen Skulpturen sind die Statue des Grafen Osterman - Tolstoj von Thorvaldsen, eine „Danaide" von Rauch und drei Werke von Rodin beachtenswert.

* * *

Kataloge der drei besprochenen Ausstellungen sind nicht erschienen und vorderhand müssen kurze Verzeichnisse in der Art eines Führers aushelfen. Es wäre nur zu wünschen, daß sämtlichen Heften, wie dies bei demjenigen der Lithographie-Ausstellung der Fall ist, Künstlerverzeichnisse in alphabetischer Ordnung beigefügt wären.

Noch einige weitere kleinere Veröffentlichungen der Eremitage sind zu erwähnen, zu denen neue Auf- und Ausstellungen aus dem Gebiete der dekorativen Künste Anlaß gegeben haben und welche über Geschichte, Technik und Provenienz der Exponate unterrichten. In solcher Weise bespricht Herr A. N. Coubé in einer eleganten Broschüre die „Majoliken und französischen Fayencen des 18. Jahrhunderts" aus der Sammlung des Museums der Stieglitzschen Kunstgewerbeschule, das jetzt der Eremitage angegliedert ist, und ein Pendant hierzu bildet das Heft des Herrn Joseph Orbeli über „Musulmanische Fliesen" mit Bezug auf deren Ausstellung in der Eremitage. In einem dritten Heft läßt der Eremitage-Direktor, Herr S. N. Trojnitzkij, die Vitrinen mit Spitzen, Handspiegeln, Taschenuhren, Tabakdosen usw. Revue passieren.

Aus der gleichen Feder stammt endlich der illustrierte, erschöpfende Katalog der 64 Nrn. zählenden Sammlung Altenglischen Silbers der Eremitage, welcher genaue Beschreibungen, Daten nebst faksimilierten Marken sämtlicher Gegenstände, sowie eine allgemeine Einleitung bringt. Der Text des eigentlichen Kataloges (Verlag Brockhaus & Efron, Leningrad) ist auch in englischer Sprache beigegeben, und in mancher Hinsicht ergänzt hier Direktor Trojnitzkij das kapitale Werk des verstorbenen Baron Armin von Foelkersam über die Silbersammlung des ehemaligen russischen Hofes. Die zahlreichen Abbildungen und eine Liste der hier in Frage kommenden englischen Silberschmiede erhöhen noch den Wert des Katalogs „Old English Plate". — P. Ettinger.

Das Museum der ostasiatischen Kunst in Berlin

Nachdem das Projekt eines umfassenden Asien-Museums in dem Vorort Dahlem an der Widrigkeit der Umstände gescheitert war, haben wir so manches Jahr darauf warten müssen, daß die Schätze der staatlichen Sammlung chinesischer und japanischer Kunst wenigstens in provisorischer Aufstellung der Öffentlichkeit zugänglich gemacht würden. Jetzt endlich ist es, in sympathischer Stille, geschehen, — wir sind um ein hervorragendes Institut reicher, das sich rühmen darf, die wohl bedeutendste Folge ostasiatischer Kunst auf europäischem Boden zu bergen. Und man kann nur uneingeschränktes Lob zollen der Art, wie trotz zunächst wenig günstigem Lokal die Dinge zur Darstellung gebracht sind. Otto Kümmel, dem die Sammlung anvertraut ist, war vor allem darauf bedacht, die individuelle Schönheit des gesonderten Einzelobjektes zum Beschauer sprechen zu lassen. Jede Überfüllung ist vermieden, die Sammlung protzt nicht mit ihrem Besitz, der Gast ist nicht ins Gedränge gebracht. Aus der Not des Provisoriums hat man die Tugend sparsam-strenger Auswahl zu machen gewußt. Eine Schausammlung, die nicht nur wunderbar übersichtlich ist, sondern jedes Ding so frei und isoliert gibt, daß auch der Unkundige gleich eine Ahnung von der Wesenswürde jedes Gebildes und Gerätes empfängt. Man hätte in den zur Verfügung stehenden Zimmern des ehemaligen Kunstgewerbe-Museums in der Prinz-Albrecht-Straße leicht den Gesamtbestand unterbringen können, hat es jedoch vorgezogen, jeweils nur etwa ein Drittel darzubieten und dreimal jährlich zu wechseln, — dies zugunsten der wertverleihenden Distanzierung der einzelnen Objekte und zugunsten der Separierung und Verdichtung des denn auch mächtigen und nicht verhetzten Eindrucks.

Diese weiträumige, kahle Ruhe ist Atmosphäre, ohne sich je in Imitation östlichen Milieus zu ver-

suchen. Sie ist taktvolle Nüchternheit, die sich gleich fern hält von mumifizierender Registrierung wie von Stimmungsmache und Meiningerei. Dem entspricht die klare Diskretion der Einrichtung bis ins Detail. Die von mattgoldenen Türleibungen getrennten Säle sind grau, graugrün und lila gestrichen, wobei durch tupfende Behandlung und feine Goldsprenkelung eine sehr angenehme Auflockerung erreicht ist. Durch in der Art von Papierfenstern weiß überfangene Scheiben fällt ein gut zerstreutes, stilles Licht. Einfache Eichenvitrinen nehmen je nur wenige Stücke auf; auch Schwertstichblätter etwa oder Teeschalen sind nie als Massenware hingehäuft. Diese Schaukästen sind in genauer Übereinstimmung mit dem Wandanstrich ausgeschlagen, und sogar die erläuternden Kärtchen sind dem im Ton angepaßt, so daß sie ihre Wissenschaft nicht aufdrängen, sondern nur dem Blick sichtbar werden, der sie sucht. Den Gemälden sind Nischen gebaut, die wiederum nicht Tokonoma spielen, aber jedes Werk auf sich konzentrieren. Es ist eine europäische Aufstellung, doch erfüllt von äußerster Achtung für die Intentionen jener Dinge und den Geist östlicher Kunst, und solche Achtung auslösend, — sachlich im besten Sinne dieses Wortes.

Der Weg, wie ihn vorerst die Raumfolge weist, geht von Produkten des 19. Jahrhunderts zurück bis ins dreizehnte; die beiden noch nicht geöffneten Säle enthalten dann die altchinesischen Bronzen und die Werke der buddhistischen Plastik und Malerei, also das Haupt des Ganzen und nicht die geringsten Schätze der Sammlung. Dieser Kurs von den mehr virtuosen zu den ganz essentiellen Dingen hat Manches für sich, zumal die Beschränkung der Anzahl Gewähr bietet, daß der Betrachter unermüdet bis ans Ende gelangt und die qualitative Steigerung voll erlebt. Auf den Rang der Stücke selbst einzugehen, verbietet sich an dieser Stelle, zumal uns zunächst ja nur ein Ausschnitt des Besitzes bekannt ist. Alles Schwächliche ist ferngehalten und viele Werke gehören, auch mit dem Maßstab ihrer Heimat gewertet, zum Seltensten und Schönsten. China und Japan sind nicht getrennt, sondern in der Einheit und Wechselwirkung dargeboten, die den kunsthistorischen Tatsachen entspricht. Die übliche Unterschätzung der letzten Epoche wird durch Gemälde der Shijo-Schule, etwa drei Werke des Kikuchi Yosai, gleich einer Revision unterworfen. Dazu Lacke und Keramik des 19. Jahrhunderts. Im nächsten Raum prächtige No-Gewänder, ein Makimono mit den vier Jahreszeiten in der Art des Moronobu, Gemälde von Shunsho und Hokusai sowie eine 1737 datierte große, europäisch beeinflußte Herbstlandschaft mit Hirschen, ein sehr interessantes Stück. Ferner Inros und Schwertzierat. Im dritten Saal Perlmuttereinlagen, Chaires aus Satsuma und Seto, Räucherwerkdosen und ein herrlicher Schreibtisch mit Gerät, in Gold und Silber den kiefernbewachsenen Strand und Kraniche darstellend. Es folgt Rakutöpferei, wunderbar getönte Glasuren, Lacke mit Perlmuttermosaik und der „Regensturm“ des Wu-I-hsien, ein Hauptwerk der Ming-Malerei. Daneben noch zwei zusammengehörige Kakemonos mit Wildenten von Okyo. Weitergehend gelangt man zu zwei Landschafts-Bildrollen des Chiang-Sung und im folgenden Saal zu Proben monumentaler Kano-Malerei, goldgrundierten Schirmen mit Gesellschaftsszenen. Ferner ein prächtiger Bücherschrein, gußeiserne Wasserkessel, Tsuben. No-Masken in bester Wahl; der berühmte Schreibkasten des Korin mit Zypressen und dem Tor des Miwaheiligtums in Yamato; Alben mit Liedern auf stimmungsverwandter Landschaft. Im sechsten Saal beherrschend ein Darumabildnis des 16. Jahrhunderts, ferner Setotöpferei, der „Hahn“ des Sesshu, „Reiher im Lotus“ von Noami. Eine grautapezierte Vitrine mit grauglasierten koreanischen Chawans ist ein museales Kabinettstück. Im vorläufig letzten Raum des großen Sung-Meisters Mu-Chi „Wildgänse“ und fünf rostbraun montierte, farbig hinreißende Arhat-Bilder des 13. Jahrhunderts.

Mit dieser kurzen Streifsicht seien wenigstens die auffälligsten Stücke der gegenwärtigen Auswahl benannt. Das Ganze ist naturgemäß nicht ohne Lücke, offenbart aber die Kontinuität einer unendlich feinen und reichen Kultur aufs Nachhaltigste. Daß diese schöne, kostbare Sammlung uns in kargen Zeiten völlig als Geschenk zufällt, sei gebührend vermerkt. Stiftungen zum Andenken an Frau Marie Meyer, Freiburg i. Br., des Berliner Sammlers Gustav Jakoby, P. v. Mendelssohn-Bartholdy, des früheren Kaisers und anderer haben sie zusammengefügt, und aus dem Auktionserlös von Doubletten wurde die Einrichtung bestritten. Nicht zuletzt aber ist diese Sammlung ein Werk Ernst Grosses zu nennen, der ihr geistig den Boden bereitet, sie in entscheidenden Teilen erworben und geschenkt hat. Willi Wolfradt.

Köln

In keiner Stadt Deutschlands waren die Museen durch die Kriegsjahre so vernachlässigt wie in Köln. In keiner Stadt ist seitdem mehr für ihre Reorganisation getan worden. Die Eröffnungsfeier des 4. Mai (die vorletzte) galt dem erzbischöflichen Diözesan-Museum am Domhof. Mit einfachsten Mitteln hat man die kleine Sammlung von Köstlichkeiten ins rechte Licht gesetzt. Hoffentlich findet sich bald das Geld, um überstrichene Plastiken und Bilder zu säubern. Dieser Entrestaurierung muß auch die berühmte Veilchen-Madonna Stephan Lochners unterzogen werden. Dann wird sie auch wohl den schrecklichen Rahmen und ihre unzweckmäßige Rundbogennische verlassen dürfen. Herrlich sind ro-

manische Plastiken erstanden. Das ottonische Antonius-Reliquar, das rheinische Triumphkreuz des 12. Jahrhunderts und der bekleidete Erper Kruzifixus sind Höhepunkte. Ein Schrank bringt die Entwicklung von der Pyxis zur Monstranz. Der hl. Nikolaus mit Sockelminiaturen und die Verkündigung aus gebranntem Ton sind in ihrer alten Polychromie ganz einzig. Ein Saal enthält Gewänder, Stoffe und Stickereien. Als Ganzes vereinigt die Neuordnung von Dr. J. Eschweiler auf das glücklichste kirchliche Zwecke mit dem Wichtigsten, der Herausstellung großer künstlerischer Qualität. Salmony.

London

Der „National Art Collection Fund" fordert zur Subskription auf für den Ankauf eines Porträts von Tintoretto, darstellend Vincenzo Morosini, einen berühmten, venezianischen Staatsmann und General des 16. Jahrhunderts. Die Herren Agnew, die gegenwärtigen Besitzer des Gemäldes, sind bereit, dem Staat das Bild für 14 000 Pfund zu verkaufen. Das Porträt ist zur Zeit in der Wallace Collection ausgestellt. Bo.

Rom

Im Museum der modernen Kunst in der Villa Giulia ist kürzlich ein besonderer Saal für die Werke des Gaetano Previati eröffnet worden, der dazu berufen sein dürfte, die Arbeiten dieses, neben Segantini bedeutendsten Vertreters des Divisionismus in Italien endlich den Kunstfreunden näherzubringen. Es handelt sich bei diesen Bildern um Geschenke des bekannten Kunsthändlers Alberto Grubicy, der bekanntlich auch der geschäftliche Vertreter Segantinis war. Als besonders bemerkenswert seien folgende Hauptschöpfungen: „I funerali di una vergine", „La caduta degli angeli", „La creazione della luce". A. C.

Ulm

Das Museum erwarb die im Cicerone, Februarheft 1923 abgebildete und beschriebene Mutter Gottes von Hans Multscher sowie aus einer Caspar-Ausstellung des Kunstvereins graphische Blätter von Karl Caspar und ein Bodenseegemälde von Maria Caspar-Filser.

Ausstellungen

Berliner Ausstellungen

Akademie der Künste / H. Rathleff-Keilmann / Jussuf Abbo / Gerhard Marcks usw.

Die Frühjahrsausstellung der Akademie wird diesmal nicht völlig der Aufgabe gerecht, die ihr seit der Wiedererweckung des Instituts gestellt ist: das Gegenwartsschaffen unseres Landes objektiv, allseitig und mustergültig zu versichtbaren. Zum erstenmal spürt man den Mechanismus des Sichjährens als Beeinträchtigung, — man wehrt sich, das Gebotene als verbindlichen Querschnitt durch das uns wahrhaft Wirkliche zu akzeptieren, und vermißt bei allem Plan und gewiß noch immer ansehnlichem Niveau die organische Einheit. Die Anzeichen der Erschlaffung sollten Mahnung werden, ein mangelhaftes System zu revidieren. Das Privileg der zum Teil beträchtlich wackeren Akademie-Mitglieder auf Plätze an der Sonne des Pariser Platzes darf keinesfalls die innere Geschlossenheit stören. Es bedeutet eine leidige Unstimmigkeit, wenn rein pflichtmäßig Übernommenes mit fachkritisch Ausgewähltem verkoppelt wird. Ein solches Verfahren führt nicht zur Stabilisierung des allgemeinen Maßstabs — es gefährdet geradezu die Autorität des Unternehmens. Ferner geht bedenklich viel Mittelware drein, Dinge ohne grundsätzlichen Ausdruck und ohne Einzigkeit des Ranges oder auch nur der Artung. Toleranz gegen Richtungen heißt nicht Verwässerung ihrer Diskussion durch Nebensächliches aus allen formsprachlichen Zonen. Als Hauptgefahr droht der Akademie die Zerlöcherung der Ganzheit durch die Sonderkabinette, so wichtig sie im Prinzip erscheinen. Ehrung zu Unrecht dem Gedächtnis Entgangener, nachdrückliches Sicheinsetzen für noch Befremdliche: Beides ziemt dieser Stätte. Aber solche Hervorhebungen dürfen nicht durch ihre Anzahl entwertet werden, und sie sollen das Ganze durch Höhepunkte gliedern, nicht durch matte Kapitel strecken. Und ein Höhepunkt kann diesmal keiner der fünf einem Einzelnen gewidmeten Räume genannt werden.

Vor Wilhelm Steinhausen wird einem nur wieder klar, wie dieses Deutschland doch stets eine letzte Verdünnung von fremden Vorbildern (neben Italienern hier Rembrandt) für heimatlich und so recht deutsch hält, wie es doch immer wieder Stille mit Leere, und Andacht mit sänftlich schwiemelnder Idealität verwechselt. Wie leicht es sich mit ein bißchen Sinnigkeit über die elendeste Malerei hintäuscht. Steinhausen verhält sich zur kräftigen Romantik etwa wie der Marquis de Bayros zum Rokoko. Zweitens der wahrhaft plumpe Plastiker Max Kruse, dessen Trivialitäten bereits geradezu gespenstig wirken. Weiter ein Raum für Georg Kolbe, vollgestellt, daß keine Gebärde ausschwingen kann, unzulänglich als Veranschaulichung des Gesamtwerkes, nachteilig durch Betonung der oft gesucht bewegten letzten Figuren. Zudem bedurfte der Künstler einer Spezialvorführung so wenig wie Max Pechstein, dessen burschikoser Schmiß nur noch selten an einem marktschreierischen Schematismus vorbeikommt. Er malt gelbe Weiber wie im Ausverkauf. Endlich vier Wände Schmidt-Rottluff, was tapfer gewollt war, aber ein fünfter Fehlschlag wurde. Denn das einzelne Bild dieses starken und konsequenten Künstlers ist Wucht, — viele zusammen aber dämpfen einander zur Dekoration. Gelingt es,

ein Werk zu isolieren, ist man in seiner Macht. Sonst aber empfindet man auch hier (auf höherer Stufe) die Formel.

Sieger möchte ich diesmal Kokoschka nennen, um seiner beiden unerhört farbtiefen Landschaften willen. Dix ist aufsehenerregend vertreten durch den „Schützengraben" des Wallraf-Richartz-Museums, ein tolles, fürchterliches, in seiner Schonungslosigkeit großartiges Werk, das aber keineswegs ein künstlerisches Definitivum ist. Bezwingend abermals durch die gefährliche Ruhe seiner Malerei und durch Spannung des Geschehens Karl Hofer. Ein halbverborgenes Stilleben von Walser vereint Gefüge der schlichtesten Formen mit dunklem Einklang; es ist ein Talisman von einem Bilde. Beglückend in bunter Schwerlosigkeit Rudolf Großmann. In einigem Abstand bestätigen sich Czobel, Crodel, Partikel; auf Hans Feibusch machen zwei edel und ruhig gemalte, eigen gestimmte Proben nachdrücklich aufmerksam. Corinth und Liebermann fehlen nicht und stehen gewiß nicht zurück; sonst fesseln von Älteren nur Mosson und Dettmann, dessen erdkräftige Weise nicht zu verachten ist. Für Kontraste ist gesorgt; die schlimmsten: Franz von Stucks operneitle Artistik und Plontkes Prosageschwätz über Bibelthemen. Ein volles Drittel der Ausstellung gehört der Plastik. Hier sind Scharff mit einer vollendeten, physiognomisch restlosen Wölfflinbüste nebst weiteren ausgezeichneten Stücken und Albiker die Führenden. Barlach wirkt recht abgekämpft. Ein Frauenkopf von Rickert fällt günstig auf. Milly Steger erscheint diesmal kaum weniger krampfhaft als Emmy Roeder. Billig und aufdringlich die Büsten Jakimows, kunstgewerblich verstiegen das Zeug von Gies. Mit derlei Faxen wird die Stagnation der Plastik, wie sie hier wieder überdeutlich wird, nicht zu überwinden sein.

* * *

Bei Twardy Arbeiten von Harriet Rathleff-Keilmann, zumeist heilige Antlitze in biplanem, dunklem Holzrelief, auch wohl bemalt; eine allgemeine Neigung der Künstlerin zur ovalen Abbreviatur und zur summarischen Kurve hält auch schmerzlich-erhaben Gemeintes im ornamental Salbungsvollen fest. Byzantinisches Vorbild reicht nur zur Stilisierung aus, zeugt nicht magisch Strenges. Zuweilen rührt ein kindlich aufgefaßtes Motiv näher an die Reinheit des Einstigen, und freier, überraschend lebendig geraten zwischen all dieser entlehnten Form unmittelbarer erlebte profane Bildnisse. Da faßt man etwas Vertrauen zu einem Talent, das man abbringen möchte von seinem laublütigen Präraffaelitentum. —

In Zeichnung und plastischem Gebilde bekundet Jussuf Abbo, der im Graphischen Kabinett J. B. Neumann ausgestellte palästinensische Künstler, die gleiche stille Feinfühligkeit, die kein Sensationieren irgendwelcher Art duldet, vielmehr geführt und erfüllt ist von einem zurückhaltenden Ernst sanften Maßes. Seine gelöste Ruhe, vor allem in der quadrierenden Gelassenheit des Stirn und Nase klar ausrichtenden Kopftyps an Hans von Marées gemahnend, meidet alle Überdeutlichkeit wie Verschwommenheit. Das Subtile ist nirgends weichlich, so leise die Hand mit dem Material umgeht. Unter den leicht maskenhaften, aber nie auf eine glatte Stilfasson gebrachten Bildnisskulpturen, die auch hinsichtlich Tönung und Porung der Masse von unbedingter Kultur zeugen, interessiert vor allem der Kopf Max J. Friedländers. Eine gar nicht aufdringliche und freilich auch nicht revolutionierende Kunst von eigenem, edlen Klang, den sie gerade dem bewohnten Raum zu übertragen den unauffälligen Gehalt hat. —

In der Galerie F. Möller lernt man Gerhard Marcks, dessen Holzschnitte sich rasch Geltung verschaffen konnten, nun erstmalig recht als Plastiker kennen. Ganz eindeutig ist der Eindruck zunächst nicht: die tölpische Schwerfälligkeit und grätschige Versteifung vieler seiner Figuren ist nicht ohne archaistische Gewolltheit, wennschon die innige Wortlosigkeit bäurischer Mütter, die heroische Indolenz disproportionierter Akte jenseits von jeder barbaresken Stilisierung steht. Die Donquichotterie des Körpers ist mit unbekümmerten Mitteln, nicht ohne Drastik und doch aus dem Geheimnis des Statuarischen gestaltet. Typenköpfe von grotesk-maskischem Gepräge, das phantastische Hinstolpern eines Blinden, aber auch kleine Bildnisse wie das fein und spitz umrissene Lyonel Feiningers bezeugen am unzweifelhaftesten die Eigenart und Nachdrücklichkeit dieser Plastik. Einige Bleistiftzeichnungen konturieren sehr geistig, abermals leise graezisierend, kluge Antlitze oder in wenigen gesiebten Linien, reinen Schattentönen und stecknadelkopfgroßen Staffagepunkten das Spiel der Gelände. Im Holzschnitt ist Marcks immer kräftiger, origineller und sprichwörtlicher geworden. Anregungen Klees, spätgotischer Buchillustration und frühantiker Vasenmalerei sind spürbar — trotzdem ist das Ganze neu und autonom wie Weniges. Die Chiffre dieses Stils hat die Klarheit zum Märchen und die Sonderbarkeit zum Alltagsmotiv, sie hat einen epigrammatischen Rhythmus und deckt eine ungewöhnliche Fülle fabelnden und parodischen Einfalls. —

Die unlängst eröffnete Galerie Matthiessen lud zur Besichtigung ihrer Bestände. Neben guten Ruisdael und Hobbema interessierte von älteren Meistern vor allem ein Bronzino-Bildnis. Bemerkenswert eine ganze Reihe von Studien und ausgediehenen Stücken von Marées, ein kleiner Kopf von Ingres, ferner eine Anzahl Renoirs, ein ganz frühes Stilleben und eine Gebirgslandschaft von van Gogh, eine koloristisch und im impressiven Duktus besondere

Winterlandschaft Monets, ein hübscher Sisley und ein vorzügliches Strandstück Liebermanns aus den neunziger Jahren. Willi Wolfradt.

Basler Ausstellungen

Heinrich Altherr, Oskar Kokoschka und Meier-Amden in der Kunsthalle / Ernst Stückelberg / Gedächtnisausstellung / Handzeichnungen altdeutscher Meister im Kupferstichkabinett

Während der van Gogh-Ausstellung waren in den unteren Sälen der Basler Kunsthalle die Werke von drei lebenden Meistern zu sehen — Altherr, Kokoschka, Meier-Amden — was der Vollständigkeit halber nachzutragen nicht unterlassen sei. Von Kokoschka sah man eine Serie lithographierter und gezeichneter Porträts, einige Aquarelle und die „Bachkantate". Sicherlich nicht genug, um über den Künstler ein endgültiges, abschließendes Urteil zu gewinnen. Aber unmittelbar neben van Gogh gestellt, wollte einem doch bedünken, als sei dieser vielgepriesene Künstler nicht sowohl Pionier als vielmehr Epigone. Vor seinen Bildnissen denkt man etwa an ein Frühbild von van Gogh, „Die Erdäpfelesser"; es könnte mit seiner durchbohrenden Charakteristik der Physiognomien und den aufdringlich gemalten Händen eine Vorstufe dazu sein. — Heinrich Altherr, der zur Zeit Direktor der Stuttgarter Akademie ist und unter dessen Vorsitz vor Jahr und Tag die Stuttgarter Sezession gegründet wurde, zeigte ein Dutzend Bilder, figürliche Kompositionen und Porträts. Restloser befriedigte er in seinen Bildnissen; im Kolorit ähnlich den großen Kompositionen, in denen Altherr nicht immer mit gutem Gelingen allgemein menschliche Themen zu gestalten versucht, sind sie einfach, ruhig und durchaus nur auf die Wiedergabe des Geistigen gerichtet. — Der feinen und eigenartigen Kunst Otto Meiers-Amden, die auf verschiedene jüngere Schweizer Künstler, z. B. Hermann Huber, Paul Bodmer u. a., einen nicht zu unterschätzenden Einfluß geübt hat, begegnet man leider nur sehr selten auf Ausstellungen. Um so dankbarer begrüßte man die ziemlich zahlreiche Vertretung, die etwa zwei Dutzend Arbeiten, Zeichnungen und kleinformatige Gemälde, meist mit Kinderdarstellungen brachte. — Es ist ein besonderes Vergnügen für das Auge, den reinlichen Umrissen dieser jugendlichen Leiber in den verschiedenen Stellungen zu folgen und den feinen, subtilen und zärtlichen Sinn für die ganze Struktur des in der Entwicklung begriffenen Körpers zu studieren. Auch das Farbige hat seinen eigenen Klang. Der Register, die dieser Kunst zur Verfügung stehen, sind zwar nicht viele; aber dafür entschädigt reichlich die stille, feine Mystik, die in dem Künstler lebendig ist. —

Das Ausstellungsprogramm des Basler Kunstvereins hat dieses Jahr seine eigenen, unerforschlichen Gesetze. Zuerst war es Hans Thoma, dann van Gogh (eine Schau, die zu einem künstlerischen Ereignis ersten Ranges für die Schweiz geworden ist) und neuerdings folgt nun das Werk des 1903 verstorbenen Baslers Ernst Stückelberg. Man greift sich an den Kopf und wundert sich über den Straußenmagen des Basler Kunstvereins, der wirklich alles verträgt. Man hat das Werk Stückelbergs zwar gesiebt, gewiß, aber auch noch in dieser Auswahl sucht man verzweifelt nach einem künstlerisch wirklich bedeutsamen Stück — es bleiben vielleicht als die beiden einzigen das Porträt der Mutter des Künstlers und das Bildnis der Braut im grünen Taffetrock. — Doppelt und dreifach empfindet man die künstlerischen Belanglosigkeiten dieses Malers nach dem Herzen jedermanns, weil in der Erinnerung von denselben Stellen, wo heute die harmlosen Porträts und Genrebilder hängen, noch immer die gewaltigen Farbensymphonien des großen Holländers klingen. —

Im Kupferstichkabinett ist nun die Ausstellung von Handzeichnungen altdeutscher Meister eröffnet worden. Ein Teil der Handzeichnungen des Karlsruher Kupferstichkabinetts, der sich vielleicht von der ehemaligen Basler Sammlung Faesch herleitet, bildet den Kern. Ergänzt werden diese Blätter — es mögen etwa vierzig Stück sein — durch die Schätze des Basler Kupferstichkabinetts und durch Leihgaben des eidgenössischen Kupferstichkabinetts in Zürich und eines Basler Sammlers. Es ist so durch eine sorgfältige und überlegte Auswahl eine Schau altdeutscher Zeichenkunst zustande gekommen, die nicht so schnell wieder ihresgleichen finden dürfte, weder dem Umfange noch der Qualität nach.

Am stärksten sind die Meister der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts vertreten. Zwar gibt eine schöne Auswahl von Blättern des 15. Jahrhunderts einen hinlänglichen Begriff von der Kunst dieser Zeit. Aber neben den zahlreich vertretenen Schöpfungen der Urs Graf, Niklaus Manuel Deutsch, Hans Leu d. J., Hans Baldung, Albrecht Altdorfer treten sie doch eher zurück. — Breitester Raum ist vor allem Niklaus Manuel Deutsch (1484—1530) gegönnt — mit Recht; im Gegensatz zu Hans Holbein d. J. und seiner überlegenen Kunst, die in der Fremde internationale Geltung gewann, ist Niklaus Manuel der hervorragendste Vertreter jener Künstlergeneration, die zu Beginn des 16. Jahrhunderts eine schweizerische Kunst von spezifisch nationalem Gepräge begründete, und die in ihrer vollen und derben Art zugleich die prahlerische und liederliche Phantastik der Soldheere wie eine frische, natürliche Anmut darzustellen wußte. Als Landschafter hat Manuel in der vordersten Reihe der Künstler am Oberrhein gestanden; und zwar schildert er mit Vorliebe Gegenden aus der engeren Heimat und sucht dabei nicht nur das Charakteristische eines Landschaftsbildes, sondern vor

allem auch die wechselnden Stimmungen der verschiedenen Tageszeiten zu ergründen und festzuhalten. — Zwischen Niklaus Manuel und dem jüngeren Hans Leu (1490—1531) lassen sich, wenigstens aus den ausgestellten Landschaftszeichnungen, keine sicheren Beziehungen feststellen; wohl aber muß Leu von dem Regensburger Meister Albrecht Altdorfer (1480 bis 1538), dessen Landschaftskunst in fünf (davon vier ganz unvergleichlichen) Proben zur Anschauung gelangt, stark angeregt worden sein. Seine Eigentümlichkeit ist das spielerisch freie Hantieren mit dem Weißpinsel; den zumeist warm getönten Grund, auf dem die Andeutung des Figürlichen und Örtlichen mit Tuschen geschieht, überzieht er mit einem nervösen, unsteten Gefloskel weißer Fäden und Ballungen. Phantastische Baumkronen, bärtig behangen oder aufgestraußt wie die Federbüsche eines Landsknechthutes, verbinden sich mit krausem Gewölk und oft kalligraphisch wohllautenden Konturlinien zu einem phantastischen Gewebe, das sich lebendig zuckend und verwirrend über das Blatt breitet. — Neben diesen Blättern mutet Ambrosius Holbein (1493/94—1518) in seinen kleinen, zierlichen und wohlgefüllten Medaillen mit Herkules und Antäus und Pyramus und Thisbe an wie ein besserer Klassizist. — Zeichnungen von Hans Fries (1465—1520), des immer noch umstrittenen Meisters H. F., von dessen Werk indes Blatt um Blatt abfällt, von H. L. Schäufelin (1485—1540), von Wolf Huber, Weiditz (eine Entdeckung Köglers) und einigen andern Meistern bilden eine eigene Gruppe für sich. Hans Hug Kluber (1535—1578), berühmt und berüchtigt vor allem durch seine „Restaurierung" des Basler Totentanzes, die den machtvollen Bilderzyklus des Mittelalters in eine völlig charakterlose Manieristenschöpfung umwandelte, weist hinüber zu den Meistern der Mitte und der zweiten Hälfte des Jahrhunderts: Hans Bock d. Ä., dessen Lehrer Kluber war, Tobias Stimmer aus Schaffhausen, Barthlime Lingk aus Zürich Daniel Lindtmeyer aus Schaffhausen, Christoph Murer aus Zürich und einigen unbekannteren Meistern, die alle mit vortrefflichen Proben ihrer Zeichenkunst, meist Scheibenrissen, vertreten sind. In diesen Werken entfaltet sich die gesteigerte Lebenslust des Zeitalters rauhbeiniger Landsknechte und wohlhabenden Bürgertums. Gelage in getäferten Stuben, Schiffahrten Schützenfeste und andere Festlichkeiten sorgloser Lebensfreude nehmen einen breiten Raum ein. — Daneben zeigen Blätter von wirklich dramatischer Bewegtheit wie etwa die „Himmelfahrt des Elias" von Daniel Lindtmeyer oder von solch prachtvoll künstlerischer Unmittelbarkeit wie die lavierte Federzeichnung auf rotem Grund mit der allegorischen Darstellung einer „Justitia" eines unbekannten Schweizer Meisters des ausgehenden 16. Jahrhunderts, wie lange die gute Tradition vom Anfange des Jahrhunderts auch die Nachgeborenen noch zu vorzüglichen Arbeiten befähigte. — Die Ausstellung dauert bis Ende Juni.

W. R.

Wiener Ausstellungen

Künstlerhaus: IX. Ungarische repräsentative Kunstausstellung / XLV. Jahresausstellung der Genossenschaft bildender Künstler Wiens / Würthle: Jakoba van Heemskerck / Krystallgalerie: Lukomski, Russische und ukrainische Architekturansichten

Seit der letzten repräsentativen Ausstellung ungarischer Künstler in Wien ist eine Reihe von Jahren ins Land gegangen. Da in dieser Schau die bekanntesten Künstlervereinigungen der ungarischen Hauptstadt vertreten sind, läßt sich, nach dem Überwiegen naturalistisch-impressionistischer Tendenzen in den ausgestellten Werken, darauf schließen, daß die Ismen der zwei letzten Jahrzehnte in Budapest keinen großen Anklang gefunden haben.

Der Nestor der modernen ungarischen Malerei, Rippl-Rónai, hat die Ausstellung mit zum Großteil noch aus den neunziger Jahren stammenden, noch ganz vom dekorativen Überschwang des Jugendstils erfüllten Bildnissen beschickt, die in ihrer ausdrucksvollen Linienanmut zum Besten jener überwundenen Epoche gerechnet werden müssen. Die Bildnisse des oberflächlichen, stets gefälligen László gehörten zwischen die immerhin schwächeren des ihm künstlerisch nahestehenden J. Q. Adams (in der Jahresausstellung des Künstlerhauses) gehängt. Ungemein lebendig, in Auffassung und Farbe, Csóks stark von Cézanne beeinflußtes Kinderbild. Magyarisches Temperament bricht sich Bahn in der Farbenglut der (allerdings bisweilen kitschigen) Menschenmalerin Feszti Masa, in der grellen Buntheit von Vaszarys Stilleben, in der starken Farbigkeit von Kordas Landschaften. Der eigenartige Makartschüler Magyar-Mannheimer und der in seinen Landschaftsimpressionen von der Palette des Seicento und frühen Settecento Gebrauch machende Rudnay bevorzugen satte, tiefleuchtende Farben. Kövesdys wirksam in den Raum gestellte Pferdetränke erinnert in der Färbung an Courbet, der den Ungarn durch Munkácsy vermittelt wurde. Zu den am reichsten vertretenen Künstlern gehört der auch im Ausland gut bekannte Iványi-Grünwald, dessen Landschaften (deren beste die „Drusch" benannte ist) sinnliche Wärme und Erdgeruch ausströmen.

Unter den Bildhauern sind Moiret (dessen anmutige figurale Plastik kürzlich besprochen wurde[1]) und der begabte Tierbildhauer Lányi zu erwähnen, dessen glücklich gesehenen Tieren stärkere Vereinfachung zu wünschen wäre.

*

Die Bilder der Mitglieder des Künstlerhauses fallen gegen die Bestes aus verschiedenen Künst-

[1] Cicerone, Heft 8, S. 377 dieses Jahrg.

lerkreiſen vereinigende, temperamentvollere ungariſche Bilderſchau ſtark ab. Doch wenn auch die Menge des Mittelmäßigen überwiegt, findet ſich immerhin einiges Beachtenswerte. Wuchtig hingeworfene, farbenſtarke Bildniſſe von Sturm-Skrla, deſſen Kinderbild zum Reizvollſten in ſeiner Art gehört. In weitem Abſtand Janeſchs farbenfrohes Bildnis ſeiner Frau, Pick-Morino mit einem charakteriſtiſchen Porträt des Malers Pauſinger. Unter den Bildern Fahringers wären der braun in grau gemalte „Kuhmarkt" und ſein farbigeres „Faſan und Leopard" hervorzuheben. Auch des farbenſatten Lagunenbildes von Zoff und der friſchen Vorfrühlingslandſchaften von Zerritſch wäre zu gedenken.

Unter den ſpärlichen nennenswerteren Plaſtikern fällt Heu durch ſeine Monumentaliſierung abgeleierter antiker Reminiſzenzen in der Formenſprache Hanaks auf. Hofner verbindet in ſeiner Faſſadenplaſtik (Kind über einem Fiſch ſtehend) blockhafte Gedrungenheit mit reliefartiger Wirkung. Entzückend ſeine Muſikanten-Putti (Kinder des Rinascimento in moderner Vereinfachung). Von Poutillet ein trotz Bewegtheit ſehr geſchloſſener, ſtreng reliefmäßig komponierter St. Georg. Recht witzig Endſtorfers lebendige Silhouette des hüpfenden Karneval. Im allgemeinen überwiegt bei den Plaſtikern des Künſtlerhauſes eine ſtreng realiſtiſche Auffaſſung. So auch in der Kollektivausſtellung der Medailleur-Vereinigung. Die wenigen ihr angehörenden Bildniſſe von Wollek (Bildnis Prof. Meſchaert zeichnen ſich durch eindringliche Charakteriſtik des Dargeſtellten bei Abſehen von der bei ſeinen Fachgenoſſen ſonſt üblichen Detailklauberei aus. Als Schöpfer ſzeniſcher Reliefs ſind der auch als Porträtiſt Gediegenes leiſtende R. Schmidt, Trautzel und der in ſeinen letzten Arbeiten expreſſioniſtiſch angehauchte Thiede zu erwähnen. Freilich, mit L. Gieſe (dem eigenartigſten der zur Schau geſtellten deutſchen Medailleure) kann ſich keiner der Genannten im Entfernteſten vergleichen.

Von Architekturentwürfen ſei die großzügige Anlage eines Rathauſes in Montevideo von Krauß, Theiß und Jakſch genannt, bei der die Umſetzung gotiſcher Formenwelt ins Moderne unter Wahrung deren Eigenheiten (nach Meſſels Vorbild) aufs glücklichſte gelöſt iſt. Ferner der durch gelungene Einfügung in Anlage und architektoniſchen Charakter von Schönbrunn bemerkenswerte Entwurf von Hoppe-Schönthal für das Wiener Stadion.

* * *

Der Kunſtſalon Würthle hat eine in kleinem Rahmen gehaltene Gedächtnisausſtellung des Werkes der im Vorjahre verſtorbenen Jakoba van Heemskerck veranſtaltet. In der Erwägung, daß ihr Weſen erſt im Expreſſionismus Befreiung und Erfüllung gefunden hat, deſſen Vorkämpferin in Holland die einſtige Schülerin E. Carrières (ſpäter eines der früheſten und ſenſibelſten Mitglieder des „Sturm") geweſen iſt, hat die Leitung charakteriſtiſche Graphiken aus der Zeit von Jakobas Zuwendung zum Expreſſionismus bis zu ihrem Ausgang vereinigt. Wir vermögen an den zur Schau geſtellten Arbeiten — ein- und mehrfarbigen Holzſchnitten und Linoleumſchnitten — Schritt für Schritt die mähliche Umſetzung der Formen der äußeren Erſcheinungswelt ins Abſtrakt-Dekorative zu verfolgen. Aus in ſtarke Linien gefangenen, mit klaren, harmoniſch aufeinander abgeſtimmten Farben gefüllten (ornamental wirkenden) Kompartimenten ſich zuſammenſetzend, erinnern ihre kolorierten Blätter an Glasfenſter gotiſcher Kirchen (wie ſich denn auch Jakoba folgerichtig auf dem Gebiet der Glas- und Moſaikmalerei betätigt hat). Die Prägnanz ihrer Formenſprache kommt am beſten in ihren markanten, einfarbigen Graphiken zum Ausdruck.

* * *

Die in der Kryſtallgalerie ausgeſtellten Architekturbilder des Architekten und Konſervators G. Lukomſki künſtleriſch werten zu wollen, wäre verfehlt. Ihr Zweck iſt, ein Stück unbekannter, ruſſiſcher Kultur möglichſt getreu vor unſeren Augen erſtehen zu laſſen. Verwachſenſein der (mit dem Aug' des Malers geſchauten) Bauten mit ihrer Umgebung und der ſich daraus und aus der Durchdringung ſlawiſchen Volkstums mit byzantiniſcher und weſtlicher Kultur ergebende ungemein maleriſche Reiz charakteriſieren jene Anlagen, in deren phantaſtiſcher Monumentalität und Farbigkeit der Orient über weſtliche Formenſprache triumphiert. Lukomſkis Bilder wollen nichts anders als zum Verſtändnis dieſer Architektur führen.

St. Poglayen-Neuwall.

Stuttgarter Kunſtſommer 1924

Unſtreitig hat die durch den Krieg allenthalben hervorgerufene Stockung des Kunſtlebens in Stuttgart mehr und mehr zu einem ſchließlich faſt völligen Stillſtand geführt, der die ehemalige württembergiſche Reſidenzſtadt vor allem bei der längſt wiedererwachten und überaus lebendigen Rührigkeit anderer Städte ins Hintertreffen geraten ließ. Nun hat man die darin liegende Gefahr erkannt und iſt entſchloſſen, den Wettbewerb mit aller Kraft wieder aufzunehmen. Zu dieſem Zwecke iſt unter dem Stichwort „Stuttgarter Kunſtſommer 1924" erſtmals wieder eine Reihe, und zwar eine erſtaunlich reichhaltige Reihe, von Veranſtaltungen geplant, darunter gleich vier Kunſtausſtellungen, die auf Intereſſe auch außerhalb der ſchwarzroten Grenzpfähle Anſpruch erheben. Als erſte ſoll ſchon Ende Mai im Kunſtgebäude eine bis Ende Auguſt dauernde Schau, „Neue deutſche Kunſt", eröffnet werden. Von Galeriedirektor Dr. Otto Fiſcher geleitet, ſoll ſie in repräſentativen Schöpfungen durchgereifter Künſtler — Kokoſchka, Nolde,

Heckel, Pechſtein, Hofer, Marc, Macke, Moderſohn, Schmidt-Rottluff, Caſpar, Kirchner, Dix, Otto Müller, Felixmüller, Rohlfs, Albiker, Lehmbruck, Barlach, Kolbe, Scharff und de Fiori werden genannt — einen zuſammenfaſſenden Überblick über die Beſtrebungen und die Weſenheit der deutſchen Kunſt vermitteln, die den Impreſſionismus ablöſte. Mitte Juni tritt dazu eine freilich nur bis zum 1. Auguſt vorgeſehene Ausſtellung „Neue ſchwäbiſche Kunſt", die in den Räumen des Kunſthauſes Schaller ihr Heim haben wird. Und etwa gleichzeitig ſoll die Eröffnung einer bis zum 1. September währenden Darbietung „Die Kunſt der primitiven Völker" ſtattfinden, die Dr. Ußinger und Kommerzienrat Dr Wanner im Lindenmuſeum vorbereiten. Den Abſchluß dieſes Reigens und zugleich ein Zwiſchenſpiel wird dann Ende Juni, bis zum 1. Auguſt die Werkbundausſtellung „Die Form" unter der verantwortlichen Leitung von Guſtav Stotz bringen, die ſich die Aufgabe ſtellt, den Geſtaltungsreichtum und die Ausdruckswerte der reinen Form an Dingen zu zeigen, die grundſätzlich auf die Mitwirkung jedweden Ornaments verzichten. Natürlich wird über die Ausſtellungen zu gegebener Zeit an dieſer Stelle Näheres berichtet werden. Von den übrigen Veranſtaltungen des Stuttgarter Kunſtſommers, deſſen Rahmen eine Bau- und eine Gartenbauausſtellung ſowie theatraliſche und muſikaliſche Aufführungen recht weit ſpannen, dürfte hier noch auf die von der Leitung der Weltkriegsbücherei für die Monate Juni bis Auguſt in Ausſicht genommene Ausſtellung „Das politiſche Plakat der neueſten Zeit", die Beiſpiele aus allen Ländern vorführen wird, aufmerkſam zu machen ſein. J.

Schweizeriſche Kunſtgewerbeausſtellung in Stockholm

Für den September dieſes Jahres iſt in Stockholm eine umfaſſende Ausſtellung des Schweizeriſchen Kunſtgewerbes geplant, in deren Rahmen auch die Kunſt Ferdinand Hodlers eine großzügige Repräſentation erfahren ſoll. Seltſamerweiſe nämlich iſt Hodler bisher in Stockholm ſo gut wie unbekannt und es ſcheint ein glücklicher Gedanke, der Schweizeriſchen Ausſtellung für angewandte Kunſt einen eigenen Saal mit Gemälden und Zeichnungen Hodlers anzugliedern. In Ausſicht genommen iſt dafür der große Mittelraum der ſtädtiſchen Kunſthalle in Stockholm. Da man in der Schweiz ſelbſt der Idee dieſer Hodler-Schau lebhaftes Intereſſe entgegenbringt, wird es an einer regen Beteiligung auch von Seiten der Privatſammler nicht fehlen.

Breslau

Die Geſellſchaft der Kunſtfreunde ehrte den fünfzigſten Geburtstag des Bildhauers Theodor von Goſen durch eine Kollektivausſtellung des Künſtlers, der ein gebürtiger Augsburger iſt und ſeine Studienzeit in München verbrachte, wo er im Hildebrandkreiſe verkehrte. Vor 19 Jahren wurde Goſen als Profeſſor an die hieſige Kunſtakademie berufen. Die ausgeſtellten 68 Werke und die Photographien der verſchiedenen Denkmäler aus Goſens Hand laſſen einen Künſtler erkennen, deſſen Weſen von ſtarker Innerlichkeit getragen iſt. So ſehr er der Form gerecht wird und ſie als Bedingung erfaßt, ſo wenig bleibt er im Formalismus ſtecken. Weder huldigt er einem zähen Klaſſizismus, noch verſchreibt er ſich elementarer Wirklichkeitsſchilderung. Er modelliert genau und eindringlich, doch pauſt er die Naturtatſachen nicht einfach durch. Er arbeitet ſeine Köpfe aus dem Geſamtempfinden heraus, das er von den zu Porträtierenden empfängt, das beweiſen die charakteriſtiſchen Geſtaltungen der Büſten Otto Roeſes, Franz Strauſſens, Max Regers u. a. Aus den Statuetten iſt das plaſtiſche Denken Goſens klar erſichtlich. Er geſtaltet niemals nur von außen geſehene Figurinen, ſondern er ſtattet ſeine Statuen mit dem Lebensausdruck ihrer Originale aus. Goſen arbeitet in verſchiedenem Geſtein, in Bronze, Eiſen, Meſſing, Ton und Wachs. Seine Neubelebung des Eiſenguſſes feſſelt ungemein. Er erreicht mit dem ſilbrigen Ton dieſer Eiſenmaſſe eine faſt als Porengenauigkeit anzuſprechende Subtilität, ohne je ins Banale zu fallen. Handwerkliche Schwierigkeiten hemmen ihn nicht, ſondern zwingen ihn in ihren Bann, bis er ſie beherrſcht. Die Zartheiten der Wachsformerei und die unvermeidlichen größeren Härten der Sandformerei wendet er ſtets als Notwendigkeit des Einzelfalles an. Seine beſondere Stärke iſt das Verwachſenſein mit der Materie, deren Ausdrucksvermögen er niemals überſchreitet. Bei ſeinen Denkmälern überraſcht das Gefühl für die architektoniſche Erſcheinung aufs angenehmſte. Erſtarbeiten wie der „Perſeus" zeigen bei ſtrengſter Gemeſſenheit die Anlehnung an das klaſſiſche Kunſtideal. Im „Genius" iſt das Artverwandte mit dem Empfinden der Hochrenaiſſance zu erkennen. Als geſchmeidige Löſung komplizierter Bewegungsmotive ſpricht ſeine Heineſtatuette an. Dem Kirchencharakter angepaßt ſind die Engelsfiguren für die Kanzel der hieſigen Johanniskirche. Statuariſch vollkommen geſchloſſen, verbinden ſie ſich ausgezeichnet dem architektoniſchen Ganzen. Das künſtleriſche Maßhalten Goſens iſt gut abzuleſen bei den Statuetten der Ehrengeſchenke, die ſinngemäß nur auf Schmuckwirkung berechnet ſind. Dieſe dunkelbronzenen Figürchen auf den ſteinernen Säulen erlangen eine geſteigerte Architektur von harmoniſchſter Prägung. Vorbildlich iſt des Künſtlers Vertiefen in die Reize der Emailletechnik, aus deren Innerlichkeit heraus er Altarſchmuck von ergreifender Stimmung formt. Die Stilreinheit ſeines Empfindens tritt klar bei den von ihm geſchaffenen Medaillen zutage. Wie er hier die Hemmung einer ſtarken Form-

fesselung spielend überwindet durch das Einleben ins Material und das Betonen des Bildlichen, das ist charakteristisch für seinen Weg als Eigener. R. C. M.

Dresden

P. Klee / J. Driesch / G. Grosz-R. Schlichter / Ostasiatische Kunst / Dresdner Malerei 1750—1850

Selten waren soviele Arbeiten hohen Ranges von P. Klee beisammen wie in der gegenwärtigen Ausstellung der „Fides". Durck Glück und durch persönliche Mitarbeit des Künstlers ist eine Fülle von Kostbarkeiten zusammengekommen, die Klee nur ungern dem öffentlichen Ausstellungsbetrieb überantwortet. Bei der Auswahl hat er die Werke der letzten Schaffensperiode bevorzugt und zum erstenmal gezeigt, was er seit seiner Berufung an das Weimarer Bauhaus gearbeitet hat. Nie vorher hatte Klee eine so ertragsreiche und starke Zeit. Das größere Format, zu dem er übergegangen ist, entspricht durchaus einer inneren Größe, an der seine Freunde nie zweifelten, die aber erst jetzt über den esoterischen Kreis der Anhänger hinaus sich Geltung verschafft. Klee ist der einzige der sogenannten Abstrakten, bei dem diese Unterscheidung bedeutungslos wird, insofern er eine kontrollierbare Beziehung zur Dinglichkeit der Welt und ihren Kräften hat. Was macht es, ob ihre Grenzen mit denen unserer Welt übereinstimmen, ob ihre Lebensgesetze ein wenig anders aussehen als wir glaubten? Ich schaue diese Aufzeichnungen an und bin erstaunt, wie einfach sie sind, wenn man selbst ohne Geheimniskrämerei ist, und wieviel ich von Dingen erfahre, von denen ich alles zu wissen meinte. Ich denke mir, daß Klee gar kein Gefühl für die sonderbare Symbolhaftigkeit seiner Anschauung und Darstellung hat, daß er täglich, stündlich die Welt so erlebt und fühlt, niemals anders, daß er vergessen hat, wie sie zunächst auch für ihn war. Es ist gar nichts Beabsichtigtes dabei und keine Manier. Die Welt ist nur der Form nach unter einem Winkel gesehen, insofern er erst jenseits gewisser Vorstellungen zu bilden beginnt. Von ihrem Reichtum ist aber alles bei ihm da, von der Tagebuchnotiz bis zur „Kosmischen Flora". Ich verzeichne einige Titel: Erinnerung an eine Abreise, Sängerin der Komischen Oper, Distelbild, Getroffenes Muttertier, Silbermondgeläute, Schicksale um die Jahreswende. Jeder Zufall des äußeren Lebens wird ihm Anlaß zu einer Mitteilung, die zwar den Vorgang in eine Ebene verlegt, wo es keinen Zufall gibt, ihn aber doch seiner natürlichen Abstammung nicht entkleidet. Das „Lied des Spottvogels" ist was die Bezeichnung sagt, darüber hinaus eine Tragikomödie, in der die Chiffern der Dinge und der Gestalten die Akteure sind; und die „Alternde Venus" ist außer dem Formbild eine menschlich belangvolle und unbestreitbare Tatsache. Auf seine Musikalität als den Ausweis für das Reich der Transzendenz seiner Gebilde sollte man sich nicht zu viel berufen. Es ist ein anderes, malen und musizieren, und Klee ist von der musikalischen Form her sicher nicht bestimmt. Dazu ist er viel zu viel Auge und gerade in den letzten Jahren ist sein Auge noch sehender geworden. Da demnächst ein Aufsatz mit Abbildungen über Klee hier folgen soll, genüge dieser Hinweis.

Bei E. Richter sieht man Arbeiten von J. Driesch, G. Schunke und R. Schwerdtfeger, die alle drei aus dem Weimarer Bauhaus hervorgegangen sind. Vorläufig gehen Experiment und Anleihe noch durcheinander, bei Driesch ist aber ein eigenes Gesicht bereits nachweisbar. In den Zeichnungen steckt scharfe Beobachtung und energische Gliederung, nur die Vielgestaltigkeit der Schrift läßt auf Unsicherheit schließen. In den Ölbildern ist eine theoretische Sprödigkeit, offenbar bedingt durch die vorläufige Kluft von Wollen und Können. Schunke und der Bildhauer Schwerdtfeger sind heute erst ein Anfang.

Bei Erfurth hängen G. Grosz und K. Schlichter. Was Grosz oft zu männlich ist, ist Schlichter zu weiblich. Auch grausame Szenen werden ihm unter der Hand ästhetisch, und die Verwandtschaft mit Grosz ist lediglich eine der Stoffwahl. Es geht von seinen Blättern ein Geruch aus, der die Welt seiner Gestalten zwar suggeriert, ohne aber darüber hinaus sie zu formen. Eine Lockerheit ist in den Zeichnungen und Aquarellen, die dem Beschauer an jeder Stelle einzudringen gestattet. Ihr entspricht eine Weichheit des Gefühls, die ihn selbst ebenso wie den Betrachter zur Aufgabe der Objektivität verleitet. Von Grosz sind Aquarelle da, neben denen sich nicht viel behaupten würde („Im Café", „Dame"). Die Verzahnung der Mittel, Farbe und Strich, ist so eng, als wenn sie von Natur zu dieser Arbeitsteilung vorausbestimmt worden wären. Der durchgezeichnete und formüberladene Kontur taucht so in die Uferlosigkeit der Farbabstufungen, daß eine Disharmonie entsteht, die sich in fortwährender Verwandlung und Überraschung auflöst. Unter den Zeichnungen sind einige unpolitische (Blinder, Akte), die ein wohltuendes Licht auf seine Art der Gelegenheitszeichnung werfen. Man hat ihnen gegenüber das Gefühl, als wenn Grosz vom „Kothurn" herabgestiegen wäre.

In der Galerie Arnold hängen ein paar schöne Stücke deutscher und französischer Impressionisten. Ein diesjähriges Blumenstilleben von Corinth, zwei Gartenbilder von Liebermann (1922 und 1923), einiges von Slevogt. Zwei Landschaften von Courbet, ein früher Sisley, zwei mittlere Renoirs, ein Pastellkopf von Lautrec. In allen übrigen Räumen ist eine Ausstellung Ostasiatischer Kunst. Von hoher Qualität sind eine Vase aus der Han-Zeit, eine Grabkeramik aus der Tang-Zeit, vermutlich 8. Jahrhundert;

eine Grottenbronze aus der frühen Ming-Zeit, chinesische Malereien aus der Sung-Zeit (Art des Mi Fei und des Hsia Kuei), japanische Tosamalereien. Dazwischen ein ausdrucksvoller Kopf aus der siamesischen Frühzeit. In den oberen Räumen: Drucke der primitiven Japaner, Masanobu, Harunobu, Utamaro und ihre in Europa bekannten Nachfahren. No-Masken aus dem 19. Jahrhundert und schöne Lackarbeiten aus dem 14.—17. Jahrhundert vervollständigen nach der kunstgewerblichen Seite diese umfängliche Schau eines Materials, das zu sehen bei der Unzulänglichkeit unserer ostasiatischen öffentlichen Sammlungen immer eine Freude ist.

Am Kopf der Augustusbrücke ist in drei schönen Räumen ein neuer Kunstsalon eröffnet worden, Kühl & Kühn. Es werden neben graphischen Blättern Arbeiten Dresdner Künstler gezeigt, Dorsch, Feldbauer, Otto Lange. Ein Querschnitt durch das Dresdner Kunstschaffen war geplant, der zunächst verschoben werden mußte. Es wäre erfreulich, wenn das neue Unternehmen der Dresdner Kunst eine Wohnung geben und junge Kräfte an sich ziehen würde, die heimatlos sind.

„Dresdner Kunst von 1750—1850" hängt bei P. Rusch (Sidonienstr.) in schönen, kürzlich eröffneten Räumen. Die Berliner Jahrhundertausstellung hat noch nicht aufgehört zu wirken und das Interesse weiter auf eine Zeit zu richten, die lange vernachlässigt, heute die Liebe der Sammler in hohem Maße besitzt. Der Anton Graff-Raum ist mit dem rasch gemalten kleinen Selbstbildnis und dem farbig reichen Frh. v. Bülow eine Sehenswürdigkeit für sich. Von C.D. Friedrich ist eine düstere „Hütte im Schnee" da, von E. F. Oehme ein Kirchhof, der sich neben dem Friedrich restlos behauptet, eines der stärksten Bilder, das ich von Oehme kenne. Daneben Gemälde von Dahl, Carus, Kersting, G. v. Kügelgen, Vogel von Vogelstein, Gille, Scholtz, L. Richter. Die Ausstellung ist mit großer Liebe und Sachkenntnis von P. Rusch zusammengebracht und es wäre zu wünschen, daß einige für Dresden wertvolle Stücke hier blieben. Will Grohmann.

Düsseldorf

In der Galerie Stern finden zur Zeit zwei sehr wichtige retrospektive Ausstellungen statt, und zwar von Werken des Holländers Richard Burnier (geboren 1826), der als Zeitgenosse Corots einer der Entdecker der modernen Landschaft gewesen ist und eine andere Ausstellung des heute achtzigjährigen Georg Oeder, auf dessen Bedeutung Dr. Walter Cohen in einem Aufsatz der Düsseldorfer Nachrichten vom 16. Mai besonders hinweist.

Erfurt

Anläßlich der Ostertagung für religiöse Kunst und Kirchenmusik wurde im Kunstverein eine Ausstellung „Religiöse Kunst" eröffnet. Diese umfaßt zunächst eine Reihe kostbarer Geräte aus dem Besitz der protestantischen Kirchen Erfurts, die von der Höhe der Erfurter Goldschmiedekunst vornehmlich im 16. und 17. Jahrhundert Zeugnis ablegen. Neben spätgotischen und Renaissancekelchen — teilweise mit erneuerter, d. h. erhöhter Cuppa — und Patenen sind zahlreiche Abendmahlskannen zu sehen, als deren Verfertiger Erasmus Wagner, Hans Lemmel, Jakob Engau, Andreas Förg bekannt sind. Erasmus Wagner, der aus Bamberg gebürtige und um 1620 in Erfurt tätige Meister, verrät seine süddeutsche Herkunft durch eine prunkvolle, figurenreiche, überladene Ausschmückung seiner Arbeiten. Besonders reife Werke sind die gebuckelte Kanne von August Christian Reinhardt (1671) und die 1748 von Christian Papst in Rokokoformen umgearbeitete gebauchte Barockkanne. Zur Feier des 400jährigen Jubiläums des evangelischen Gesangbuchs ist eine große Anzahl von Gesangbüchern ausgestellt, die zum größten Teil aus der evangelischen Ministerialbibliothek im Martinsstift stammen. Diese Schau gibt einen guten Überblick über die Entwicklung, die das evangelische Kirchengesangbuch vom 17. bis zum 20. Jahrhundert durchgemacht hat. Im großen und ganzen ist eine allmähliche Abwärtsentwicklung in künstlerischer Hinsicht festzustellen, die im 19. Jahrhundert ein beschleunigtes Tempo annimmt. Auch die Versuche der letzten Zeit, die Gesangbücher durch Bildschmuck zu beleben, haben bisher zu keinem wirklich befriedigenden Ergebnis geführt. Gerade hier ist noch ein weites Feld. Von seltenen älteren Stücken seien wenigstens einige kurz genannt. Leider konnte von dem 1524 wahrscheinlich von Justus Jonas und Johannes Lang herausgegebenen Enchiridion, dem ältesten evangelischen Kirchengesangbuch, nur ein später Nachdruck gezeigt werden; der Urdruck befindet sich in Straßburg. Aus dem 18. Jahrhundert fallen ein 1789 in Barby gedrucktes „Gesangbüchlein für die Kinder der Brüdergemeinden" als Zeugnis des Pietismus und — als kurioses Beispiel für die Religiosität der Aufklärungszeit — ein „Privatgesangbuch zur gesellschaftlichen und unanstößigen Erbauung auch für solche Christen, welche verschiedenen Glaubens sind" von 1762 besonders auf. Ihre Abrundung findet diese Ausstellung durch einige Antiphonare, Psalterien und Meßbücher mit schönem Notendruck sowie durch einige Frühdrucke aus der Zeit vor der Reformation. Hier sind unter anderem eine Erstausgabe der „expositio misse" von Gabriel Biel, dem nominalistischen Führer an der Erfurter Universität, ferner eine Ausgabe von Rabanus Maurus' „De laudibus sanctis crucis" von 1503 besonders zu nennen.

Eine wertvolle Ergänzung dieser Ausstellung bildet eine Reihe von Graphiken religiösen Inhalts, die vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart reicht. Von altdeutschen Meistern kommen Dürer, besonders aber Cranach und der in Er-

furt tätige Hans Brosamer reichlich zu Worte. Von Meistern des 19. Jahrhunderts Schwind, Schnorr, Rethel, Führich und Steinhausen. Unter den Arbeiten modernster Künstler ragen Blätter von Minne, Rohlfs, Nolde, Lehmbruck und Otto Lange besonders hervor; Schmidt-Rottluff und Kokoschka sind mit größeren Zyklen vertreten. Im Vorraum hat ein größerer Karton von Schnorr, „Der heilige Georg im Kampf mit dem Drachen", Aufstellung gefunden.

Die Gesangbuchausstellung bildet gewissermaßen den Auftakt zu einer Buchausstellung, die zur Tagung des Vereins deutscher Bibliothekare zu Pfingsten eröffnet werden und die reichhaltigen, bis ins früheste Mittelalter zurückreichender Schätze der hiesigen Stadtbücherei, der Dombibliothek, der evangelischen Ministerialbibliothek und der Kirchenarchive vereinigen soll. — Besonderer Wert wird dabei auf die künstlerische Entwicklung des Bucheinbandes gelegt, was um so näher liegt, als Erfurt im 15. Jahrhundert in der deutschen Buchkunst eine führende Rolle gespielt hat. P.

Paris

Am 11. Juli soll in der Hauptstadt Frankreichs eine Schweizerische Kunstausstellung eröffnet werden, die die Gesamtentwicklung der schweizerischen Malerei von Konrad Witz bis Hodler zur Darstellung bringt. Die Ausstellung hat ihr vielseitiges Material sowohl aus privaten als auch öffentlichen Sammlungen der Schweiz geschöpft. Den Hauptanteil hat dabei die Basler Kunstsammlung.

Prag

In der Vereinigung „Manes": Das Werk des Malers Adolf Kosarek, eines tschechischen Landschafters, der um die Mitte des vorigen Jahrhunderts schuf. Typischer Übergangskünstler von Romantik zum Naturalismus. Dieser Dualismus verstärkt durch die tschechische Charakterzweiheit von Pathos und Sachlichkeit, die auf den besten Bildern in einem angenehmen Lyrismus von Form- und Farbengebung sich ausgleichen. Anklänge an Daubigny oft unverkennbar, in den letzten Bildern dieses kurzen Schaffens — Kosarek starb als 29jähriger — vorgetrieben in schöne Tonigkeit duftig gesehener Landschaft, was hier den nahenden Impressionismus — auffallend früh — ahnen läßt. Für die tschechische Kunstentwicklung von frageloser Bedeutung als — nach Josef Manes — größter Sammler der Rasseeigentümlichkeiten und stärkster Gestalter westslawischen Naturgefühls. Ein ausführlicher Katalog (herausgegeben von Dr. V. Stech) ordnet das Oeuvre.

Im Kunstverein die Kollektivausstellung Emil Nolde, die anläßlich der Wiener Darbietung schon besprochen wurde. Trotz Verminderung der Kollektion durch die in Wien verbliebenen Werke noch von stärkstem Eindruck, den namentlich so fest gefügte Gebilde wie „Moses und Aaron", „Der Schmied" u. a. vermitteln: Wucht der Form verankert die Glut der Farben. Günstig, daß der Ausstellung dieses stärksten Vertreters des „Sonderdeutschen" hier die beiden vorausgegangenen Ausstellungen moderner deutscher Kunst vorgearbeitet haben. So kann sich der Veranstalter, R. Probst (Neue Kunst, Dresden), durch das Interesse des Publikums für seine Mühen bedankt sehen. Schürer.

Winterthur

Gegenwärtig findet im hiesigen Kunstmuseum eine umfassende Ausstellung von Henri de Toulouse-Lautrec statt, die in der Hauptsache aus Winterthurer Museums- und Privatbesitz zusammengestellt wurde. Der Katalog mit einem Vorwort des Lautrec-Forschers Gotthard Jedlicka zählt 258 Nummern auf, von denen ein Drittel auf Gemälde, Zeichnungen, Faksimile-Drucke und Plakate entfällt, zwei Drittel auf Lithographien. Die Plakate sind bis auf zwei fehlende Stücke vollständig beisammen und unter den Gemälden befinden sich Meisterwerke wie „La Clownesse" und „La Loge".

Zürich

Im Kunsthaus ist soeben eine Lovis-Corinth-Ausstellung eröffnet worden, die allerdings nur einen beschränkten Überblick über das Werk dieses Künstlers gewährt. Der Katalog verzeichnet insgesamt 216 Nummern, doch entfallen davon weniger als ein Viertel auf die Gemälde. Wirklich großzügig ist in Zürich nur das graphische Werk Corinths zur Darstellung gebracht. Die Ausstellung gibt also keine wirkliche Anschauung von der überragenden Bedeutung eines deutschen Meisters, dessen Bekanntschaft unter anderen Voraussetzungen gerade für die Schweiz ein Erlebnis geworden wäre.

Von Künstlern und Gelehrten

In Düsseldorf ist am 15. Mai, 73jährig, der Akademiedirektor Prof. Fritz Roeber gestorben, mit dem eine der führenden Persönlichkeiten innerhalb der rheinischen Kunstpflege dahingegangen ist. Roeber war als Sohn des Dichters Friedrich Roeber in Elberfeld 1851 geboren und hatte sich früh unter Bendemann der Historienmalerei zugewendet. Seine Bedeutung lag indes auf dem Gebiete des rein Organisatorischen. Auf seine Anregung und Mitarbeit gehen die entscheidenden großen Düsseldorfer Ausstellungen von 1880, 1902 und 1904 zurück und daß die ihm unterstellte Akademie trotz allem eine neue Blütezeit erlebt hat, müssen selbst diejenigen zugestehen, die grundsätzlich den Kunstakademien in der heutigen Form jede Daseinsberechtigung absprechen. — Dem bekannten Sammler Rudolf

Staechelin in Basel ist kürzlich die Leitung der ostasiatischen Abteilung des Basler Museums übertragen worden, eine für die Entwicklung des Institutes ebenso wichtige wie erfreuliche Tatsache.

Neue Bücher

Comte François de Salverte, Les Ébénistes du XVIII^e siècle, leurs oeuvres et leurs marques. 4°. 340 p. G. van Oest et Cie. Paris et Bruxelles 1923.

Die Geschichte des Mobiliars im 18. Jahrhundert ist zu einem so großen Teil die Geschichte des französischen Mobiliars dieser Zeit, daß es nicht wunder nimmt, wenn sich die Forschung und Geschmacksgeschichte mit der Stilentwicklung des französischen Mobiliars und den Schicksalen ihrer Verfertiger von der Höhe des Grand-siècle bis zu dem Zusammenbruch der Tradition am Ende des 18. Jahrhunderts mehr und gründlicher beschäftigt hat als mit dem Mobiliar des übrigen Europa. Paul Mantz und Courajod haben wohl zuerst, der eine mit feinem Stilgefühl, der andere mit wissenschaftlichem Ernst, dem französischen Möbel Studien gewidmet, die für die folgenden grundlegend gewesen sind. Alfred de Champeaux gab den ersten weiteren Überblick, Henry Havard steuerte eine Fülle kulturgeschichtlichen Stoffes bei, und nebenher gingen, von Williamson angefangen, eine Menge Veröffentlichungen der Bestände an französischen Möbeln im Lande ihres Ursprungs, in England und in Rußland. Dazu kam schon seit den 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts die Menge der Pariser Sammlungs- und Versteigerungskataloge, die zum Teil — wie besonders diejenigen der Sammlungen Hoentschel, Doucet — ausgezeichnet gearbeitet sind, und auch noch fast den ganzen Bestand in französischem Besitz haben Revue passieren lassen. Molinier versuchte eine Geschichte dieses Mobiliars zu schreiben, aber seine geistreiche Flüchtigkeit konnte den Stoff nicht meistern. Auch fehlten, als er seine Histoire générale schrieb, noch verläßliche Einzelstudien und ein Überblick über die Menge der in Paris tätigen Möbeltischler und Bronzeplastiker. Das von Vial, Marcel und Girodie herausgegebene Kompendium Les artistes décorateurs du bois ist erst 1922 vollständig geworden — und nun legt der Cte. François de Salverte ein reich illustriertes Werk über die Ébénistes du XVIII^e siècle vor, das alle früheren Arbeiten zusammenfaßt und an vielen Stellen ergänzt.

Der starke Quartband behandelt in alphabetischer Anordnung nicht nur alle irgendwie wichtigen Kunsttischler, die in Frankreich tätig gewesen sind, und verzeichnet ihre Arbeiten, sondern berücksichtigt auch die bedeutenderen Meister des englischen Mobiliars und solche deutsche, die mehr oder weniger unter dem Einfluß des französischen Geschmacks gestanden haben, wie die Künstler, die in Potsdam und München gearbeitet haben. Der Verfasser verschweigt nicht den großen Anteil, den deutsche Handwerker an der Herstellung des französischen Mobiliars seit Ludwig XIV. bis zum Sturz des alten Regiments und darüber hinaus gehabt haben. Um 1785 waren in Paris von rund 900 Meistern nahezu ein Drittel fremde, von denen die meisten aus Deutschland stammten. Die Arbeit dieser Zugewanderten war technisch ausgezeichnet und ihr Geschmack hatte sich dem führenden Geschmack Frankreichs so angepaßt, daß eine ganze Anzahl der besten Ebenisten deutscher Abkunft als vollgültige Zeugen des typisch französischen Möbelgeschmacks gelten können. Das gilt von Meistern wie Oeben, Riesener — le plus grand ébéniste de son époque — Beneman, Schwerdfeger.

Das vorliegende Werk beruht auf sorgfältigen Vorarbeiten, bringt nicht nur über viele Franzosen, sondern auch über fremdbürtige Meister neue Mitteilungen aus Quellen, die der Verfasser als erster durchstöbert hat. Es ist ein um so nützlicheres Werk, als es eine Menge Möbel in Abbildungen bringt, so daß die wesentlichen Elemente einer geschichtlichen Entwicklung des Mobiliars unter französischem Einfluß beisammen überblickt werden können. Alles für die Bestimmung der Möbel Nötige ist mitgeteilt, vor allem die Marken, mit denen ein großer Teil der Produktion bezeichnet werden mußte. Gestützt auf dieses Material wird man viele der beliebten, gefühlsmäßig gefundenen Attributionen von Möbeln an bestimmte Meister mit klangvollem Namen wie Boulle, Cressent, Jacob einer kritischen Nachprüfung unterziehen und bemerken, daß das Mobiliar des XVIII. Jahrhunderts nicht nach Grundsätzen unseres Kunst- und Geschmacksmusterschutzes betrachtet und gewertet werden kann. Der Zeitstil und die wechselnde Mode zwingen die Künstler und Handwerker in gleiche Bahnen.

In der Einleitung zu seinem Buche orientiert de Salverte geschickt über die Wandlungen des Stils und der Mode, über die Organisation des Handwerks und über das Markenwesen, und er feiert den Geschmack und die Kunst des 18. Jahrhunderts in Frankreich. Das ist vom Standpunkt der Franzosen berechtigt, wenn man anerkennt, daß in der Kunst jener Zeit Frankreich den Primat inne hat. Allein, es wäre an der Zeit, wenn auch in Deutschland, ähnlich wie es bereits in England geschehen ist, der leichte Nachweis geliefert würde, daß in den Landen des alten deutschen Reiches eine Fülle Möbeltischler tätig gewesen sind, die, unter mannigfachen anderen Kultur- und Geschmackseinflüssen stehend als in Frankreich, eine sehr beachtenswerte Leistung in den verschiedensten Spielarten der Möbelkunst hervorgebracht haben, von prunkvollstem höfischen Mobiliar und glänzenden Arbeiten für

Kirchen und Klöster bis zu den gediegenen Schöpfungen bürgerlicher Einrichtung. An Vorarbeiten, zum Beispiel über die im Zusammenhang mit süd- und westdeutschen Kirchen, Schloß- und Klösterbauten arbeitenden Möbeltischler, oder über das Tischlerhandwerk einzelner Städte, fehlt es nicht — wer aber wird uns einmal ein Werk vorlegen, das uns einen Blick in die Fülle des deutschen Mobiliars im 18. Jahrhundert so bequem tun läßt wie ihn das Buch de Salverte's für Frankreich gewährt? Richard Graul.

Max Dvorak, Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. R. Piper & Co. München 1924.

K. M. Swoboda und J. Wilde geben hier eine Reihe Arbeiten des zu früh Dahingeschiedenen heraus, die sich zu „Studien zur abendländischen Kunstentwicklung" zusammenschließen. Sie stellen den ersten Band einer Ausgabe von Dvoraks gesammelten Schriften dar. Der Titel, der leicht rein methodologische Abhandlungen erwarten läßt, will allein sagen, daß die behandelten Abschnitte auf ihren allgemein geistesgeschichtlichen Untergrund hin gesehen sind, worauf tatsächlich des vorliegenden Bandes Stärke beruht. Dvorak wußte, daß — etwa für die Malerei — alle Bildbestimmungen nur Vorarbeiten sind, alles Eindringen aber in den Bildbau selber leer bleibt, wenn er nicht restlos verstanden wird aus Weltanschaulichem, das sich in ihm auswirkt. Zwei Möglichkeiten gibt es nun, so weit ich sehe, hierin wissenschaftlich vorzugehen. Die sozusagen phänomenologische, die das innere Leben des Objektes möglichst isoliert behorcht. Und eine andere, die das Objekt bezieht auf ein Ordnungssystem, das uns nie in gleichem Sinne gegeben ist, weil es selber erst mit Mühe erschlossen und gedeutet werden muß: Geist der entschwundenen Zeit. Von beiden Methoden, die noch in manchen Kampf miteinander treten werden, von denen jede ihren eigenen Vorzug und ihren eigenen Abgrund in sich trägt, wählte Dvorak die zweite, in weitgehendem Gegensatz etwa zu Riegl. Und es bringt wirklich Erkenntnis wie Genuß, zu sehen, wie Dvorak einen bildnerischen Gedanken, immer bezogen auf die gesamte Geistesgeschichte, durch weite Zeitstrecken hin entwickelt. Vieles von solcher „Kunstgeschichte als Geistesgeschichte" ist der jungen Generation heute schon selbstverständlich. Aber das mußte einmal erkämpft werden. Die Geschichtsschreibung für bildende Kunst ist am kräftigsten vorwärts gegangen. Trotz aller gelegentlichen Dilettantismen ist die Kunstgeschichte heute Führerin aller historischen Geisteswissenschaft, was weniger an höherer Menschlichkeit ihrer Forscher, als an der leichteren Vergleichbarkeit ihrer Objekte liegt. In einigem Abstand erst folgt die Literatur- und in weiter Entfernung erst die Musikgeschichte. Mit diesen anderen Äußerungen des Kunstgeistes wird sich natürlich auch unsere Forschung befassen, will sie die Abläufe wirklich exakt in übergeordnete Zusammenhänge betten.

Daß Dvorak in diesem Sinn ein vorsichtiger und doch aufs Ganze gehender Forscher war, beweisen die herausgegebenen Abhandlungen. Sie sind allerdings nicht von gleichmäßigem Gewicht. Manchmal handelt es sich mehr um volkstümliche Vorträge, deren Grundthema groß und einfach gegriffen ist, deren Durchführung aber nicht immer letzte Fülle behält. Manchmal könnte die Kategorienbildung reicher und ein verhältnismäßig einfacher Gedanke weniger breit und knifflich ausgesponnen sein, wie zum Beispiel in der großen Abhandlung über das Mittelalter.

Diese bekannte, im Ganzen bedeutende Abhandlung über „Naturalismus und Idealismus in der Gotik" ist der früheste der hier veröffentlichten Aufsätze, zwischen 1915 und 1917 entstanden. Die Arbeit über „Anfänge der christlichen Kunst" (1919) verbindet nach rückwärts mit der Antike. Weil ihr noch Untersuchung der altchristlichen Architektur fehlte, hatte sie Dvorak unveröffentlicht gelassen. „Schongauer und die niederländische Malerei" (1920/21) beschreibt die Grenze des Mittelalters von der anderen Seite her. Ein Parallelfragment „Patres der Renaissance" konnte nicht veröffentlicht werden. Es folgt „Dürers Apokalypse" (1921). Dann kommen Aufsätze über den niederländischen Romanismus. Nach einer Schrift über Bruegel, die inzwischen als Einleitung der kostbaren Bruegel-Mappe erschien, schließt der Band mit einem Aufsatz über den „Manierismus Grecos", also bis zur Auflösung des Mittelalters reichend.

Einige Widersprüche die in Dvoraks Entwicklung begründet sind, man vergleiche die Katakombenmalerei im Gotik-Aufsatz mit derjenigen der Katakombenabhandlung, oder die Beurteilung Jan van Eycks im „Niederländischen Romanismus" mit dem erst noch zu veröffentlichenden Frühwerk „Rätsel der Brüder van Eyck", nehmen den Erörterungen keineswegs ihre Bedeutung. Roh.

Festschrift für Adolph Goldschmidt. Verlag E. A. Seemann. Leipzig 1923.

Zum 60. Geburtstag dieses verdienten Inhabers des Berliner kunstgeschichtlichen Lehrstuhls haben sich hier eine Reihe (es handelt sich nur um einen Teil) Schüler versammelt, den Jubilar mit fachlichen Aufsätzen zu ehren. Von denen, die dabei fehlen, nennen wir hier nur, die uns vorschneller Tod entrissen hat: Kurt Freise, Werner Hirschfeld, J. Kramer, Max Loßnitzer, Adolf Merton, Rudolf Oldenbourg, Ernst Weiß. Eine Bibliographie der unter Goldschmidt entstandenen Dissertationen gibt ein stattliches Bild umfassender und bedeutsamer Lehrtätigkeit, die dieser stille, intime, immer sachliche Lehrer und liebevolle Förderer junger Forschung ausgeübt hat. Ein

vorangestelltes Verzeichnis seiner eigenen Schriften zeigt die Folgerichtigkeit seiner von außen vielleicht zerstreut erscheinenden Einzelforschungen, die so frühzeitig und von so vielen Seiten her das Problem des Mittelalters umkreisten, aber sich gelegentlich auch in die realistischen Gefilde neuerer niederländischer Kunst begaben. Es ist unmöglich, hier auf die dargebrachten Aufsätze einzugehen. Wir können nichts als aufzählen. Börger schreibt über das Viergespann auf Syrakuser Münzen, Gall über St. Georg in Limburg und die nordfranzösische Frühgotik, Dirksen über ein Buxtehuter Kruzifix, Panowsky über das Braunschweiger Domkruzifix und das „Volto Santo" in Lucca, B. Meier behandelt ein katalanisches Kästchen des 14. Jahrhunderts, Roosval eine Kölner Marmorstatue in Wisby, Jantzen den Meister der Madonna von St. Ulrich im Schwarzwald. Feigel schreibt über gotische Monumentalfiguren aus Leder, Swarzenski über „Insinuationes divinae pietatis", Wolters über spätgotische Bildgestaltung, Baldaß über Anfänge Joos van Cleves, Homburger über eine Kreuzigungsgruppe aus der Werkstatt J Zürns, Post über ein gotisches Roßstirnbild, Wichmann über einen verschollenen Rembrandt, Kauffmann über van der Neers Farbe, Manteuffel über Jordaens, Noack über Probleme architekturgeschichtlicher Forschung, Eberlein über J. F. Böhmer und die Kunstwissenschaft der Nazarener. R.

Georg Brandes, Michelangelo Buonarotti. Mit vielen Bildern. Erich Reiss, Verlag. Berlin 1924.

In der Folge seiner grandios angelegten Einzelwerke über die großen Repräsentanten europäischer Kultur ist dem zweibändigen „Voltaire" von Brandes die inhaltreiche Arbeit über Michelangelo gefolgt. Kein Buch für den zünftigen Gelehrten, aber dafür eine kongeniale Leistung, die eher zu einem Vergleich mit Romain Rolland herausfordert. Das typische Werk eines Literarhistorikers von universalem Ausmaß. Ein Buch durch das Geschichte lebendig wird, in dem sich Einzelschicksal wie von ungefähr in das Abrollen einer Epoche einschiebt, deren synthetisches Gesamtbild nur die darstellerische Kraft dieses nordischen Künstlers anschaulich machen konnte. Also ein Stück Weltgeschichte, geschöpft aus dem bunten Kaleidoskop einer der interessantesten Epochen europäischer Vergangenheit und projiziert auf das Schicksal der Persönlichkeit, die dem künstlerischen Schöpferdrang dieser Zeit das großartigste Dokument geschaffen hat. Erstaunlich, wie sich der nordische Polyhistor in die Zeit eingelebt und -gelesen hat, wie aus hundert Details das Letzte, das große alles Bestimmende vordrängt, und wie hier aus einem Mosaik von Einzelheiten endlich doch Schicksal leibhaftig vor Augen tritt. Diesen Vorzügen der Brandesschen Geschichtsschreibung, die an sich durchaus genialisch ist, stehen hundert Mängel gegenüber. Erstens darf gesagt werden, daß die letzte Mode einer allgemeinen Überwertung Michelangelos als des großen Gottes der Kunst längst einem kühleren Ressentiment Platz gemacht hat und daß insofern das Buch von Brandes mindestens zehn Jahre hinter der Zeit herhinkt. Zweitens scheint die Gesamteinstellung im Sinne des Heroenkultes durch wichtigere Erkenntnisse längst überholt und drittens muß gesunde Kritik selbst der Überschätzung des einzelnen Werkes und zahlreichen offensichtlichen Fehlern im Hinblick auf Personen und Tatsachen gegenüber bewußt Verwahrung einlegen.

Wie überhaupt die Wertung der Hochrenaissance allgemein stark durch die Schicksale der Persönlichkeiten beeinflußt worden ist (wer denkt bei den soviel hehreren und großartigeren Meistern der Gotik überhaupt an die meist anonyme Person des Künstlers!), so scheint es heute nachgerade verkehrt, das Gesamtbild einer Zeit überhaupt auf eine Persönlichkeit einzustellen, die — es sei gesagt — selbst wie Michelangelo doch nur Ausdruck einer unbedingt fühlbaren Dekadenz gewesen ist. Könnte man sich vorstellen, daß nach zweihundert Jahren vielleicht ein Schriftsteller den Mut hätte, die Geschichte des geistigen Deutschland im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts sub spezie eines Lenbach oder Stuck zu schreiben! Der falsche Heroenkult muß endlich begraben sein, und daß die Halbgötter der italienischen Renaissance auch nichts anderes als Menschen gewöhnlichen Kalibers gewesen sind — und in rein ästhetischen Dingen oftmals Versager gegenüber unserem heute wieder eminent verfeinerten Kunstgeschmack — das weiß gottlob längst die neue Zeit, für die der Roman eines einzelnen Menschen nichts, das Werk dafür um so mehr bedeutet.

Die bildliche Ausstattung des Buches ist miserabel (schnell hergeliehene Klischees illustrieren absolut unzulänglich das Werk des Meisters) und auch sonst gehört dies Buch seiner äußeren Erscheinung nach keineswegs zu den Glanzleistungen verlegerischer Arbeit. Biermann.

Stil und Geschmack. Ein kurzer historischer Überblick von Herm. Schmitz und eine kulturpsychologische Darlegung von J. Meier-Graefe. Aufl. 400 num. Expl., von denen 200 in den Buchhandel gelangen. Kunstgewerbliche Werkstätten von Flatow & Priemer. Berlin 1924.

Das gediegen ausgestattete Werkchen ist der Typ einer Werbeschrift, den man gelten lassen darf. Es ist mit Reproduktionen und Zeichnungen des Architekten und Mitinhabers der Firma Flatow & Priemer, M. Hirschler, geschmückt. Seine Existenzberechtigung mag es auf den temperamentvollen Beitrag Meier-Graefes bauen. Wenn mancher Vorwurf darin gegen die jüngere Generation durch deren Leistung bereits entkräftet

ist, gibt dieser kluge Autor doch schon selbst die Verbindung zu ihr, indem er schreibt: „Und straf mich der Himmel, es ist nicht so wichtig, welche Signatur das Kanapee trägt, wenn ich bequem darauf sitze. Ein anständiger Stuhl ist so wenig eine Tat des Geistes wie ein anständiges Beinkleid, und er steht dem Beinkleid näher, viel näher als dem Gemälde". — Aus einer solchen sehr wesentlichen Einsicht heraus versucht etwa das staatliche Bauhaus in Weimar die handwerkliche Erneuerung auch der Wohnungskultur; wofür es auf den Abbau-Etat gesetzt werden soll, wie man hört. Auch wieder deutsche Einsicht, deutscher Weitblick! W.

Weitere Neuerscheinungen

(Besprechung vorbehalten)

Fritz Herbert Lehr, Die Blütezeit romantischer Bildkunst. (Franz Pforr der Meister des Lukasbundes.) Mit einem Anh. bisher unveröffentl. Manuskr. romant. Maler u. Zeichner Pforr, Overbeck, Cornelius u. a. Mit 67 Abb. (im Text u. auf 42 Taf.) und 1 Faksimile (Taf.). (XVI, 366 S., XXXX S. Abb.) Pappe Gm. 15.—, Halblw. Gm. 18.—, Halbld. Gm. 22.—. Verlag des Kunstgeschichtl. Seminars der Universität Marburg a. d. L. 1924.

G. K. Lukomskij, Zarskoje Sselo, Innenräume und Möbel des ehemals Kais. russischen Residenzschlosses. Verlag für Kunstwissenschaft. Berlin W 50.

Paul Schubring, Die Architektur in der italienischen Hochrenaissance. Mit 75 Abb. Hugo Schmidt, Verlag, München.

Wallraff-Richartz-Jahrbuch. Herausgeg. von der Wallraff-Richartz-Gesellschaft in Köln (begründet von Hans F. Secker). Schriftleitung: Walter Cohen. Erster Bd. 1924. Mit 28 Abb. Hlbldr. Gm. 25.—. F. J. Marcan-Verlag, Köln.

Ugo Ojetti, L. Dami, N. Tarchiani, La Pittura Italiana del Seicento e del Settecento alla mostra di Palazzo Pitti. Casa editrice d'arte Bestetti e Tuminelli, Milano-Roma.

C. E. Rizzo, Il Teatro Greco di Siracusa. Casa editrice d'arte Bestetti e Tumminelli, Milano-Roma.

Edward Bell, Early architecture in Western Asia, a historical outline. London, Bell. 10 sh.

Laurence Binyon, Examples of Indian sculpture at the Brithish Museum. London, Indian Soc. 30 sh.

Lucy Menzies, The Saint in Italy, A book of reference to the Saints in Italian Art and dedication. London, Medici Soc. 10 sh. 6 d.

Tancred Borenius, Four early Italian engravers. Antonio del Polaiuolo, Andrea Mantegna, Jacopo de Barbari, Giulio Campagnola. London, Medic. Soc. 17 sh. 6 d.

Anders Zorn, Etchings, With an introduction and critical notes by Ernest M. Lang. London, W. Jackson. 18 sh.

Annuaire des ventes de tableaux, dessins, aquarelles, pastels, gouaches, miniatures. V. année, 1922/23. Editeur Maurice, Paris. 35 fr.

New pictures and the New Gallery 1923. Foreword by James N. Rosenberg. The New Gallery, New York.

Neuerscheinungen in Belgien

Joseph Casier et Paul Bergmans, L'Art Ancien dans les Flandres (Région de l'Escaut). Memorial de l'exposition retrospective organisée a Gand en 1913. Bd. I—III 1914.

Comte Paul Durrieu, La Miniature Flamande au temps de la cour de Bourgogne 1415—1530.

Henry Martin, La Miniature Française du XIII. au XV. Siècle. 1923.

Comte Francois de Salverte, Les Ebénistes du XVIII. Siècle, Leurs oeuvres et leurs marques. 1923.

A. Carlier de Lautsheere, Trésor de l'art dentellier. Repertoire de dentelles à la main de tous les pays depuis leur origine jusqu' à nos jours. 1922.

H. Parmentier, Les sculptures Chames au Musée de Tourane. Ars Asiatica. Bd. IV. 1922.

George Coèdes, Bronzes Khmèrs. Ars Asiatica Bd. V. 1923.

Bulletin Archéologique du Musée Guimet, Bd. I. Salle Edouard Cavannes, Asia Centrale et Tibet, Bd. II. Missions Pelliot et Bacot. 1921.

Jeanne Leuba, Les Chams et leur Art. 1923.

G. Loumyer, L'outillage et le matérial du peintre de l'antiquité grecque et romaine. 1922.

— Les traditions techniques de la peinture médievale. 1920.

Edouard Michel, Abbayes et Monastères de Belgique. 1923.

Gustave Vanzype, L'Art Belge du XIX. Siècle à l'exposition de Paris en 1923.

— L'Art Belge du XIX. Siècle à l'exposition jubilaire du cercle artistique et littéraire à Bruxelles en 1922.

— Henry de Braekeleer. 1923.

Fierens-Gevaert, La peinture au Musée Ancien de Bruxelles. 1923.

— La peinture a Bruges. 1922.

Grégoire le Roy, James Ensor. 1922.

Léandre Vaillat et Paul R. de Limay, J.-B. Perronneau. Sa vie et son Oeuvre. 1923.

Sämtlich aus dem Verlage van Oest & Co., Brüssel, Place de Musée 4.

Verschiedenes

Eine Wiener Vortragsreihe über die Kunst Asiens

Auf Einladung der Wiener Literarischen Anstalt und der Zeitschrift „Der Cicerone" haben Dr. A. Salmony (Köln), Dr. William Cohn (Berlin), Prof. Dr. E. Diez (Wien), Prof. Dr. E. Grosse (Freiburg) und Prof. Dr. H. Glück (Wien) in den Monaten März und April im großen Saale des Hauses der Industrie Vorträge über die Kunst Asiens gehalten. Man muß den Veranstaltern für den Versuch, diese Kunst dem Wiener Publikum näherzubringen, dankbar sein.

Prof. Glück hielt den abschließenden Vortrag, welcher Asien als Gesamtbegriff gewidmet war und darum wohl an den Beginn der Reihe gehört hätte. Seine Ausführungen gingen dahin, die geistige Einheit der orientalischen Völker erkennen zu lassen. Er sieht dieselbe in dem abstrakt gerichteten Denken des asiatischen Menschen, der, ob Steppenbewohner oder Angehöriger einer der alten Hochkulturen, niemals Individualist ist, sich nicht als Einzelwesen, sondern als Glied einer Kette betrachtet. Die vielfachen Zusammenhänge in der Kunst der Völker Asiens sucht Glück in einem gemeinsamen Ursprungsgebiet und findet dieses in der großen Steppe. Er erkennt in dem Grabbau der Nomadenvölker sowie in ihrer Kleinkunst das volkstümliche Urbild monumentalisierter Architektur- und Zierformen der Hochkulturen Indien, Persien und Ostasien.

Dr. Salmony sprach über die Kunst Siams. Er versuchte das zerstreute Material nach festen Stilbegriffen zu ordnen und zu zeigen, wie die Kunst der Hinduvölker in allen Perioden Produkt der schaffenden Volkskräfte gewesen ist und nur in ihrer gegenständlichen Bedeutung von den Religionen bedingt war.

Dr. Cohn gab eine Übersicht über Grundlagen und Entwicklung der chinesischen Malerei, wobei er ganz besonders auf die Bedeutung der buddhistischen Wandmalereien Zentralasiens hinwies, die uns eine Vorstellung von der kompositionellen Größe der zerstörten chinesischen T'anggemälde vermitteln.

Prof. Diez behandelte die persische Miniaturmalerei. Ausgehend von den manichäischen Miniaturen und ihrem Einfluß auf die Bagdadschule zeigte er, wie unter Verwendung chinesischer und indischer Motive die Miniaturmalerei in der Zeit der Timuriden zur höchsten Blüte gebracht wurde. Die Kunst der Mogulzeit konnte an Abbildungen von Miniaturen aus dem „Feketinzimmer" in Schönbrunn erläutert werden, deren Publikation vor kurzem durch Hofrat Prof. Strzygowski und Prof. H. Glück erfolgt ist.

Prof. Grosse sprach über Kunst und Leben in Japan, beziehungsweise über das Verhältnis des japanischen Menschen zu seiner Kunst. Kunst und Leben, sagt er, sind für den Japaner nicht zwei Dinge, denn Kunst ist im Leben des Japaners etwas so Selbstverständliches, daß in der japanischen Sprache erst aus dem Bedürfnis des Verkehrs mit dem Auslande ein Wort für den Begriff Kunst geprägt wurde. Sie ist, wie Prof. Grosse ausführte, in Japan nicht Vorrecht der Besitzenden, sondern gemeinsamer Besitz des ganzen Volkes. Alle die feinen japanischen Bronze- und Elfenbeingeräte, die der Europäer in seinen Glaskasten sammelt, sind in Japan Gebrauchsgegenstände für Jedermann und darum muß sich auch die künstlerische Form stets dem praktischen Zwecke unterordnen. Okimono, „Herumsteher", werden nur für die westlichen Barbaren erzeugt. Und vielleicht, so schloß der feinsinnige Gelehrte seine Betrachtungen, wäre es gut, wenn man auch in Europa versuchen wollte, zweckmäßige Dinge zu schaffen, ohne dabei viel an Kunst zu denken; diese würden dann vermutlich auch bei uns sowie in Japan von selbst schön werden.

Stiaßny.

Die Arbeiten an der Kathedrale von Reims

Wie die N. Zür. Ztg. meldet, haben die Arbeiten an der Wiederherstellung der Kathedrale in der letzten Zeit große Fortschritte gemacht. Die Gewölbe des Hauptschiffes stehen bereits vollendet. Sie fehlen noch im Chor und im Querhause. Aber man hofft den Gottesdienst auch dort bald wieder einreihen und 1925 der Geistlichkeit den ganzen Bau fertig übergeben zu können. In ergebnisreichen Ausgrabungen hat man bei dieser Gelegenheit feststellen können, was früher an dem Platze des großen gotischen Baues stand: eine Kirche und Krypta des 5. Jahrhunderts, dann eine karolingische Kathedrale des Erzbischofs Hinkmar und schließlich der Bau des Erzbischofs Adalbero (966—988). Der wichtigste Fund der Ausgrabungen ergab Adalberos Elfenbeinkreuz: mit Greifen geschmückt, mit der Figur Petri. Aus der Elfenbeinkunst jener Jahrhunderte war eine solche Arbeit bisher noch nicht auf uns gekommen. Die französischen Gelehrten schwanken, ob sie in dem Kreuz eine deutsche Arbeit sehen sollen; der Erzbischof hatte besonders zu Anfang seiner Wirksamkeit gute Beziehungen zu Deutschland.

Zu Österreichs neuen Münzen

Die Abordnung der angesehensten Wiener Künstlervereinigungen — von Künstlerhaus, Sezession und Hagenbund — hat sich kürzlich mit einem aufsehenerregenden Protest gegen die Art der Vergebung der Aufträge zur Schaffung neuer Münztypen an die Öffentlichkeit gewandt . . . Von der Jury waren anläßlich des zu obigem Zweck veranstalteten Preisausschreibens die Entwürfe des Bildhauers Zita einstimmig zur Annahme vorgeschlagen worden. Außerdem waren

noch die Bildhauer Hejda und Thiede namhaft gemacht worden. Zita hatte drei Münzen ausgeführt, die in keiner Weise mit den ursprünglichen Entwürfen übereinstimmten. Mit der Ausführung der übrigen Münzen waren (unter Umgehung der beiden anderen Bildhauer) Künstler betraut worden, die sich am Wettbewerb gar nicht beteiligt hatten. Einen ähnlich kläglichen Ausgang hat die von der Behörde ohne Einflußnahme einer Künstler-Jury ausgeschriebene Konkurrenz zur Schaffung einer neuen 10000-Kronennote genommen. P.-N.

Eröffnung der Wiener Porzellanfabrik

Am 3. Mai wurde die Porzellanfabrik in den von Prof. Frömel und Architekten Kloos umgebauten Räumen des alten Augartenpalais eröffnet, sechzig Jahre, nachdem die altberühmte Wiener Porzellanfabrik infolge schlechten Geschäftsganges ihre Tätigkeit eingestellt hatte. Der Plan einer Wiederaufnahme des Betriebes geht in die Zeiten des Ministeriums Gautsch zurück; doch scheiterte er damals an der ablehnenden Haltung der Regierung, die aus Furcht vor einem neuerlichen Zusammenbruch des Unternehmens dessen Förderung verweigerte. Der durch eine Gruppe österreichischer und deutscher Finanzleute zu neuem Leben erweckten Manufaktur stehen die (seinerzeit in den Besitz der Firma Wallis übergegangenen) Originalmodelle zur Verfügung. Daneben macht man auch von neuen Entwürfen Gebrauch, die von den besten Kleinplastikern Österreichs, darunter Barwig, Powolny, Vally Wieseltier, geliefert wurden. Als Marke dient ein blaues Bindenschild mit einer Krone und der Beischrift „Wien". P.-N.

Frankfurt a. M.

In der Frankfurter Bibliophilengesellschaft hielt der geschätzte Zeichner, Prof. Emil Preetorius aus München, einen Vortrag über Illustrationskunst. Ausgehend von einem Vergleich zwischen Liedkomposition und Illustration charakterisierte der Redner zwei immer wiederkehrende Typen von Illustratoren. Der eine, der die Dichtung völlig selbständig behandelt, gibt eine Umdichtung derselben, eine Paraphrase, der andere, der dem Worte treulich nachgeht, bietet Randnotizen zu dem literarischen Texte.

In dem Kontrast zwischen diesen Typen sieht Preetorius den Gegensatz zwischen geschlossener und offener Form, japanischer und chinesischer, gotischer und lateinischer Kunst. Das schöne Ringen des Künstlers um Klarheit und Endgültigkeit des Erkennens blieb in diesen kunstphilosophischen Auseinandersetzungen spürbar und versöhnte mit einer gewissen Ahnungslosigkeit, die das schwierige Glatteis der Abstraktion etwas verwegen beschritt. S. Sch.

Der Kunstmarkt

Vom Londoner Kunstmarkt

Bei Christie kam am 6. und 7. Mai die berühmte Swaythlingsche Silbersammlung auf die Versteigerung. Eine große Anzahl ausländischer Käufer war anwesend, im allgemeinen aber wurden sie von den englischen Händlern aus dem Feld geschlagen. Verschiedene der Stücke erzielten Preise, die um ein Mehrfaches über diejenigen hinausgingen, um die sie vor zwanzig oder dreißig Jahren verkauft worden waren. Ein paar Beispiele. Im Jahre 1893 erzielten auf einer Versteigerung bei Christie ein Paar Paul Lamerie-Armleuchter (1731) 308 Pfund oder 40 Schilling per Unze. Auf der jüngsten Versteigerung bei Christie wurden dieselben Armleuchter für 3003 Pfund, das heißt das Zehnfache verkauft. Auf der Gibson Carmichael Vente des Jahres 1902 warf ein deutscher Humpen aus dem 13. Jahrhundert 450 Pfund ab. Diesmal wurde er für 1750 Pfund versteigert. Ein französischer Kelch, datiert 1222, erzielte 1898 500 Pfund, bei Christie brachte er 1200 Pfund ein. Anderseits fiel ein Öl- und Essigständer (Georg II.) von Paul Lamerie, der 1902 rund 130 Pfund erzielt hatte, diesmal auf rund 117 Pfund. Weiter seien erwähnt: Ein Becher (Georg II.) von Paul Lamerie, 1748, 243 Pfund. Ein Kaffeekrug (Georg II.) von Paul Lamerie, 1738, 221 Pfund. Eine Suppenterrine (Georg II.) von demselben Silberschmied, 1736, 377 Pfund. Ein Paar Präsentierteller (Georg II.) von Paul Lamerie, 1736, 443 Pfund. Eine Punsch-Bowle (Königin Anna), 1710, von Robert Cooper, 489 Pfund. Ein irischer Toillettespiegel, Dublin 1696, von John Humphreys, 750 Pfund. Eine Schatulle, von demselben Meister, 1696, 979 Pfund.

Von dem ausländischen Silber erzielte den höchsten Preis der bereits erwähnte deutsche Humpen aus dem 14. Jahrhundert (1750 Pfund). Eine französische Suppenschüssel aus dem 17. Jahrhundert von Claude Ballin, königl. Goldschmied unter Ludwig XIV., erzielte 810 Pfund. Eine französische Vase aus dem 14. Jahrhundert 780 Pfund.

Ebenfalls aus der „Swaythling Collection" stammte ein feines, französisches Kabinett in Nußbaum (die Felder mit Schnitzereien verziert), 1579. Das Stück wurde von einem New Yorker Händler für 2100 Guineen erworben.

Das Victoria and Albert Museum in London hat aus der Swaythlingschen Sammlung einen Tudorbecher erworben, datiert 1500.

* * *

An der gleichen Stelle kamen am 9. Mai eine Reihe von Gemälden und Zeichnungen, zumeist kontinentaler Künstler, zur Versteigerung, darunter eine Serie Fantin-Latours. Vor dreißig Jahren erregten die Bilder dieses französischen Malers auf englischen Auktionen nicht die ge-

ringste Aufmerksamkeit. In den letzten zwanzig Jahren ist aber der Wert seiner Bilder gestiegen. Im Jahre 1914 hatte ein Gemälde Fantin-Latours den „Rekordpreis" von 1600 Guineen erreicht. Diese Summe wurde bei der jüngsten Auktion bei Christie wiederholt übertroffen. Ein Rosenbukett, z. B. in einem Binsenkorb, wurde für 2600 Guineen versteigert, ein anderes Blumenstilleben erzielte 2200 Guineen, ein drittes Stillleben (Blumen in Vase, Feigen, Kirschen und andere Früchte), datiert 1865, brachte 2100 Guineen ein. Ferner wurden versteigert: drei Corots, „Mantes la Jolie" (3300 Guineen), „Le Soleil Couchant" (1650 Guineen), „Le Matin" (800 Guineen). Courbet, „Une Cascade" (220 Guineen). Daubigny, „L'Inondation" (1150 Guineen). Diaz, „La Bûcheronne" (1050 Guineen). Millet, Le Coup de Vent" (1800 Guineen). Th. Rousseau, „Landschaft mit Vieh" (900 Guineen). Bo.

Bevorstehende Versteigerungen

Amsterdam

Die Brüsseler Sammlung Goldschmidt-Przibram, die vom 17.—19. Juni bei Frederik Muller & Co., Amsterdam, zur Versteigerung gelangt, verzeichnet eine Anzahl recht bedeutsamer Arbeiten der Malerei und des Kunstgewerbes. Der Hauptnachdruck liegt auf dem letzteren Gebiete. Die Wandteppiche sind durch eine Brüsseler Götterliebschaften- und Metamorphosenfolge aus dem beginnenden 18. Jahrhundert (drei Teppiche), einen vorzüglichen Teniersbehang aus der gleichen Zeitspanne, der stark an die Liller Manufaktur des (Brüsseler) Meisters G. Werniers erinnert, durch ein interessantes Amsterdamer Friesstück, ein seltenes westfälisches Kissenblatt — Frauengestalt mit den Wappen der Blitterswyck und Brockhus, 17. Jahrhundert — verschiedene Verdüren mit und ohne Figuren, einen Schweizerbehang — Madonnenleben, 16. Säkulum —, Wandschirm (Beauvais?) u. a. mehr gut vertreten. Die Porzellane legen den Hauptnachdruck auf Gruppen; hervorragend sind die Wiener Stücke, zum Teil durch das bekannte Werk Folnesics und Brauns bekannt — Kavalier und Dame, Pastorellen, Handkuß, Weltteile usw. — nach Modellen von Grassi, Schneider u. a. —, bemerkenswert sind: die Gruppe „Bäuerliches Liebespaar" nach C. Schönheit und die elf Statuetten des „Cris de Vienne" nach A. Payer. Unter den Meißner Gruppen verdienen in erster Linie Beachtung das bekannte Motiv „August der Starke als Freimaurer" nach Kändler, eine sehr schöne Krinolinefigur (Dame mit Hund), verschiedene Pastoralen, die Figürchen der italienischen Komödie, mythologische Motive in der Art F. E. Meyers usw. Die Beurteilung der Plaketten — ob Böttger? — ist mangels Abbildungen nicht möglich. Der Porzellanbestand wird durch eine vorzügliche kleine Frankenthaler Gruppe — Frau mit Ziege — aus dem Atelier P. Hanongs, ferner durch eine Ludwigsburger Arbeit — Schneiderpaar mit Ziegenbock —, durch Erzeugnisse italienischer und spanischer Manufakturen — China ist durch beachtenswerte Vasen vertreten — glücklich ergänzt.

Unter den Fayencen erscheinen Arbeiten von Caffagiolo, Deruta, Gubbio, Urbino, spanisch-maurische, türkische und namentlich gute Delfter Erzeugnisse. Unter den französischen Goldbronzen sind in erster Linie eine Louis XVI.-Garnitur — Uhr und zwei Kandelaber —, eine Louis XV.-Carteluhr mit Wandleuchtern in gleichen Formen, verschiedene gut montierte Marmorvasen (um 1780), neben Uhren und Kandelabern des endenden 18. Jahrhunderts und der Empirezeit von Bedeutung. Unter den Möbeln fallen ein vorzügliches französisches „Meuble à deux corps" (16. Jahrhundert), ein stark italienisierender, reich gearbeiteter Lyoner Tisch (16. Jahrhundert), Stühle des 16. und 17. Säkulums, zum Teil mit Genueser Samt belegt, Kommoden und Bureaus aus der Zeit Ludwigs XV. und ein entzückender Toilettetisch aus der Werkstatt des Pariser Ebenisten J. N. Marchand ins Auge. Unter den Glasmalereien findet sich als außerordentliche Seltenheit ein von Dirick Vellert 1517 signierter Petrarcascher Triumph sowie zwei Konstanzer Wappenscheiben (1606). Der beschränkte Raum verbietet, die Schmuckstücke, zumeist aus dem 16. Jahrhundert, zum Teil von ganz hervorragender Qualität, die Silberarbeiten — gutes Augsburg und Nürnberg — und Statuetten eingehend zu würdigen. Als Glanzstücke unter den Limogesemailarbeiten erscheinen eine Kasette des 13. Jahrhunderts mit Szenen aus dem Leben Christi und ein Kästchen (Renaissance) in der Art oder von Jean II. Pénicaud sowie vier von Léonard Limousin signierte Sibyllenplaketten. Als seltenes Qualitätsstück verzeichnen die Nielloarbeiten eine „Cinquedea" in der bekannten breiten Dolchform (Italien, 16. Jahrhundert). Der Medaillenbestand, zumeist italienische Arbeiten des 15. Jahrhunderts — A. Pisano, M. de Pasti, C. Caradosso, B. Melioli u. a. — erinnert hinsichtlich Qualität an die verflossene Sammlung Lanna. Recht beachtenswert sind die italienischen Renaissancebronzen (Ende des 15. Jahrhunderts bis etwa 1550).

Als Stück von überragender Bedeutung verzeichnet die Gemäldeabteilung den berühmten Flügelaltar des hl. Sebastian, 1507, von Hans Baldung; im Range folgen zwei Episoden — der Heiland im Ölgarten, Maria Elisabeth, die Knaben Johannes und Jesus — vom Meister des Nürnberger Altars (um 1440), ein Mannesporträt Holbeins d. J., Kavalier mit Braut, wohl von B. Beham, Arbeiten von P. Boel, J. Weenix, drei sehr dekorative Pastorellen in der Art Lancrets; die Modernen sind charakterisiert durch Corot (Waldsee), Decamps, Diaz de la Peña, J. Dupré,

E. Isabey, Th. Rousseau und C. Troyon, zwei kleinere Arbeiten Menzels nicht zu vergessen. G-l.

Berlin

Bei K. E. Henrici wird am 17. Juni eine Sammlung von Autographen deutscher Dichter und Gelehrter von Luther bis Goethe aus dem Nachlaß von Cornelius Meyer versteigert. Hauptstücke daraus sind ein Schreiben des Luthergegners Eck, ein frühes Briefgedicht Goethes, ein Brief seiner Mutter an Crespel und ein längerer der Christiane, ferner ein Gedichtmanuskript Hölderlins. Hervorzuheben weiter mehrere Autographen Kleists und Schillers, von letzterem insbesondere die sehr seltene Niederschrift des „Alpenjäger". Auch Lessing ist wichtig vertreten. Das wertvollste Stück dürfte ein Brief Luthers an den sächsischen Kurfürsten aus dem Jahre 1532 sein. Im ganzen umfaßt der Katalog XC 271 Nummern. Wo.

Bremen

Das Antiquariat A. Wiedemann, G. m. b. H., Bremen, Herdentorsteinweg 43 veranstaltet vom 3.—5. Juni die Versteigerung einer alten Schloßbibliothek aus schlesischem Besitz. Diese Bücherauktion ist auch deshalb bemerkenswert, weil sie die erste ist, die in Bremen stattfindet. Der umfangreiche Katalog (1255 Nrn.) enthält eine Fülle von Kostbarkeiten, so daß man auf das Ergebnis der Versteigerung gespannt sein darf. Die Bücher sind vielfach in Ganzpergament gebunden und sehr gut erhalten. Es handelt sich um Werke des 16.—19. Jahrhunderts: Deutsche und französische Literatur, Erstausgaben von Goethe, Schiller, Lessing, Gleim, Gellert, Gottsched, Klopstock, Wieland u. a. Außerdem ist vertreten Geschichte, Genealogie, Heraldik, Philosophie, Theologie.

Ich greife aus dem Katalog einige Nummern heraus, z. B. Nr. 188, Die europäische Fama 1706 bis 1735; Nr. 264, Goethe, „Leiden des jungen Werther" (Erstdruck); Nr. 452, Lessing, „Nathan der Weise" (Erstdruck); Nr. 951, Gellerts Briefe, Erstausgabe von 1774; Nr. 1133, Theatrum Europäum, 1635—1717, 16 Bde. Ro.

Den Haag

Im K. Kunstzaal Kleykamp kommt am 10. Juni die bekannte Sammlung Leo Kirch zur Versteigerung, über die einmal Dr. Lüthgen in dieser Zeitschrift (Jahrgang 1918, Heft 13—16) eingehend unter Beigabe zahlreicher Abbildungen berichtet hat. Mit Recht nennt Dr. Hofstede de Groot, der das Vorwort für die Abteilung der Gemälde übernahm, die Auktion „un évènement rare", da so viele erstklassige Objekte nicht allzuoft an einem Tage gerade in Holland unter den Hammer gekommen sind. Prof. W. Vogelsang seinerseits hat das Vorwort und die Bearbeitung des Teils der bildhauerischen Arbeiten übernommen, unter denen sich ebenso wie bei den alten Gemälden zum Teil hervorragende Objekte befinden. Man darf auf das Ergebnis sehr gespannt sein. W. H. P.

Kopenhagen

Die Sammlung Emil Glückstadt, die ab 2. Juni in Kopenhagen bei Winkel & Magnussens zur Versteigerung gelangt, zeichnet sich gleichermaßen durch Reichhaltigkeit wie durch qualitativen Hochstand aus. Die erste Abteilung umfaßt Goldemailuhren — zumeist französische und Genfer Erzeugnisse aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts —, Necessaires, Dosen und Flakons; bemerkenswert sind verschiedene Meißner und Chelseariechfläschchen. Bedeutsamer ist die Miniaturensammlung, die erstklassige Arbeiten R. Cosways, John Smarts — besonders zahlreich —, G. Englehearts u. a. Miniaturisten bringt; Frankreich ist durch Petitot, Weyler, Campana, Augustin, Isabey, Guérin, um nur die wesentlichsten Künstler zu nennen, Deutschland, Italien und Skandinavien durch Füger (?), Rosalba Carriera, Hall und Lafrensen vertreten. Besonders umfangreich ist die Kollektion japanischer und chinesischer Bergkristallflakons, ergänzt durch Jade-, Malachit- und Bernsteinkleinarbeiten und Gefäße; beachtenswert sind frühe Cloisonnévasen, Geschirre und Kummen der „Famille rose" und „verte". Unter dem europäischen Porzellan verdienen verschiedene Meißner Herold-Chinoiserien Erwähnung, das Stein-Sulkowskysche Servis ist durch zwei Salzschalen vertreten; Fulda erscheint in zwei Cremenäpfen, Sèvres ist spät und schwächer besetzt. Eine Beurteilung der türkischen Fayencen des 17. Jahrhunderts ist infolge des Mangels an Abbildungen nicht möglich, das gleiche gilt für die Arbeiten von Urbino, Venedig, Castelli und Faenza. Entsprechend dem stark dekorativ ausgeprägten Sammlersinn des Etatsrats Glückstadt nehmen die französischen Goldbronzen des endenden 18. Säkulums und der Zeit des Empire einen breiten Raum ein. Die Mehrzahl der fast durchweg erstklassigen Pariser Erzeugnisse geht auf die Werkstätte Thomires, wohl auch auf den gleichwertigen, allzu wenig bekannten Feuchere zurück; aus der Florentiner Sammlung des Fürsten Demidoff (San Donato) stammen zwei riesige Kandelaber nach Entwürfen von Percier und Fontaine, ein Geschenk Napoleons I.; Kristallkronen und Statuetten im Stile Falconets vervollständigen den Bestand. Unter den Marmorarbeiten verdienen die Grazien aus Thorvaldsens Atelier und die Büsten (Ton) aus Lyoner und Pariser Werkstätten Erwähnung. Die Möbel, meist französisch, sind durch Arbeiten Riesners (Sekretär), Blanchets (Spinet), Tuarts und Bayers gut vertreten; hervorzuheben sind der prächtige Empiresessel der Gebr. Meslee, ferner in vollendeter

Schnitztechnik durchgeführte Konsolen aus dem zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts und ein Lackkabinett englischer Provenienz um 1710. Unter den Wandteppichen fallen die Jagdfolge aus der Brüsseler Werkstatt des Gaspar van der Borght (A. Castro, 1700—1742) sowie ein Liller Behang (Figurenlandschaft in der Art Fouquières) ins Auge. Die Gemäldesammlung, die bekannte Stücke der Pariser Sammlung M. Fiersheim wiederbringt (Gerard ter Borch, Jan Hackaert, Thomas de Keyser, E. H. van der Neer, Caspar Netscher, Adrian van Ostade, H. G. Pot, S. van Ruysdael, Gotfried Schalken, Jan Steen, D. van Tol, J. W. de Wet, Lukas Cranach d. Ä. [Caritas]), verzeichnet weiterhin verschiedene gute Jan van Goyen zugeschriebene Flußlandschaften, Porträts der Holbeinschule und Arbeiten in der Art und von G. ter Borch, Rigaud, Nathier, Monnoyer, Tocquée, R. Carriera, T. Gainsborough und G. Romney, schließlich Interieurs von Pieter de Hooch, Blumenstücke von Jan van Huysum u. a. mehr. G-l.

Aus der Sammlerwelt und vom Kunsthandel

Frankfurt a. M.

Am 1. Mai vor 25 Jahren wurde in Frankfurt a. M. das bekannte Kunstantiquariat Max Ziegert, Hochstr. 3, part., gegründet. Die Firma hat auf ihrem Spezialgebiete: alte Kupferstiche und Handzeichnungen, historische Porträts und Städteansichten, Weltruf erlangt und viele wertvolle Kataloge herausgegeben. Besonders die Goethe-Forschung verdankt dem Hause Ziegert wertvolle Funde und Förderung ihrer Interessen.

Köln

Die Galerie Zickel in München hat in Köln, Hohenzollernring 62, eine zweite Galerie eröffnet und beabsichtigt ständige Sonderausstellungen zu veranstalten. Als erste ist eine Ausstellung über den „Leiblkreis" bereits eröffnet. Folgen werden Ausstellungen Dora Hitz, Fritz Baer usw.

* * *

In Köln-Lindenthal, Franzstraße 2c, wurde unter der Firma Tony vom Rath ein Antiquariat eröffnet. Besonders werden Inkunabeln, Erstausgaben deutscher Klassiker, Romantiker und Philosophen sowie Coloniensa gepflegt. Außerdem unterhält eine ständige Ausstellung in den Räumen der Galerie Dr. Jaffe-Alice Guttmann, Köln, Friesenplatz 15.

Leipzig

Die Kunsthandlung Hermann Findel, Goethestraße 1, hat vor kurzem aus dem Nachlaß von Prof. Henry Thode einen Teil der Bilder erworben, die ehemals die Villa des bekannten Kunstforschers am Gardasee geschmückt haben. Es sind besonders mehrere Ölbilder, Aquarelle und Zeichnungen von Hans Thoma, wie „Die Wundervögel" aus dem Jahre 1899, „Fortuna" vom Jahre 1904 hervorzuheben, die eine Sehenswürdigkeit für sich bilden.

Viertes Keramik-Sonderheft

Das in Vorbereitung befindliche Heft 12 unseres „Cicerone" wird als viertes Keramik-Sonderheft (unter der verantwortlichen Leitung von Prof. Dr. Max Sauerlandt, Hamburg) erscheinen. r.

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft 12	12. Juni	Heft 12	5. Juni
„ 13	3. Juli	„ 13	26. Juni
„ 14	17. Juli	„ 14	10. Juli

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Leipzig, Liebigstraße 6.

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone":

BERLIN: Dr. Willi Wolfradt, Berlin-Halensee, Kurfürstendamm 91, II / MÜNCHEN: Dr. F. Roh, München, Helmtrudenstraße 9, III / DRESDEN: Dr. Will Grohmann, Dresden-A., Wormser Straße 84 / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Savignystr. 5 / ÖSTERREICH: i. V. Dr. St. Poglayen-Neuwall, Wien II, Kurzbauergasse 5 / NIEDERLANDE u. BELGIEN: Dr. F. M. Huebner, Den Haag, Louise de Colignyplein 11 / SCHWEIZ: Dr. Jacob Welti, Zürich, Vogelsangstr. 46 / FRANKREICH: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / ENGLAND: Dr. Fritz Bodmer, London WC1, 34 Woburn Square / ITALIEN: Dr. Augusto Calabi, Mailand, Via Petrarca 16 / SPANIEN: Alfred Demiani, Madrid, Almagro 12 / DÄNEMARK: Dozent Charlotte Weigert, Kopenhagen, Hotel Belvedere, Raadhuspladsen / SCHWEDEN: Dr. Gunnar Mascoll Silfverstolpe, Stockholm, Königl. Schloß / TSCHECHOSLOWAKEI: Dr. Oskar Schürer, Prag-Strésovice, Bielohorsk 446 / NORD-AMERIKA: Frank E. Washburn Freund, 50 West 90th Street, New York City / SÜD-AMERIKA: Dr. Ludwig Weber, Buenos Aires (Argentinien), Pietras 361 / RUSSLAND: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu. 92 / INDIEN: Frau Dr. Stella Kramrisch, Calcutta, Universität.

Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Kommandit-Gesellschaft a. A., Leipzig, Liebigstr. 6 II. Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Gianbatista dale Pale, die Amazonenbotega, und Meister S. / Ein Beitrag zur Kenntnis der Istoriatimajoliken

Mit 9 Abbildungen auf 4 Tafeln und 2 Abbildungen im Text *Von K. FR. LEONHARDT-Hannover*

Die bildmäßige Majolikamalerei des 16. Jahrhunderts hat ihre höchste Blüte unter dem Einfluß der Werkstatt der Fontana in Urbino entwickelt, aber sie ist keine Erfindung dieser Botega. Schon gegen Ausgang des 15. Jahrhunderts haben toskanische Werkstätten Flachgefäße geliefert, die sich gegenständlich von den Istoriati des reifen Cinquecento kaum unterscheiden, und das erste Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts hat in Caffagiolo und Faenza bereits Meisterwerke dieser Gattung hervorgebracht, die in der Folgezeit weder in technischer noch in künstlerischer Hinsicht übertroffen worden sind. Aber diese seltenen und hochgeschätzten Arbeiten sind doch nur gelegentliche Ausnahmen einer vorwiegend auf das Ornamentale gerichteten Dekorationsweise.

Erst Nicolo Pellipario aus Castel Durante, der Stammvater des Fontanageschlechtes, stellt seinen bzw. seines Sohnes umfangreichen Betrieb in Urbino auf die Herstellung ausschließlich bildmäßig geschmückter Majoliken ein. Ihm schließt sich alsbald der durch die große Zahl seiner mit Chiffre oder vollem Namen bezeichneten Arbeiten bekannte Francesco Xanto Avelli da Rovigo, für die längere Zeit seines Wirkens wohl als Werkstattgenosse an, und schon in den dreißiger Jahren werden Arbeiten beider in Pesaro erfolgreich nachgeahmt.

Um 1540 wetteifern Faenza und Forli mit beiden Orten, doch ist das, was sich außer ganz vereinzelten bezeichneten Stücken stilkritisch als aus Faenza, Forli und Pesaro stammend bestimmen läßt, so wenig, daß nicht angenommen werden kann, dieser Wettbewerb habe den Absatz der Erzeugnisse der Fontanawerkstatt nennenswert beeinträchtigt. Eine erdrückende Konkurrenz erwächst ihr jedoch seit den vierziger Jahren in Venedig.

Eine gesteigerte Nachfrage aus den transalpinen Ländern nach Majoliken in der Fontanamanier scheint eine Reihe von Kunsttöpfern der den Kunsthandel beherrschenden Metropole bestimmt zu haben, diese einem weniger kultivierten, auf das Handgreifliche gerichteten Geschmack entgegenkommendere Ware selbst herzustellen und zu diesem Zwecke aus den bisherigen Istoriatibotegen geschulte Maler heranzuziehen. So stellen sich uns die Bildmajoliken Venedigs dieser Zeit als offenkundige Nachahmungen der Erzeugnisse Urbinos dar. Wenn ich gelegentlich des Nachweises der von den hauptsächlichsten Majolikaexportfirmen benutzten Vorlagen[1] versucht habe die bestimmenden und unterscheidenden Merkmale dieser Werkstätten soweit zu kennzeichnen, als es die nahe Verwandtschaft aller Bildmajoliken zuläßt, so wollen hier einige von Vorlagen unabhängigere Arbeiten ans Licht gezogen werden, deren Kreise sich ebenfalls in Venedig schneiden.

E. Hannover veröffentlichte vor längeren Jahren in dieser Zeitschrift[2] die Abbildung einer in schwer zugänglichem englischem Privatbesitz befindlichen Schüssel, deren Signatur, in den Handbüchern seit langem überliefert, sich bis dahin mit der Vorstellung einer bestimmten Malweise nicht verknüpfen ließ. Die vom Verfasser des wichtigen Aufsatzes mir in liebenswürdiger Weise zugänglich gemachte Originalphotographie bestätigte meine Vermutung, daß ein Stück der damals von mir neugeordneten Braunschweiger Sammlung von ausgesprochener Eigenart von der gleichen Hand herrührt, und wenn uns jenes Stück in Bracon Hall durch seine im Brande anscheinend verstümmelte Signatur

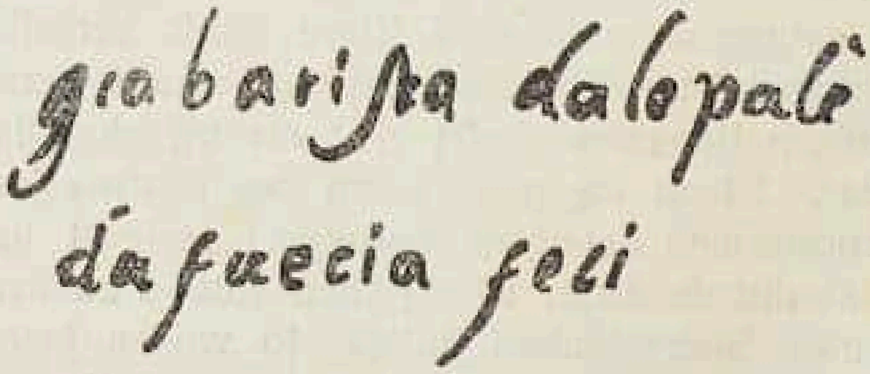
[1] K. Fr. Leonhardt, Italienische Majolikawerkstätten des 16. Jahrhunderts und die in ihnen benutzten Vorlagen. Cicerone XII (1920), S. 243 ff., S. 365 ff.

[2] Emil Hannover, Die Majoliken Veronas. Cicerone IV (1912), S. 469 ff.

von einem Giovan Batista da Faenza in Verona Kenntnis gab, ſo konnten wir der des Braunſchweiger Stückes entnehmen, daß dieſer Künſtler mit vollem Namen Gianbatiſta dale Pale hieß. Es war nicht mehr als ein glücklicher Zufall, der mich wenige Wochen nach dieſer nunmehr ein Jahrzehnt zurückliegenden Feſtſtellung in der Majolikaſammlung der württembergiſchen Krone in den Schlöſſern zu Stuttgart und Bebenhauſen nicht weniger als vier weitere Stücke mit der Bezeichnung „Giabatista dale Pale da Faecia" finden ließ, denen ſich noch ein weiteres mit der Marke G anreihte. Die ſtiliſtiſche Übereinſtimmung dieſer nunmehr ſieben bezeichneten Arbeiten ermöglichte noch in der württembergiſchen Sammlung die Feſtſtellung von ſieben unbezeichneten Arbeiten der gleichen Hand, was um ſo bemerkenswerter iſt, als es mir troß intenſiven Suchens nicht gelungen iſt, in anderen Sammlungen mehr von dieſer Art zu finden, als abgeſehen von einem Teller in der Braunſchweiger Sammlung die beiden Stücke, von denen noch geſprochen werden wird. Daß vor langen Jahren ein dem auf Gianbatiſta dale Pale eingeſtellten Auge nunmehr ſicheres unbezeichnetes Stück einmal den Kunſthandel paſſiert hat[1], mag mit der Feſtſtellung, daß es in ſeiner Seltenheit nicht erkannt, nur den beſcheidenen Preis ähnlicher urbinatiſcher Erzeugniſſe erreichte, der Vollſtändigkeit halber regiſtriert ſein. Dieſe Urbinaten ſind die der Werkſtatt mit dem Zeichen 4[2], und ihre Kenntnis muß bei Gianbatiſta vorausgeſetzt werden, ſo daß wir mit ſicheren Daten für Gianbatiſta auch einen höchſt erwünſchten Terminus ante quem für dieſe umſtrittene Gruppe erhalten.

Ein ſicheres negatives Unterſcheidungsmerkmal gegenüber dieſen Urbinaten haben die mir bekannten ſicheren Arbeiten dale Pale's in dem Fehlen der rückſeitigen Kreislinien und dem Vermeiden von rotem Oker in der eigentlichen Malerei.

Auffällige poſitive Merkmale ſind die Vorzeichnung von Steinen und Gräſern in Braun und Gelb und ihre Ausführung in Weiß und Flaſchengrün. Dazu kommt eine reichliche Verwendung von Manganviolett. Leicht erkennbare zeichneriſche Eigentümlichkeiten ſind die dicken Unterarme und Waden, die Abſpreizung von Zeigefinger, kleinem Finger und großer Zehe, ſtark betonte Knieſcheiben und charakteriſtiſch aufgeworfene Lippen, dazu eine auffallende Vorliebe für ausgefranſte Gewandſtücke. Die Glaſur iſt nur mattglänzend und neigt zu Schrumpfungen.



Gianbatiſta dale Pale bezeichnet ſich als Faentiner, und ſo iſt es wohl kein Zufall, daß jene große Berliner Schüſſel mit dem Ortsnamen FAENCA und der Jahreszahl 1562 auf der Rückſeite in der Art der Zeichnung näher mit der des mit dem im folgenden Jahre in Verona auftauchenden Meiſters zuſammengeht, als andere Istoriatimajoliken mit Ausnahme der oben genannten. Daß die koloriſtiſche Haltung eine gänzlich andere iſt, als die der Stücke in Braunſchweig und Stuttgart-Bebenhauſen (— die des engliſchen entzieht ſich meiner Kenntnis —), darf nicht wundernehmen. Man muß ſich gegenwärtig halten, daß in Majolikawerkſtätten zum mindeſten in den hier in Betracht kommenden Zeiten der Maſſenproduktion eine weitgehende Arbeitsteilung als Regel

[1] Sammlung Emden, Verſt. 1908, Nr. 77 (Abb.).
[2] Signatur im Katalog der Sammlung Lanna 1909, Nr. 434.

Flacher Teller, Majolika. Raub der Ganymed.
Bezeichnet: Giabatista dale pale.
Verona oder Venedig, um 1565.

Braunschweig, Landesmuseum.

Scodella, Majolika.
Diana und Aktäon.
Bezeichnet: Giabatista dale pale da faecia.
Verona oder Venedig, um 1565.

Stuttgart, Schloß.

Flache Schüssel.
Überreichung von Hasdrubals Haupt im römischen Lager. Rückseite reich bemalt. Bez.: faenca 1562.
Dem Giabatista dale pale nahestehend.

Berlin, Kunstgewerbemuseum.

Teller, Majolika. Jüngling und Wahrſagerin.
Venedig, um 1565. Amazonenbotega.
Braunſchweig, Landesmuſeum.

Scodella, Majolika. Die Großmut Scipios.
Venedig, um 1565. Amazonenbotega.
Braunſchweig, Landesmuſeum.

anzunehmen ist. Jedes Stück wandert von der Ausformung bis zur Beschriftung von Hand zu Hand, so daß der Töpfer nicht mit dem Zeichner, dieser nicht mit dem Maler identisch zu sein braucht. Dieser Umstand bedarf der Hervorhebung wegen der Bewertung der Signaturen. Die Geschäftsmarke oder ein persönliches Zeichen wird regelmäßig nur der Zeichner oder jener des Schreibens kundige Werkstattgenosse anbringen, der eine längere Beschriftung vorzunehmen hat. So läßt es sich beispielsweise erklären, daß die wenigen mit der persönlichen Marke Oratio Fontanas aus den Jahren 1541 und 1542 versehenen Arbeiten in ihrer farbigen Haltung keineswegs sämtlich zu einander stimmen. Bei den einen auf der Schauseite signierten wird der schon von den Zeitgenossen geschätzte Meister als Zeichner und vielleicht auch als Maler, bei den anderen aber möglicherweise nur als Schreiber, allenfalls noch als Zeichner, aber wahrscheinlich nicht als Maler in Betracht kommen. So muß auch bei dem Berliner Stück, will man darin die zeichnerische Eigenart Gianbatistas erkennen, gänzlich dahingestellt bleiben, wieweit er für die farbige Haltung, die sich stark jenem im Kunsthandel unter dem nom de guerre „Rimini" laufenden unerfreulichen Erzeugnisse Faenzas nähert, verantwortlich zu machen ist. Möglich, daß das Veroneser Stück von 1563 noch Anklänge an Faentiner Malweise aufweist, eine gewisse Flauheit des Photos läßt es fast vermuten. Stark an Faenza erinnert eine Buckelschale der Braunschweiger Sammlung mit einer Galathea im Spiegel und radial geteilter Wölbung, wie sie in der Casa Pirota und deren Nachfolge, vornehmlich auch in Castel Durante entstanden. Von den bekannten Erzeugnissen dieser Art unterscheidet sie sich in auffallender Weise durch den Verzicht auf Berettinoglasur und Bemalung der Rückseite. Es darf daher angenommen werden, daß das Stück nicht mehr in Faenza entstanden ist.

Moise che per
virtu divina fece
de saso usir de lagua viua
gianbatista dalepale da faecia
feci

Die Malweise der übrigen bislang festzustellenden Arbeiten stammt zuverlässig nicht aus Faenza. Sie ist aus einer venezianischen Werkstatt herzuleiten, in der Gianbatista, wie zwei kleine Teller der württembergischen Sammlung zeigen, eine Zeitlang gearbeitet hat. In diesen beiden Stücken ist einerseits völlige Wahrung der zeichnerischen Eigenarten, wie sie in den bezeichneten Arbeiten Gianbatistas hervortritt, ebenso zu bemerken, wie andererseits die restlose Anpassung an die in jener Werkstatt sonst übliche Malweise.

Da diese Botega infolge völligen Mangels an bezeichneten und datierten Arbeiten zu den am wenigsten bekannten, andererseits aber zu den besten der späteren Istoriatimalerei gehört, so sei auch über sie hier ein weniges gesagt.

Einer ihrer charakteristischen Vertreter findet sich in der Berliner Sammlung in jenem kleinen Teller mit der Darstellung eines Arztes und der Inschrift auf der Schauseite

„non ticuras per medico a malato", der einer Folge angehört, die durch drei ähnliche Stücke der Braunschweiger Sammlung ergänzt wird. Der eigentümliche Reiz dieser Arbeiten beruht in der Zusammenstellung eines tiefen Blau und satten Grüns mit grauen, graubraunen und silbrigen Tönen, denen sich gelegentlich ein warmes Gelb hinzugesellt. Die Glasur ist hochglänzend, die Rückseite auf allen mir bekannten Stücken der Werkstatt ganz unbemalt und inschriftlos. Eine besondere Vorliebe hat die Werkstatt für kriegerische Darstellungen eigener Art, Feldherrn und Krieger zu Fuß und zu Pferde und reitende Amazonen, von vielfigurigen Darstellungen seien genannt Herkules im im Kampfe mit Amazonen, Taten Alexanders und Scipios, das Opfer Mucius Scävolas und Oktavians Vision bei der tibutinischen Sybille. Zahlreich sind kleinere Genreszenen und Allegorien, gänzlich zu fehlen scheinen die sonst so beliebten ovidischen Szenen und biblischen Geschichten mit Ausnahme der tapferen Judith und Einzelfiguren der Evangelisten. Von vervielfältigenden Vorlagen scheint die Werkstatt unabhängig zu sein. Bis sich ein besserer Name findet, wird man sie vielleicht am einfachsten nach ihren eigenartigsten Darstellungen als Amazonenbotega bezeichnen können.

Da es mir nicht sicher ist, ob Gianbatista dale Pale in seinem Veroneser Stück von 1563 bereits die Kenntnis der Malweise dieser Werkstatt verrät, oder ob er sie erst später erworben hat (die übrigen signierten Arbeiten dale Pales nennen nicht den Ort ihrer Herstellung), ist es von Wichtigkeit, festzustellen, daß in der um 1565 blühenden Werkstatt der Kekropstöchter, die einer ganz anders gearteten Richtung angehört, vereinzelt Anklänge an Eigentümlichkeiten der Amazonenbotega auftauchen, und die sichere Ansetzung um die Mitte der sechziger Jahre bietet endlich den Nachweis eines zweiten Künstlers, der zugleich mit Gianbatista dale Pale in dieser Werkstatt gearbeitet hat.

Fast in allen Istoriatisammlungen finden sich Arbeiten, die auf der Rückseite unter der erklärenden Schriftzeile ein . S. zwischen zwei Punkten und eine Jahreszahl aufweisen. Obwohl diese Marke zu den allerhäufigsten gehört — sie ist vielleicht noch häufiger als das X Francesco Xanto Avellis und würde damit an erste Stelle rücken — führen die Nachschlagewerke sie nicht an. Daß es sich aber nicht um eine regelrechte Marke, sondern etwa um ein Eigentumsmerkmal handeln könnte, macht nicht nur die große Zahl der damit bezeichneten Stücke, sondern auch ihr langer Gebrauch höchst unwahrscheinlich. Man kann der Jahreszahl nach drei Gruppen unterscheiden, die eine aus den Jahren 1561—63, die zweite um 1567, die letzte weitaus verbreitetste aus 1575 und 1576. Stücke aus den Jahren 1564 und 1565 und 1569—74 sind mir bislang nicht zu Gesicht gekommen.

Gemeinsame Merkmale aller drei Gruppen sind die auffallend rammsnäsigen Gesichter, Übertreibungen jener Nicolo Pelliparío in seiner reifsten Zeit geläufigen Typen, der in den dreißiger Jahren in Pesaro nachgeahmt wird. Koloristisch fällt die bräunlich-grüne Gesamthaltung auf, die in den beiden ersten Perioden durch rostfarbene und braune Schattentöne ein besonders eigentümliches Gepräge erhalten.

Besonders bemerkenswert ist die gelegentlich sich schon auf seinen frühesten Stücken findende Rückseitenbemalung durch einen vollblättrigen tiefblauen Rankenkranz von besonders schöner Zeichnung, der mit dem um diese Zeit in Venedig und Verona noch vorkommenden Porzellanadekor nicht verwechselt werden kann. Als Vorlagenmaterial scheint ihm eine auch von anderen, z. B. schon von Xanto, benutzte illustrierte Herodotausgabe gedient zu haben, der sich in der Spätzeit die Bibelillustrationen des Rovilleverlages in Lyon hinzugesellen.

Den drei mit . S . bezeichneten Gruppen reiht sich eine vierte ein, die diese Marke nicht trägt, es ist jene mit der Ortsbezeichnung PISAVRI und den Jahreszahlen 1566 und 67, darunter besonders hervorzuheben ein Geschirr für die Nürnberger Familie Imhoff aus ersterem Jahre mit dem Imhoff-Schmiedmerschen Allianzwappen. Darüber, daß sie von derselben Hand herrührt wie die drei anderen, kann kein Zweifel bestehen, und wenn endlich eine Fliese von gleicher stilistischer Haltung im Southkensington-Museum

Teller, Majolika. Herkules im Kampf mit den Amazonen.
Venedig, um 1565. Amazonenbotega.

Braunschweig, Landesmuseum.

Schale auf Ringfuß, Majolika. Raub der Proserpina.
Pesaro, datiert 1563. Meister S.

Braunschweig, Landesmuseum.

Scodella, Majolika. Amor und Psyche.
Pesaro oder Venedig. Bezeichnet: · 1575 · S.
Braunschweig, Landesmuseum.

Teller, Majolika. Trajan und die Witwe.
Pesaro. Bezeichnet: · S · · 68 ·
Braunschweig, Landesmuseum.

die Bezeichnung SFORZA.D.P.1567 in den Charakteren der PISAVRI-Marke trägt, scheint die Frage nach Namen und Wirkungskreis des fruchtbaren Meisters einigermaßen geklärt. Es läßt sich aber doch noch einiges ergänzend dazu sagen. Es muß auffallen, daß die Arbeiten aus den Jahren 1575 und 76, die in höherem Maße die unerfreulichen Kennzeichen einer oberflächlichen Massenproduktion aufweisen, was ihrer Häufigkeit entspricht, sich vorwiegend in solchen Sammlungen finden, die sich sonst ganz oder nahezu ausschließlich aus später Venezianer Ware zusammensetzen. Nun gibt es in Braunschweig einen kleinen Teller, der sich farbig durchaus der Amazonenbotega einreiht, zeichnerisch aber mit deren regelmäßigen Erzeugnissen so wenig verträgt, wie die beiden Bebenhauser Teller Gianbatista dale Pales, die nach Format und Gegenstand der gleichen Folge angehören könnten, der dagegen den Arbeiten Sforzas so nahe steht, daß angenommen werden darf, auch dieser sei hier vorübergehend tätig gewesen. Damit würde sich eine Erklärung für das Aussetzen der signierenden Tätigkeit Sforzas bieten. Er hätte also Pesaro verlassen und sich wie andere Majolikamaler dieses Ortes nach Venedig gewandt, und erst nach jahrelangem verborgenen Arbeiten in fremden Werkstätten mag es ihm dann hier noch einmal geglückt sein, eine eigene Botega zu eröffnen, in der er die alte Marke wieder aufleben läßt. Und auch seinen eigenen Stil. Denn wenn das, was wir nun bis in die Mitte der siebziger Jahre wieder bei ihm finden, flüssiger, leichtfertiger, oft bis zur Unerträglichkeit oberflächlich geworden ist, so finden wir doch nichts, was er stilistisch hinzugelernt haben könnte, überall kommt seine alte Art zum Durchbruch, in der er mit dem längst begrabenen Nicolo Pellipario zu wetteifern, den er hie und da auch malerisch zu kopieren sucht, ein Mann aus alter Zeit, der sich nach jahrelanger selbständiger Tätigkeit wohl nur notgedrungen einer fremden Malweise angepaßt hat. Im Gegensatz zu ihm hat Gianbatista sich Wesentliches aus der Amazonenwerkstatt zu eigen gemacht und selbständig verarbeitet. Daß die Stücke der Braunschweiger und Württemberger Sammlung in Verona entstanden sind, muß, wie schon angedeutet, bezweifelt werden. Wahrscheinlicher scheint mir, daß Gianbatista nach kurzer (selbständiger?) Tätigkeit von dort erst nach Venedig gekommen ist, daß er hier durch die Amazonenbotega gegangen ist, um dann sein Glück in einer eigenen Werkstatt zu versuchen, von der uns die bezeichneten Stücke in Braunschweig und Stuttgart Zeugnis geben, der aber ebensowenig eine längere Dauer beschieden gewesen ist, wie der künstlerisch ungleich wertvolleren Amazonenbotega.

Ende der sechziger Jahre beherrscht die Botega der Kekropstöchter und wenigstens für das nächste Jahrzehnt der aus ihr hervorgegangene Domenengo Becer nahezu konkurrenzlos den Venetianer Majolikamarkt.

Die Fürſtlich Naſſau-Saarbrückiſche Porzellanmanufaktur in Ottweiler

Mit vierzehn Abbildungen auf acht Tafeln — *Von KARL LOHMEYER*

An der Weſtgrenze des heiligen römiſchen Reichs deutſcher Nation wetteiferten um die Mitte des 18. Jahrhunderts zwei Fürſten als bedeutende Kulturträger dieſer oft umſtrittenen Lande, Chriſtian IV. aus dem Hauſe Wittelsbach, der Herzog von Zweibrücken, und Wilhelm Heinrich von Naſſau, der Fürſt von Saarbrücken. —

Sie hätten nicht die typiſchen Rokokoregenten ſein müſſen, die gerade ſie waren, wenn ſie nicht auch ihre eigenen Porzellanmanufakturen hätten haben wollen. —

Die auch lange Zeit vergeſſenen Werkſtücke der 1767 auf dem Gutenbrunn begründeten Pfalzzweibrücker Fabrik, die mit einem verſchlungenen P. Z. und in ſeltenen Fällen mit einer Brücke mit zwei Bogen ſignierte, ſind nun wieder ſeit einer Reihe von Jahren in das rechte Licht geſetzt und gehören zu den viel umworbenen Seltenheiten unſerer Porzellanſammlungen, aber über die früher begründete und weit koſtbarere Erzeugniſſe liefernde Saarbrücker Manufaktur herrſcht immer noch große Unklarheit.

So mag denn hier das Bild ihres Werdens und Vergehens in Kürze an uns vorbeiziehen und bewirken, daß neues Material zutage tritt, um dann endlich einmal klar die Leiſtungsfähigkeit dieſer wichtigen ſüdweſtdeutſchen Fabrik der Kunſtgeſchichte zu erſchließen. —

Wilhelm Heinrich von Naſſau-Saarbrücken (1742—1768), dem als Gemahlin die geiſtreiche Sophie Erdmuthe von Erbach, die Freundin Diderots, zur Seite ſtand, der der franzöſiſche Dichter ſein Luſtſpiel „Le père de famille" gewidmet hat, ſtand in nahen Beziehungen zu zwei der glänzendſten Höfe des damaligen Europas, zu Verſailles und Dresden, alſo gerade zu den beiden Hofhaltungen, die eine Ehre darin ſetzten, ſich in koſtbaren Porzellanerzeugniſſen zu überbieten. So ſcheinen von daher auch die erſten Einflüſſe gekommen zu ſein, die ſich bei der Gründung einer Saarbrücker Porzellanmanufaktur geltend gemacht haben. —

Noch iſt es nicht klar, wann zum erſten Male ein derartiger Plan in Saarbrücken auftauchte. 1747 bereits weilt Simon Feylner lange Zeit daſelbſt, der nachmals eine ſo einflußreiche Rolle in der Geſchichte der Fabriken von Höchſt, Fürſtenberg und namentlich der Nachbarfabrik von Frankenthal geſpielt hat. Über ſeinen Bildungsgang enthalten die Akten wichtige Aufſchlüſſe. So erzählt uns der bedeutende Baudirektor der Saarbrücker Fürſten, Friedrich Joachim Stengel, daß der Arkaniſt zuerſt die Stukkaturkunſt erlernte, bevor er ſich der Malerei zuwandte. Unter der Leitung dieſes Hofarchitekten hat er den großen Speiſeſaal im neuerbauten Saarbrücker Reſidenzſchloß, das der weitgereiſte Baron Knigge eine der ſchönſten Fürſtenwohnungen ſeiner Zeit nennt, „à la porcellaine" ausgemalt, einen ſtimmungsvollen Raum, in dem bei Feſtlichkeiten das Licht nur von einer großen Reihe von Wandleuchtern in feinſtem Porzellan geſpendet wurde, in denen wir Erzeugniſſe der Meißner Manufaktur und vielleicht Geſchenke des befreundeten ſächſiſch-polniſchen Königspaares zu ſehen haben werden, das auch ſonſt die koſtbaren Saarbrücker Bauten ſogar durch Zuſchüſſe gefördert hat.

Die Ausmalung dieſes Saarbrücker Porzellanſaales war aber nicht das einzige Werk Feylners daſelbſt, er hat nach dem Zeugnis Stengels Beſchäftigung mancherlei Art gefunden und auch von Stuttgart, wo er 1750 tätig war, wird er wieder von ihm zurückberufen, um nun nach dem Muſter des vielbewunderten Saarbrücker Saales einen ſolchen im Bibricher Schloſſe „à la porcellaine" auszumalen, und danach erfahren wir von einem einjährigen Aufenthalt Feylners in Paris, wohin er gleich nach ſeiner

Abb. 1.
Ottweiler Terrine mit Malereien von F. K. Wohlfahrt nach Nilson.
Hamburgisches Museum für Kunst und Gewerbe.

Abb. 2.
Ottweiler Schüssel zur Hamburger Terrine (Abb. 1).
Oberstleutnant Hülsmann in Stedten bei Bischleben.

Abb. 3. Ottweiler Terrine.

Museum Oldenburg.

Saarbrücker Zeit wohl durch die Vermittlung des Saarbrücker Fürsten, gesandt war, und zugleich, „daß er sich in seinem Metier merklich gebessert habe".

Wieweit sich bei den Vorbereitungen zur Gründung einer Porzellanmanufaktur bereits eine Einwirkung Feylners zeigte, ist vorerst nicht ersichtlich. Die ersten sicheren Einflüsse jedenfalls, die sich bei der wirklichen Gründung geltend gemacht haben, kamen von Frankreich. —

Am 29. Dezember 1763 wurde „Dominique Pellevé, Fabriquant de Porcellaine natif de Rouen en Normandie" durch feierlichen Schwur in die Dienste des Fürsten verpflichtet, dessen Name kein unbekannter in der Geschichte der französischen Keramik ist, so daß wir wohl vermuten müssen, daß er in verwandtschaftlichen Beziehungen zu dem ersten Direktor der 1737 begründeten Fayencefabrik Sinceny, Pierre Pellevé, mit dessen vollem Namen sich gute Stücke bezeichnet finden, stand.

In Sinceny war, wie auch in Rouen, die Fayencefabrikation zu Hause, in der wohl auch unser Pellevé größere Erfahrungen gehabt zu haben scheint, als in der Porzellankunst, mit deren Geheimnis er sich eidlich verpflichtete, den Saarbrücker Fürsten bekannt zu machen. Zehn Jahre wollte er wenigstens in Saarbrücker Diensten bleiben und von allen Entdeckungen auf keramischem Gebiete versprach er, seinen neuen Herrn in Kenntnis zu setzen.

Ottweiler, die frühere Residenz der gleichnamigen Linie des Hauses Nassau, wurde dazu ersehen, die neu zu begründende Manufaktur in sich aufzunehmen, um den Ort gewissermaßen für den Verlust des Hofhalts zu entschädigen.

Der Hauptgrund für die Wahl ist aber doch wohl der gewesen, daß gerade diese Blies-Gegend Gesteine und Erden in reichem Maße besaß, wie sie für die Töpferindustrie nötig waren. — Dem technischen Leiter Dominique Pellevé wurde als kaufmännischer Aufseher und Verwalter am 9. Januar 1764 Georg Heinrich Jeremias Wagner zur Seite gestellt und in einem launigen Briefe an die Kammer gibt der Fürst, der sich um alles gerade bei dieser Lieblingsschöpfung selbst bekümmert, die Grundzüge des aufzustellenden Vertrags an. — So war denn 1764 das Werk im Gange, das heißt, man strengte sich vorerst auf das äußerste an, wirklich hinter das Geheimnis des Arkanums zu kommen und so Porzellan zu erzeugen. —

Sehen wir nun vorerst, woher die Fabrik nacheinander ihre Rohstoffe bezog. —

Die großen Quarzblöcke kamen vom Hunsrück (wohl aus der Gegend von Proftrath), der Sand vom sogenannten neuen Eichenwäldchen zwischen der Ziegelhütte und Fürth im Ottweilerschen, wo sich eine Ablagerung von weißem Quarzsande mit verwittertem Feldspat (Kaolin) befindet. Bereits 1763 bezog man aber auch schon von einem ziemlich entlegenen Orte Dirmingen, der aber doch noch auf herrschaftlichem Gebiet lag, Rohstoffe und wie die benachbarte Kurpfälzer Manufaktur Frankenthal hatte man sich auch die Berechtigung in München erworben, die besonders zur Porzellanfabrikation geeignete Passauer Erde, aus dem weiter donauwärts sich erstreckenden Bayrischen Wald, beziehen zu dürfen. In der letzten Periode, als nur noch Fayence und vor allem Steingut fabriziert wurde (um 1785) bezog man dann noch jährlich 400 Zentner Erde aus Hettenleidelheim, also Ton, der allgemein als Ton von Grünstadt bezeichnet wird.

1763 bereits hatte die Herrschaft die dem Stadtmüller Hans Jakob Müller in Erbbestand zugehörige Getreidemühle unter dem Neuweilerdamm erkauft. Von diesem Zeitpunkt an wurde die Mühle nicht mehr zum Mahlen des Getreides, sondern als Quarzwackenmühle zur Herstellung des bei der Porzellanfabrikation nötigen Quarzmehles eingerichtet. Das Hauptgebäude der Fabrik wurde in der Nähe des von uralten Kastanien beschatteten fürstlichen Sommerpavillons als langgestreckter einstöckiger Bau aufgeführt, dicht an der an dieser Stelle gestauten Blies, die hier gerade die größte Wassermasse besaß, wie man sie auch bei Herstellung des Tongemenges vorteilhaft benutzen konnte. Mannigfaltige Bauten kamen dann nacheinander mit der wachsenden Bedeutung der Fabrik hinzu. —

Es ist nicht allzuviel, was uns aus diesen ersten Jahren des Unternehmens überliefert ist. Bereits im August 1765 sehen wir den neuen kaufmännischen Leiter wieder seinen Platz verlassen, um im Gefolge des Erbprinzen dessen große Tour durch Europa mitzumachen, deren Gesamtkosten mit 229160 Gulden später verrechnet wurden. Sein Nachfolger ist „Hr. Ville aus Zweybrücken" oder besser der aus Valengin in der Grafschaft Neuchâtel stammende Isaac Wille, der am 27. November 1765 als Faktor in Pflicht genommen wird.

Inzwischen war der Fürst bemüht, auswärtige Kräfte von Ruf für sein neues Unternehmen zu gewinnen, da er wohl schon damals erkannt hatte, daß Pellevé nicht die für seine weitgesteckten Ziele geeignete Kraft war. — Am 10. Oktober 1765 wird von Serenissimus ein Schreiben des nachmals so berühmt gewordenen Modelleurs Paul Louis Cyfflé aus Brügge (1724—1806) zu den Akten gegeben, der um 1765 in der Fayencefabrik von Gabriel Chambrette und Compagnie in Luneville tätig war. Aus dem sehr interessanten Schriftstück erfahren wir, daß der Fürst von Saarbrücken ihn bereits für das Unternehmen gewonnen hatte, ja eine Stelle zeigt, das Cyfflé selbst schon einige Zeit sich in Ottweiler aufgehalten hat, da der Künstler an die Quälereien erinnert, die er in Ottweiler von seiten des Pellevé zu erdulden hatte, von dem er sagt, daß er weder durch seinen Charakter noch durch sein Talent würdig genug wäre, einem so großen Fürsten zu dienen. — Gelegentlich eines Essens, zu dem Cyfflé von dem Fürsten eingeladen war, hatte dieser dem Künstler aufgetragen, in Frankreich eine Gesellschaft zur Übernahme der Fabrik zusammenzubringen, in die Cyfflé wohl als eine Art technischer Leiter eintreten sollte, auch war ihm der Auftrag geworden, geschickte französische Arbeiter für Ottweiler anzuwerben. Inzwischen hatte aber der Fürst nach der Rückkehr von einer Reise in Flandern dem Arkanisten befohlen, einen Betriebsplan aufzustellen und dabei den ungefähren Umsatz, den das neue Unternehmen erreichen könne, anzugeben. Wilhelm Heinrich scheint danach bereits selbst mit einer Gesellschaft von wohlhabenden französischen Kaufleuten in Unterhandlung getreten zu sein, und daran anknüpfend befürchtet Cyfflé, daß er dann als Künstler zu sehr in den Hintergrund gedrängt würde und schließlich nichts andres als ein „homme d'affaire de quelques particulliers" sein werde, die mit größeren Glücksgütern wie er gesegnet, den Vorteil hätten, unmittelbar mit seiner Durchlaucht verhandeln zu können. —

Er hält dies für einen genügenden Grund, um sich seines Engagements entledigt zu betrachten.

Sehr ausführlich schildert dann Cyfflé noch in diesem Schreiben einen Besuch des jungen Pellevé, eines Sohnes vom Ottweiler Direktor in Luneville, aus dem wir ersehen, wie stark dieser gegen das Wiederkommen des Künstlers, mit dem er sich ja bei seinem Ottweiler Aufenthalt durchaus nicht vertragen hatte, intrigierte und so die Ursache war, daß die neue Manufaktur einen Künstler verlor, der sicher sehr zu ihrem Ruhme beigetragen hätte.

Neuere vorzügliche figürliche Funde, die Ottweiler zugeschrieben werden müssen, von denen einer durch die eingeritzte Jahreszahl (1766) (vgl. Abb. 10) als aus einer frühen Zeit stammend, gesichert ist, lassen es aber immer wahrscheinlicher erscheinen, daß Cyfflé bei seinem oben erwähnten Aufenthalt in Ottweiler bereits Modellierungen vorgenommen oder Modelle gefertigt hat. —

Die Fabrikation muß aber doch inzwischen in Ottweiler gut vorangegangen sein, wenigstens wiegten sich Fürst und Hofkammer nach einem Erlaß vom 18. Februar 1766, nach dem alle Einfuhr und Verkauf von fremdem Porzellan und Fayence zugunsten des einheimischen Ottweiler Porzellans verboten wird, in den schönsten Hoffnungen.

Wie sehr man sich in Ottweiler anstrengte, etwas zu leisten, geht auch aus einem Bericht des Begründers der nun auch 1767 ihren Anfang nehmenden, eingangs ererwähnten Zweibrücker Porzellanmanufaktur hervor. Dieser, der abenteuerliche Physikus Dr. Stahl, schrieb in einer Eingabe an seinen Herzog, daß es zu bedenken wäre,

Abb. 4.

Ottweiler Kaffeekanne mit Malerei nach Nilſon. Otto Blohm, Hamburg.

Abb. 5. Die Nilſonſche Stichvorlage zur Kanne in der Sammlung Blohm, Hamburg (vgl. Abb. 4).

Abb. 6. Seitenansicht der Ottweiler Kaffeekanne.

Aus der Sammlung Otto Blohm, Hamburg.

Abb. 7.

Ottweiler Lavoirkanne
mit eingeritztem D. P. (Dominique Pellevé).

Aus der Sammlung Otto Blohm, Hamburg.

wie man sich in Ottweiler aufs äußerste anstrenge, eine Porzellanfabrik zustande zu bringen. Es müsse daher getrachtet werden, zuvorzukommen. Im dortigen Gebiet gäbe es Steinarten, die ohne weiteres zur Porzellanzubereitung geeignet seien, nur müßten die mineralischen Bestandteile, womit sie vermischt wären, daraus abgeschieden werden. Man hätte ihn selbst darum angegangen, diese Scheidung zu versuchen, doch habe er den Antrag zurückgewiesen. —

Wenn es sich auch hier wohl um einen Versuch handelt, sich selbst beim Herzog ins rechte Licht zu stellen und ja, wie wir jetzt wissen, in Ottweiler es längst gelungen war, Porzellan zu erzeugen, so ist die Sache doch insofern richtig, als man gerade dieses Jahr wirklich weitere Versuche mit einheimischer Erde machte, wozu ein neuer Sachverständiger namens Tentz berufen wurde. Er scheint auch sonst nach dem Rechten gesehen zu haben, denn plötzlich wird dem Direktor Pellevé der Ottweiler Boden zu heiß unter den Füßen und er flieht bei Nacht und Nebel ins Zweibrückische — Cyfflé hatte also leider mit seiner ungünstigen Meinung in bezug auf ihn nur zu Recht behalten. —

Pellevé war nach Zweibrücken selbst „zu dem daselbst befindlichen Ms. Hanon" geflüchtet, in dem wir vielleicht Peter Anton Hannong aus der berühmten Straßburger Keramikerfamilie zu sehen haben werden.

Aus einem Bericht hören wir, daß die Masse nicht verdorben war und auch an dem alten vorhandenen Porzellanvorrat sich kein Schaden vorfinde. — 1770 erscheint dann in der Geschichte der gutes Hartporzellan liefernden Fabrik Étiolles eine Persönlichkeit mit dem Namen des Ottweiler Direktors. Ein Erzeugnis dieser Manufaktur in der Sammlung von Sèvres ist mit „Étiolles 1770 Pelloué" bezeichnet.

Wie dem auch sein mag, es steht fest, daß Ottweiler bei der Flucht Pellevés bereits vollständig im Gang war, wenn auch die Leistungen des Franzosen wohl nicht ganz den Erwartungen entsprochen hatten. —

Nicht uninteressant mag der Umstand für den Fachmann sein, daß die Ottweiler Manufaktur wohl von Anfang an die Rohware in Öfen mit Steinkohlenfeuerung gebrannt hat und damit vorbildlich als eine der ersten auf dem Kontinent gute Resultate erzielt hat. Wissen wir doch auch, daß unter Fürst Wilhelm Heinrich in der Sulzbacher Schmelze zuerst in Europa der Versuch gemacht worden ist, zum Schmelzen der Eisenerze an Stelle der Holzkohlen „ausgesogene Steinkohlen" (Koks) zu verwenden. Auf diesen, dann reiche Früchte tragenden Gedanken war man infolge der erschreckenden Abnahme der Wälder gekommen. — Zur Steinkohlenfeuerung ging man in anderen Manufakturen erst weit später und zuerst noch mit höchst zweifelhaftem Erfolg über, so in Lille 1780 und in Sèvres wurde gar nach Überwindung mannigfacher Schwierigkeiten erst 1845 ein zufriedenstellendes Resultat erzielt; alles Beweise für die weitausschauende industrielle Förderung unter diesem großen Kulturträger Wilhelm Heinrich von Nassau-Saarbrücken, auf dessen Bestrebungen sich heute die ganze weitausholende Industrie dieser Gegenden in ihren Anfängen aufbaut und der es wie keiner seiner Vor- und und Nachfahren verstanden hat, einem eingeschlafenen Land in kürzester Zeit zu einer hohen Kunst- und Industrieblüte zu verhelfen. —

Somit traf am 24. Juli 1768 das ganze Land ein harter Schlag, als dieser Fürst, allzufrüh sein tatenreiches Leben, das aber doch seine sonnigen Strahlen bis in unsere Zeit mächtig hereinwirft, beschloß.

Aber die Fabrik Ottweiler war doch soweit gediehen, daß die zwei nun folgenden Jahre ihr noch zu einer Blütezeit verhalfen, aus der gerade eine Reihe von herrlichen Erzeugnissen zu stammen scheinen, von denen wir noch hören werden.

1769 griff dann sein Sohn und Nachfolger Fürst Ludwig den Gedanken seines Vaters auf, die Manufaktur an eine Gesellschaft von Franzosen zu verpachten, durch den man ja einst mit Cyfflé auseinandergekommen war. — Der Fürst glaubte hier in drei Männern, den Führern einer Gesellschaft „René françois Jolly et Nicolas Leclerc,

Interessés dans les affaires du Roi" (Stanislas Lesczinski, Exkönigs von Polen und Herzogs von Lothringen), demeurant à Nancy et Dieuze" die richtigen Persönlichkeiten gefunden zu haben, und ein Jolly erscheint als Fayencefabrikant bereits 1760 in Nevers, einem hervorragenden Platze der französischen Fayenceindustrie. Am 13. April 1769 wird dann auch mit ihnen der Kontrakt geschlossen und am 4. Mai erfolgt die endgültige Genehmigung des Fürsten und 1771 eine Verlängerung des Pachtvertrags auf 15 Jahre. —

Unter diesen Pächtern wurde, um das Geschäft erträglicher zu gestalten, der Anfang mit der Fabrikation von englischem Steingut gemacht und als am 21. September 1789 der Bestand an den Oberhofmeister von Saarbrücken Johann Philipp von Trebra und seine Compagnie überging, wurde ihm ausdrücklich erlaubt, „nicht nur Porzellan und Fayence, sondern auch noch geringeres Geschirr, . . . zu fabriciren und solches in und außer Landes zu verkaufen". —

Und damit kommen wir zu der Steingutfabrik, die Ottweiler in ihrer späteren Zeit ausschließlich geworden ist.

Urkundlich wird dies neue Fabrikat zuerst 1789 bisher erwähnt in einem Berichte der Regierung des Hochstifts Worms über die „Fortdauer von deren Fabrik in Dirmstein". Hier heißt es, daß „zu Oetweiler im Lothringischen aus der zu Hettenleidelheim bezogenen Erde ein besonderes gutes Steingeschirr fabriciert werde". —

Da es urkundlich feststeht, daß sich in den zu Ende gehenden 80er Jahren eine Vergrößerung der Baulichkeiten durch Hinzuziehen einiger bestehender fürstlicher Gebäude notwendig macht, so haben wir entschieden damals mit einem weiteren Aufblühen der Manufaktur noch kurz vor der Revolution unter von Trebra und seiner Kompagnie zu rechnen. — Und wie so manches in diesen Gegenden hat dann die neue Bewegung, die vom Westen kam, jedwede Industrie und Kunstkultur, wie sie Fürst Wilhelm Heinrich diesen Landstrichen geschenkt hatte, auf lange Jahre zurückgedämmt oder gar vernichtet und sie ist so auch der Ottweiler Manufaktur selbst verderblich geworden, wenn auch eben darin, wie in vielen andern der ausgesäte Samen weiter gekeimt und dann zur blühenden Pflanze aufgeschossen ist. — Denn als die Fabrik durch die Zeitläufe und das Vertreiben des angestammten Fürstenhauses nacheinander allmählich gezwungen war, den Betrieb einzustellen, war diese Industrie doch vollkommen lebensfähig geblieben, wie die nun allenthalben emporblühenden Steingutfabriken beweisen, deren Bahnbrecherin doch allein diese fürstliche Schöpfung gewesen ist. — Ja, eine der neuen Industrien hat die Ottweiler Fabrik gewissermaßen in sich aufgenommen, so daß sie eigentlich weiter und bis heute unter anderem Namen besteht, und das ist gerade die, der es bestimmt war, eine der größten keramischen Industrien Europas überhaupt zu werden, die Saargemünder Manufaktur im nahen Lothringen. — Denn sie übernahm mit dem größten Teil der Utensilien auch deren geschickte Werkleute, und die trugen nicht wenig zu dem Aufleben dieser Saargemünder Industrie bei, wo gerade Namen der von Ottweiler übernommenen Porzellankünstler noch heute in ihrer Geschichte einen guten Klang haben. — So hat denn auch diese Schöpfung des Fürsten Wilhelm Heinrich, wenn auch nicht so augenscheinlich, wie seine anderen industriellen Unternehmungen, auf denen sich heute völlig das Leben der weiteren Landstriche aufbaut, ihr segensreiches Wirken in das kommende Entwicklungsjahrhundert der Saargegend getragen. Und allenthalben waren etwa von 1800 ab weitere keramische Industrien im Lande entstanden. — In Saarbrücken selbst die Dryandersche Fabrik auf dem alten Sensenwerk bei Saarbrücken, die sich später auch noch in einem Zweig der Familie nach Niederweiler verpflanzte, in Gersweiler in der Schmittschen Fabrik, in Wallersangen, und vor allem in Mettlach, wo dann die Familien Buschmann, Villeroy und Boch ihre weitwirkende keramische Tätigkeit entfalteten. —

Neben den schon genannten keramischen und künstlerischen Kräften, neben Dominique Pellevé aus Rouen (1763), Paul Lous Cyfflé aus Brügge (1765) Tentz (1767)

Abb. 8.
Ottweiler Geschirrstücke.
British Museum, London.

.N S.

.N S.

Abb. 9. Ottweiler Schale mit Gießgefäß. Mit Goldmarke.
Hamburgisches Museum für Kunst und Gewerbe.

müſſen noch weiter der Porzellanmaler Friedrich Karl Wohlfahrt aus Ellwangen (1769/70) und vorher in Frankenthal und Zweibrücken als Maler, ſpäter in Höchſt als Arkaniſt und Landſchaftsmaler tätig, und die franzöſiſchen Maler und Modelleure Jean Pierre Vaquette (Raquette), 1759 in Niederweiler und François Gérard aus einer Malerfamilie, die in Sèvres erſcheint, genannt werden und aus der letzten Zeit, als das Steingut Herr geworden war, Johann Philipp Herber, Johann Ludwig Schloſſer (1787), Leonhard Meyer, Bracher und vor allem die Gerſtenmeyer, Joh. Peter, der Vater, Joh. Friedrich, der Sohn, die zugleich die Verbindung mit Saargemünd herſtellten, wo beſonders der Name Gerſtenmeyer, als um das Aufblühen dieſer Manufaktur verdient, noch heute gut klingt. —

Und das Zuziehen „ſehr geſchulter Porzellan Maler" in der früheſten Zeit erwähnt auch ſchon der fürſtliche Regierungsrat Rollé in ſeiner „Sammlung wohltätiger Handlungen der Fürſten von Naſſau-Saarbrücken", in dem er uns von der anfänglichen Porzellanfabrik berichtet, die, weil ſie zu große Anforderungen an den fürſtlichen Beutel geſtellt habe, allmählich in eine „weniger teure aber weit feſtere und einträglichere Steinporzellanfabrik" umgeformet worden ſei. — Und das allein würde ja ſchon genügen, um feſtzuſtellen, daß wirklich kunſtvoll bemaltes Porzellan auch aus dieſer Fabrik hervorgegangen iſt, was lange Zeit bezweifelt wurde. —

Der Keramiker E. Becking, von dem wir den erſten im Druck erſchienenen Beitrag über die Fabrik vom Jahre 1890 beſitzen, der, wie es bei ſolchen in der Lokalpreſſe erſchienenen Arbeiten meiſtens geſchieht, den keramiſchen Forſchern unbekannt blieb, glaubte dafür eintreten zu müſſen, daß Ottweiler nur Steingut fabriziert habe und daß ihm die Malerei gänzlich unbekannt geblieben ſei. —

Das Verdienſt der erſten Beibringung von Akten hat dann W. Stieda, aber auch er glaubte es bezweifeln zu müſſen, daß man es in Ottweiler erreicht habe, wirkliches Porzellan zu verfertigen, auch von der Malerei wußte er nichts zu melden, eine diesbezügliche Stelle, die in den von ihm benutzten Akten vorhanden war, hatte er überſehen. —

Beſonders hinderlich für die Feſtſtellung von Ottweiler Fabrikaten war die Unkenntnis der Marke, mit der die Fabrik ihre Erzeugniſſe gezeichnet hat und nur aus dem völligen Vergeſſenſein der Saarbrücker Kunſt jeder Art, das es z. B. möglich machte, daß ein ſolch bedeutender Barockarchitekt, wie es Fridrich Joachim Stengel war, deſſen Bauten noch dazu einen großen Teil von Deutſchland überziehen, ganz vergeſſen wurde, erklärt ſich der Umſtand, daß niemand früher auf die in Saarbrücken ſelbſt von mir bereits lange vertretene Vermutung kam, daß die in allen keramiſchen Handbüchern als zweifelhaft bezeichnete Marke N. S. in Naſſau-Saarbrücken aufzulöſen ſei, nachdem man vorher auch in dem verſchlungenen P. Z. lange nicht die Nachbarfabrik von Pfalz-Zweibrücken erkannt hatte. —

Juſtus Brinckmann iſt denn hier auch bahnbrechend vorgegangen, indem er verſucht hat, als erſter dieſe Marke N. S. richtig aufzulöſen und damit das Ottweiler Porzellan in die Kunſtgeſchichte einzuführen, an dem nun nach dem vorhandenen, weiter dann von mir beigebrachten urkundlichem Material, wie auch an ſeiner nun bewieſenen künſtleriſchen Bemalung und Bedeutung heute nicht mehr gezweifelt werden darf, nachdem eine größere Anzahl wichtiger Werkſtücke jetzt dazu nacheinander zutage getreten iſt. —

Sie mögen hier zum erſten Male in ihrer Geſamtheit aufgeführt und im Bilde gezeigt werden, um im Vergleich damit weiteres Material zu erſchließen, und noch nicht ganz geſicherte Stücke richtig zu beſtimmen. —

Das erſte, wieder zum Vorſchein gekommene Ottweiler Werkſtück aus Porzellan (Abb. 1), das Brinckmann für ſein Hamburger Muſeum durch Geſchenk von Otto Blohm erwerben konnte und in ſeinem Jahresbericht von 1908 beſchrieben hat, ſtellt ſich als eine wuchtig geformte Terrine dar in einer ſchweren Maſſe mit ſtark vortretenden Gußnähten, die es beweiſen, daß ſie aus einer neuen Fabrik zur Zeit des deutſchen kleinfürſtlichen Porzellantaumels hervorgegangen iſt, die noch mit techniſchen Schwierig-

keiten zu kämpfen hatte. Die Glasur ist grauweiß und nicht gleichmäßig gefärbt, auch hie und da etwas wellig. Eigentümlich sind die Griffe; der vierkantige Durchschnitt ihrer Äste findet sich so ausgesprochen anderswo nicht! Der Osirrand ist, da die Glasur nur dünn aufliegt, klar herausgekommen.

Als Deckelknauf dient eine große, zackige gelbrote Nelke nebst Knospe und eine kleine rote Rose an grünen, mit einer Schleife zusammengehaltenen Zweigen. Die Ränder und der Griff sind golden staffiert. — Durchaus beachtenswert sind die feinen, miniaturhaften, so ganz den Geist dieser preziösen Zeit atmenden Malereien. Ein mageres Rokokoornament, das in leichtem Relief vorgeformt ist, umrahmt die Bildchen, die entzückende Genrebildchen darstellen; hier und da kommen auf dem weißen Fond der Schüssel noch kleine Streublümchen vor und zur Verdeckung von schwarzen Pünktchen ein kleines Blättchen. So stellt sich das ganze Werkstück als ein prächtiges, durchaus beachtenswertes keramisches Erzeugnis dieser frühen Periode dar. Das Bild auf dem Deckel trägt auf einem Felsen den Namen des Malers in kleiner Schrift: „Wolfart prinxit" und ist damit für die Jahre 1769/71 festgelegt, die Zeit von dessen Tätigkeit, wie wir oben sahen. Er hat dafür als Vorlagen Kupferstiche des augsburgischen Ornamentstechers und Miniaturenmalers Joh. Esaias Nilson (1721—1788) benutzt. —

Die Vorlagen sind auf Blatt 4 der Folge XXIX der in Nilsons Selbstverlag erschienenen Blätter zu suchen. Das Blatt gibt zwei Szenen übereinander, die obere „Le travail" ist auf der Schauseite des Deckels, die untere „Le repos" auf der Schauseite der Terrine selbst kopiert, deren Größenverhältnisse 17,5 cm Höhe und 26,5 cm Breite sind. — Auf dem Boden der Terrine ist in Gold ein N S aufgemalt und dasselbe Zeichen befindet sich auf dem Boden der ohne Frage dazugehörigen Schüssel (Abb. 2), die neuerdings im Besitze des Oberstleutnants Hülsmann in Stedten bei Bischleben (Bezirk Erfurt) zutage getreten ist und das nämliche Dekor aufweist.

Eine ganz ähnlich geformte Terrine tauchte dann 1913 im Handel in Braunschweig auf, um dann ihren Platz im Museum in Oldenburg zu finden (Abb. 3). Sie zeigt die nämliche Masse und dieselben Unvollkommenheiten, wie auch den merkwürdigen vierkantigen Durchschnitt der Äste an den Griffen, den wir also wohl als eine besondere Eigentümlichkeit von Ottweiler ansprechen müssen. Das magere, in leichtem Relief vorgeformte, als Erkennungszeichen dieser Fabrik besonders eigentümliche Rocaille kehrt auch wieder, das die in ähnlichen Szenen gegebenen, doch weit schwächer in der Ausführung gelungenen Malereien umgibt. Anstatt der Nelke als Knauf haben wir hier einen den Kopf in die Hand stützenden Putto, der einen Kirschenzweig hält, als ersten sicheren Beweis dafür, daß Ottweiler auch figürliches geliefert hat. Als Marke ist wieder in Gold ein N. S. aufgemalt und dabei ein W eingepreßt. Wichtige Stücke hat dann vor allem Otto Blohm in Hamburg in seiner keramisch bedeutungsvollen Sammlung vereinigt. Zuerst eine schon von Brinckmann erwähnte Kaffeekanne (Abb. 4—6) mit sehr feiner bunter Malerei — Komödianten in einem Parke mit pyramidenförmig geschnittenen Bäumen —, die ebenfalls die nämliche Malerhand verrät wie an der Terrine im Hamburger Museum und die sonst noch an Verzierungen als Deckelknauf einen Pinienapfel, am Ausguß einen Frauenkopf und einen besonders elegant geschwungenen Rocaillehenkel aufweist. Die Marke ist hier ein großes N. S. in Blau unter der Glasur und T A dazu eingepreßt. Das Vorbild für die Malerei ist hier auch ein Nilsonscher Stich (Abb. 5) und sie geht zurück auf Blatt 1 der XVI. Folge von Radierungen des Meisters mit der Unterschrift: „L'Amour triomphant par les Intrigues d'Harlequins. Pantomime Comique produit par les Enfans de Sr. Sebastiani." Eine weitere Kaffeekanne (Abb. 7) befindet sich dann noch in der nämlichen Sammlung, die in ähnlichen Farben wie die erstere gemalt ist mit dichten Blumenranken, und am Bauch aufsteigenden plastischen, goldgehöhten blätterartigen Verzierungen, unter denen wieder, dem mageren charakteristischen Ottweiler Rocaille nahe verwandte Blumenranken hängen. — Derartige blattähnliche Verzierungen kommen vor allem noch, wenn auch nicht in

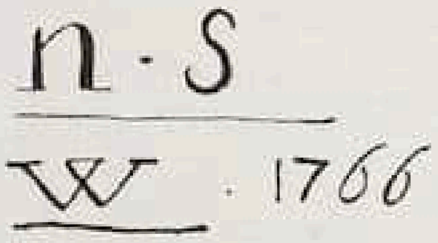


Abb. 10. Figur mit eingeritzter Marke von 1766.
Hamburgisches Museum für Kunst und Gewerbe.

Abb. 11. Bemalte Figur in halber Größe der Hamburger Knabenfigur von 1766 (Abb. 10). Kunsthandel, Berlin.

Abb. 12. Venus und Amor.
Otto Blohm, Hamburg.

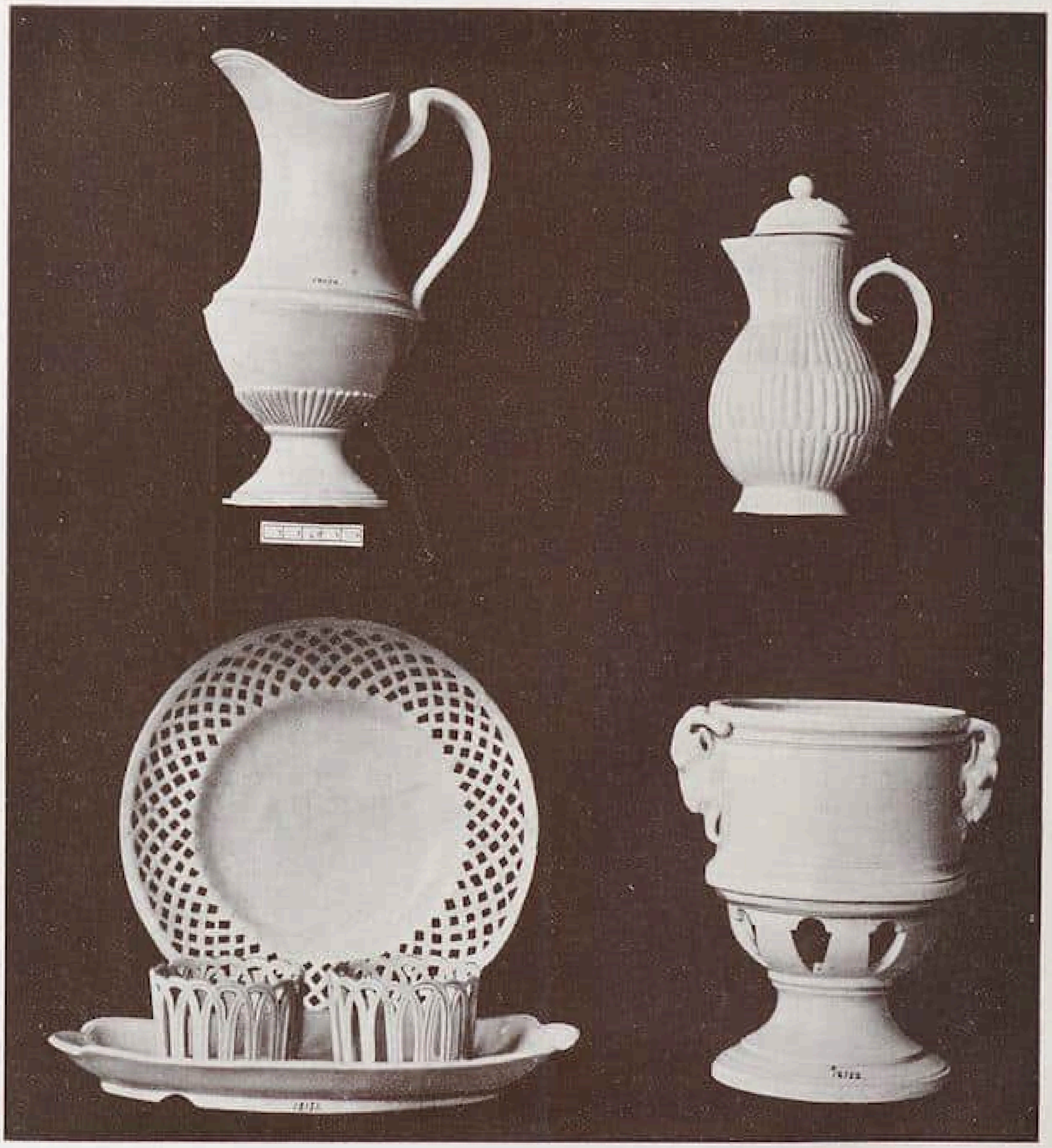


Abb. 13. Ottweiler Steingut.

Provinzialmuſeum Trier.

Gold, bei Niederweiler Fayencen vor. Das schöne Stück trägt ein N S in Violett auf die Glasur gemalt und dabei ein D. P. eingeritzt, wobei wir ohne Frage an den ersten Arkanisten und Begründer Dominique Pellevé aus Rouen und später in Étiolles zu denken haben werden, so daß wir in diesem Stück eines der frühesten erhaltenen der Manufaktur überhaupt zu sehen haben. —

Im British Museum in London sind dann weiter aus der Sammlung Sir Augustus W. Franks stammende Stücke vorhanden (Abb. 8), eine Tasse mit mythologischen Szenen mit der Blaumarke N. S. nebst den eingeritzten Buchstaben X C A und einem A an der zugehörigen Untertasse und dazu eine Milchkanne, die ein N S in Gold neben dem eingeritzten A trägt. Beide Stücke führt Franks unter den Erzeugnissen der von Marchese Ginori schon 1737 in Doccia bei Florenz begründeten Porzellanmanufaktur auf, fügte aber hinzu, die ersterwähnten Gefäße, ein Tassenpaar, seien für deutschen Ursprungs gehalten worden, die Malerei zeige allerdings italienischen Charakter und Chaffers habe jene Marke an einem Service beobachtet, von dem andere Stücke mit dem Namen Ginori bezeichnet seien. Bei Chaffers wird unter Doccia aber nur ein Teeservice mit Nymphen und Satyren mit der Marke N S erwähnt, ferner ein Tassenpaar, das außerdem noch mit gestempeltem C A versehen ist und ein zweites mit einem P G. — Auf Doccia bestimmt Chaffers das N S, das er auf einen Nicolo Sebastiano deutet, den Brinckmann, der das alles schon anführt, als sonst nicht nachgewiesen erklärt, ohne daß er die Möglichkeit bestreitet, daß ein N S sich auch auf Porzellanen von Doccia befinden könne. Doch haben wir es hier sicher mit deutschen Erzeugnissen von Ottweiler zu tun. — Dieselbe Art der mythologischen, allerdings italienisch anmutenden Malerei der Tasse findet sich auch auf einer neueren Erwerbung des Hamburger Museums, einer sehr schönen Schale (22,5×25,5 cm) mit Gießgefäß (19,7 cm hoch) und Purpurmalerei (Abb. 9), die ebenfalls mit . N S . bezeichnet sind, wobei das letztere eine durchaus verwandte Form mit der zweiten frühen Kanne der Sammlung Blohm mit ihrem eingeritzten D. P. (Dominique Pellevé) aufweist.

An weiteren Ottweiler Geschirren steht ein blaubemaltes Service im Musée Cinquentenaire in Brüssel, im Germanischen Museum in Nürnberg ein Essig- und Ölgefäß mit der Marke N. S. und in Privatbesitz bei Herrn Wibelitz in Wandsbeck bei Hamburg eine gleich markierte Untertasse mit gelbgemaltem Geflechtrand zwischen Purpurlinien, Streublumen und einer etwas mageren Landschaft. — Erwähnt seien dann noch Bestecke im Kunstgewerbemuseum in Köln mit dem typischen „Ottweiler“ mageren Recaille, auf die mich Otto Blohm freundlich aufmerksam gemacht hat. —

An Figuren tauchte dann neuerdings einige Male die eines Knaben mit zwei Vögeln in den Händen und daneben ein umgestürzter Tragkorb mit Weintrauben vor allem im Berliner Kunsthandel auf. Dieselbe Figur hatte schon Brinckmann für sein Museum in Weiß erworben, 22,3 cm hoch und mit $\frac{\text{N.S}}{\text{W. 1766}}$ eingeritzt bezeichnet (Abb. 10).

Von den bemalten im Berliner Handel war die eine in gleicher Größe und schwer bemalt, die andere halb so groß und fein bemalt, ganz eigenartig (Abb. 11). — Man hielt sie für Capo di Monte, vielleicht wieder irregeführt von dem N (Napoli), behauptete aber, noch ein drittes Exemplar gesehen zu haben, das die wirkliche Marke dieser italienischen Fabrik trüge. Wenn sich das bewahrheiten würde und so einige dieser Figuren Capo di Monte wären, was nicht ohne weitere Unterlagen recht zu glauben ist, so müßte daran gedacht werden, daß Ottweiler hier ein Modell dieser neapolitanischen Manufaktur kopiert hat, oder beide Fabriken das nämliche Vorbild benutzt haben, wofür auch der Umstand zu sprechen scheint, daß sich nun noch eine dritte derartige auch kleinere Figur in Wegelyporzellan in der Sammlung des Dr. von Dallwitz, Berlin, dazugefunden hat. —

Otto Blohm hat dann noch für seine Sammlung eine hervorragende Gruppe einer Venus mit Amor (Abb. 12) erwerben können; sie ist nicht signiert, ihre Zugehörigkeit

zum Nassau-Saarbrückischen Porzellan scheint aber durch ihre Sockelbehandlung glaubhaft und ihre Verwandtschaft zu ähnlichen Figuren von Sèvres spricht bei den zahlreichen westlichen Einflüssen, die die Ottweiler Manufaktur erfuhr, nicht dagegen. —

Fayencen von Ottweiler scheinen sehr selten zu sein und konnten mit völliger Sicherheit bisher noch nicht identifiziert werden. Man kann so nun vorerst aus Stücken hier Schlüsse ziehen, die in alten Ottweiler Familien sich erhalten haben. So kam eine große einfache Fayenceplatte mit grünlicher Glasur als Ottweiler angegeben durch Geschenk aus einer solchen Familie in meinen Besitz, die wir ebenso wie ein kleines in Ottweiler erhaltenes, auf vier Kugeln ruhendes Tintenfaß in zierlich geschwungenen Formen, das auffallend leuchtende Malereien trägt, wohl für die Manufaktur in Anspruch nehmen müssen. Eine Marke ist mir bisher nicht vorgekommen.

Zahlreicher sind die erhaltenen Stücke von Steingut — auch sie sind nicht signiert. — Ein zeitgenössischer Bericht der Fayencefabrik Dirmstein berichtet, „daß auf dieser Fabrik zu Ottweiler die innerliche Erdmasse durch das Brennen eine Festigkeit und Fettigkeit behalte, die nicht so mehlicht wie das Dirmsteiner ausgebrannt und dem Anschein nach mit gar keiner Glasur überstrichen wird." — Das mag eins der Erkennungszeichen für die späte Zeit sein und als ein weiteres möchte ich erwähnen, daß auf dem Boden etlicher Geschirre ein glasurfreier Fleck in der Größe eines Pfennigstücks öfter vorkommt. Der Scherben besteht aus einer für Steingut recht schönen grauweißen, ziemlich hart gebrannten Masse, die jedoch etwas porös und bei einzelnen Stücken an der Zunge klebend ist. Überzogen sind die Werkstücke mit einer durchsichtigen Glasur, die dem Scherben einen Stich ins Grünliche gibt, und zeigt die Glasur da, wo sie in den Ecken und Vertiefungen zusammengeflossen ist, einen durchsichtigen, weißgrünen Glaskörper, wie es auch auf der oben erwähnten, doch wohl sicher aus der Fabrik stammenden Fayenceplatte der Fall ist. —

Die im Provinzialmuseum in Trier vorhandenen (Abb. 13), zumeist durch Becking seiner Zeit in Ottweiler selbst noch aus dem Besitze des letzten, erst 1862 verstorbenen Faktors der Fabrik und damit einwandsfreien, geretteten Stücke, haben gute Formen; eine Tintenfaßmanschette von durchbrochener Arbeit auf rokokogeschweiftem Untersatze ruhend, ein vasenartiges Gefäß mit Bockköpfen und mit reichem bildnerischen Schmuck gepreßte Kannen seien besonders hervorgehoben. Eine ebenfalls seiner Zeit in Ottweiler festgestellte Butterdose in Form eines Wildschweinkopfes kam leider nicht in den Besitz des Museums und ist heute verschollen. — Weitere Stücke finden sich noch in Ottweiler Privatbesitz, im historischen Verein für die Saargegend und in meiner Sammlung in Saarbrücken auf dem Nußbergerhof. Im Besitz der Familie Schmidt-Röchling in Lauchhammer konnte dann noch das Porträt des letzten Saarbrücker Fürsten Ludwig in einem Ottweiler ovalen Steingutrahmen in Louisseizeformen (Abb. 14) ermittelt werden und den Sohn dieses Fürsten, der in Saarbrücken selbst nicht mehr zur Regierung gekommene Erbprinz Heinrich hat auch noch nach seiner Vertreibung sich für das Unternehmen interessiert, wie aus einem Schreiben vom 6. Mai 1794 hervorgeht, in dem er sich Muscheln in Ottweiler bestellt, zugleich ein Beweis, daß die Fabrik auch noch nach der französischen Revolution und Okkupation eine Zeitlang weiterarbeitete, bis sie in Saargemünd aufging. —

Und auch der bekannte Freiherr Knigge lobt in einem 1792 datierten Schreiben die Dauer, Feuerfestigkeit und Schönheit der Formen dieses Ottweiler Steingutes ganz besonders[1]. —

[1] Für die weitgehende Unterstützung bei dieser Arbeit habe ich besonders dem verstorbenen Direktor des Hamburger Kunstgewerbemuseums Justus Brinckmann, seinem Nachfolger Max Sauerlandt und Herrn Otto Blohm in Hamburg zu danken, der als einer der ersten die Qualität des Ottweiler Porzellans erkannte und wertvolle Stücke beigebracht hat.

Ich bin für jeden weiteren Hinweis auf erhaltene Werkstücke von Ottweiler, wie sie sich jetzt wohl, auch im Vergleich mit dem vorliegenden Abbildungsmaterial, noch hoffentlich ergeben werden, besonders dankbar und bitte, derartige Notizen an meine Adresse: Kurpfälzisches Museum, Heidelberg, gelangen zu lassen.

Abb. 14.
Fürst Ludwig von Nassau-Saarbrücken.
Pastellgemälde von J. F. Dryander in Ottweiler Steingutrahmen.
Familie Schmidt-Röchling, Lauchhammer.

Joh. Peter Melchior.
Putten als Künste und Wissenschaften.
Biskuit-Porzellan.

Elberfeld, Städtisches Museum.

Quellenverzeichnis

Fasc. Naſſau-Saarbrücken. B. 349. Akten betr. die Porzellan Fabrik zu Ottweiler 1763—1789. (Koblenzer Staatsarchiv.)

Einnahme- und Ausgabe-Buch der Ottweiler neuen Porcelaine Fabrique 1764. (Koblenzer Staatsarchiv.)

Manuſkript von J. A. J. Hanſen. Beitrag zur Geſchichte des Berg- und Hüttenweſens im Ottweilerſchen. (Bergwerksdirektion Saarbrücken.)

Hanſen, J. A. A. J.: Häuſer- und Familienchronik der Stadt Ottweiler. Trier 1870.

Becking, E., Die ehemalige fürſtlich Naſſau-Saarbrückiſchener Fayence-Fabrik zu Ottweiler a. d. Blies. „Ottweiler Anzeiger“ 1890 und „Saarbrücker Zeitung“ 1890, Nr. 127 (Abendblatt).

Zais, E., Die Biſchöfliche Wormſiſche Fayencefabrik Dirmſtein. München 1896.

Stieda, W., Fayence- und Porzellanfabrikation des 18. Jahrhunderts in heſſen-naſſauiſchem Gebiete. Annalen des Vereins für naſſauiſche Altertumskunde. Band 34, 1904. Mitteilungen des hiſt. Vereins für die Saargegend. Heft 6, 7 und 10.

Heuſer, L., Die Pfalz-Zweibrücker Porzellanmanufaktur. Neuſtadt a. d. H. 1907.

Brinckmann, J., Bericht des Muſeums für Kunſt und Gewerbe in Hamburg für das Jahr 1908. Hamburg 1908.

Schmidt, W. und Fr., Geſchichte der Stadt und Grafſchaft Ottweiler. Ottweiler 1909.

Lohmeyer, K., Die Fürſtlich Naſſau-Saarbrückiſche Porzellan- und Fayence-Manufaktur in Ottweiler. Saarbrücker Zeitung 1911. Jahrg. 151. Nr. 177—183.

Brock, P., Die keramiſche Induſtrie im Saargebiet, ihre Entſtehung und Entwicklung bis zur Gegenwart. Nat.-ökonom. Heidelberger Diſſertation von 1917, aber ungedruckt und auch im Manuſkript nicht bei der Fakultät abgeliefert.

Eine Gruppe von Johann Peter Melchior

Mit einer Tafel — *Von F. FRIES*

Wie ſchwierig ſich die richtige Zuteilung der Werke an die einzelnen Künſtler durch deren unruhiges Umherziehen von einer Manufaktur an die andere geſtaltet und wie ſehr dies manchmal von Zufälligkeiten abhängt, möge folgendes Beiſpiel zeigen. Im Städtiſchen Muſeum in Elberfeld befindet ſich eine Biskuit-Gruppe „Putten als Künſte und Wiſſenſchaften“, deren nebenſtehende Abbildung mich eine näheren Beſchreibung enthebt. Sie zeigt keine Marke und kam in das Städtiſche Muſeum mit der Sammlung Weyerbuſch als Meißner Arbeit. Daß ſie ſehr beliebt war, geht daraus hervor, daß ſie auch als bemalte Porzellangruppe und als Fayence in drei verſchiedenen Fabriken hergeſtellt wurde. Hofmann[1] bildet unter Nr. 316 das Exemplar des Frankfurter Muſeums ab, eine farbige Porzellangruppe, verſehen mit der Blaumarke C. T. und teilt ſie dem Frankenthaler Meiſter Konrad Link zu. Einzelne der Putten finden dann wieder Verwendung in einem Kronleuchter der Frankenthaler Fabrik (Hofmann 655—660). Bei Stöhr[2] iſt ſie dann noch einmal abgebildet als Fayence der Dammer Fabrik im Beſitz des fränkiſchen Luitpold-Muſeums in Würzburg. Dieſes Stück läßt ſich 1854 datieren.

Ließ der Umſtand, daß das Modell in der Dammer Fabrik Verwendung fand, gleich annehmen, es ſei Höchſter Urſprungs, ſo fand dieſe Vermutung bald durch einen Zufall ihre Beſtätigung.

Die gleiche Gruppe fand ſich nämlich als bemalte Porzellangruppe ohne Marke nach der freundlichen Mitteilung der Erben in dem Nachlaſſe des Weihbiſchofs Heimes, der von 1741—1806 gelebt und faſt während ſeiner ganzen Amtszeit in Mainz amtiert hat. Es iſt doch ganz beſtimmt anzunehmen, daß dieſer Kunſtfreund eher eine Höchſter-

[1] Hofmann, Frankenthaler Porzellan. B. 1, Tafel 76.

[2] Stöhr, Deutſche Fayencen und deutſches Steingut. S. 124.
Derſelbe, Neuerwerbungen des Fränkiſchen Luitpold-Muſeums in Würzburg. Cicerone B. 9. S. 98 und 99.

als eine Frankenthaler-Gruppe besessen hat, da Höchst vor den Toren von Mainz lag und kurmainzisch gewesen ist. Hat doch der Fürstbischof Emmerich Joseph ein Privileg für Höchst ausgestellt, nach dem es niemand erlaubt war, in seiner Residenzstadt oder seinem Kurfürstentum fremdes oder ausländisches Porzellan einzuführen, ein Privileg, das 1766 noch einmal durch eine besondere Verordnung verschärft wurde[1]. Daß gerade der Weihbischof gegen dieses Verbot seines Fürstbischofs sozusagen unter dessen Augen verstoßen haben sollte, kann man gewiß nicht annehmen.

War es also eine Höchster Arbeit, und darüber dürften wohl kaum Zweifel bestehen, wer war ihr Verfertiger? Auch darüber werden wohl keine Meinungsverschiedenheiten auftauchen können. Nichts liegt näher als anzunehmen, daß es derjenige Meister war, der gerade durch seine Kinderdarstellungen, die er ganz besonders lebendig und anmutig zu geben wußte, sich einer großen Beliebtheit erfreute: Johann Peter Melchior[2]. Zahlreich sind seine Biskuitfiguren, die fast immer ohne Markierung geblieben sind[3], was auch auf die Gruppe in unserem Museum zutrifft. Von 1767—1779 ist Melchior in Höchst, geht dann nach Frankenthal, wohin er offenbar das Modell mitgenommen hat und es dort ausformen ließ. Daß auch in Frankenthal fremde Modelle übernommen wurden, dafür gibt es eine Anzahl Beispiele: so gehen Hofmann Nr. 281, 282, 444 auf Meißner Modelle zurück. Nr. 589 Medaillon-Porträt des Fürstprimas von Dahlberg ist nach Hofmann eine Ausformung eines Höchster Modells. Dies brauchte, obgleich man damals nicht sehr ängstlich in dieser Hinsicht war, von Melchior noch nicht einmal eine unzulässige oder nur unfaire Handlung zu sein, da er auch auf eigne Rechnung arbeiten durfte, wenn er die Masse, die dazu verwendet wurde, vergütete[4]. Hofmann[5] gibt zu, daß Melchior in Frankenthal Höchster Modelle hat ausformen lassen.

Sollten noch Zweifel bestehen, daß Melchior wirklich der Autor der Gruppe gewesen ist, so möge auf die Verwandtschaft einiger Figuren, die erwiesenermaßen von ihm sind, aufmerksam gemacht werden. So gleicht der kleine Amor, der an der Venus hinaufsieht (Hofmann, J. P. Melchior, Abb. 16), wohl eine der feinsten und reifsten Arbeiten, dem Sterngucker unserer Gruppe, der kleine malende Putto mit der Zipfelmütze dem, der die Blumen dem Füllhorn entnimmt auf der Gruppe „Geschichte“ (Abb. 383 Taf. 39 des Auktionskatalogs Jourdan). Der den Vorhang wegnehmende Putto am Steinreliefporträt Emmerich Josephs für die Reitschule Mainz (Hofmann, J. P. Melchior, Abb. 9) ist sehr ähnlich dem mit der Mandoline.

Daß Konrad Link die Gruppe lediglich als Komposition übernommen und sie dann in seinem Sinne umgearbeitet habe, ist wohl kaum anzunehmen, da er, als Melchior 1779 nach Frankenthal kam, schon längere Zeit in Mannheim ansässig war. So bleibt wohl keine andere Möglichkeit als die, daß die Link zugeschriebene Gruppe von Melchior ist, in Frankenthal ausgeformt und mit der entsprechenden Marke versehen worden ist. Es kann ferner keinem Zweifel unterliegen, daß die Gruppen im Städtischen Museum in Elberfeld und die des Weihbischofs Heimes Stücke sind, die noch in Höchst angefertigt wurden.

Es wäre zum Schluß das Jahr noch festzustellen, in welchem die Gruppe entstanden ist. Die Übereinstimmung mit dem Amor der Venusgruppe, deren Entstehung im Jahre 1775 angenommen wird und mit dem Steinrelief Joseph Emmerichs, das man glaubt 1770 datieren zu können, legt es nahe, daß sie in den Jahren 1770—1775 in Höchst ausgeführt wurde, eben zu jener Zeit, als der vorerwähnte Weihbischof im besten Mannesalter in Mainz seines Amtes waltete.

---

[1] Ernst Zais, Die kurmainzische Porzellanmanufaktur zu Höchst. S. 131/32.

[2] Schnorr von Carolsfeld, Porzellan der europäischen Fabriken des 18. Jahrhunderts. S. 190 „und zweifellos hat er sein Bestes in der Wiedergabe von Kindergestalten gegeben, die wie in einer Welt für sich zu leben scheinen“.

[3] Zais, S. 105.

[4] Zais, S. 110.

[5] Hofmann, B. 1, S. 20.

Die „Geschichte der Bayrischen Porzellan-Manufaktur Nymphenburg von Friedrich H. Hofmann“[1]

Von MAX SAUERLANDT

Die lange mit größter Spannung erwartete Vollendung des umfassenden Werkes von Friedrich H. Hofmann über die bedeutendste der süddeutschen Porzellanmanufakturen ist mehr als eine siegreich bestandene Energieprobe — sie ist ein Bekenntnis zu der Idee wissenschaftlicher Tüchtigkeit. Denn diese drei Bände, deren Fertigstellung durch den Krieg und durch die neuen organisatorischen Aufgaben, die sich dem Verfasser mit der Umwälzung aller Verhältnisse in der ersten Zeit nach dem Kriege aufdrängten, zeitweilig in Frage gestellt schien, bilden nun ein Hauptwerk unserer keramischen, ja unserer kunstwissenschaftlichen Literatur — nicht, weil hier eine neue Methode der Forschung begründet wäre, sondern darum, weil hier die Entfaltung eines der bedeutendsten künstlerisch-wirtschaftlich-technischen Unternehmens in allen seinen weitreichenden Verzweigungen die gründlichste und sauberste Aufarbeitung erfahren hat: die Wirtschaftsgeschichte und Organisation, der Werkbetrieb und alle Fragen des Personalbestandes, endlich die künstlerische Produktion und der Vertrieb werden mit der gleichen Sorgfalt und Sachlichkeit auf Grund eines außerordentlich umfangreichen archivalischen Aktenmaterials und der ausgebreitetsten Benutzung der weitzerstreuten fachgeschichtlichen und biographischen Literatur geschildert.

Dabei hat Hofmann es mit Recht vorgezogen, den ganzen umfassenden Fragenkomplex, dessen Beantwortung seine Arbeit gilt, vertikal zu gliedern. Statt die technische, wirtschaftliche und künstlerische Entwicklung in zeitlicher Periodenfolge darzustellen, faßt er jedes dieser Fragenbündel in ein geschlossenes Buch zusammen, das die Entwicklung vom Fabrikationsbeginn bis zum Jahre 1856 durchführt.

Damit wird der Vorteil gewonnen, daß die einzelnen Interessentengruppen — und für die Geschichte der Nymphenburger Manufaktur, wie für die der andern großen Manufakturen des 18. Jahrhunderts ist nicht nur der Kunsthistoriker, sondern ebenso der Historiker der Technik und der nationalökonomischen Entwicklung interessiert — ihren Stoff beisammen finden, und daß den außerkünstlerischen Dingen, die sonst meist ein wenig oberflächlich nebenher behandelt zu werden pflegen, das gleiche Maß der Teilnahme gewidmet werden kann.

Die durch diesen Aufbau der Disposition bedingten gelegentlichen Wiederholungen und Verweise von einem Buch auf das andere wird der einsichtige Leser des Werkes als leicht zu verschmerzendes Übel — wenn es denn ein Übel genannt zu werden verdient — gern in Kauf nehmen. Denn hier handelt es sich, das muß mit allem Nachdruck immer wieder hervorgehoben werden, nicht um ein Werk anmutiger kunstgeschichtlicher Belletristik, sondern um eine wissenschaftliche Arbeit von vollem Gehalt, deren Stil sich immer auf der vollen Höhe der Aufgabe hält und in dem für den Kunsthistoriker wichtigsten dritten Buch, unter strenger Vermeidung jeden Überschwangs und jeder Phrase, eine Folge der treffendsten Charakteristiken der führenden Künstler der Manufaktur, vor allem der drei bedeutendsten Modellmeister, Franz Anton Bustelli, Dominikus Auliczek d. A. und Johann Peter Melchior darbietet.

Für die stilistische Entwicklung der künstlerischen Produktion Nymphenburgs von besonderer Bedeutung ist die Auffindung und Zusammenstellung der Überreste des im Jahre

[1] Drei Bücher in drei Bänden (XIV u. 732 S. mit 12 farbigen, 12 Autotypie-Tafeln u. 2 Markentafeln mit der Wiedergabe von 133 Marken und Signaturen). Karl W. Hiersemann, Leipzig 1921 bis 1923.

1755 anläßlich der Vermählung Maria Anna Josepha Augusta von Bayern mit dem Markgrafen Ludwig Georg von Baden geschaffenen „Gartten-Desserts“ — eines großen figurenreichen Aufsatzes, der mit hoher Wahrscheinlichkeit dem ersten Modelleur der Manufaktur Joseph Ponhauser zugeschrieben wird, der bis zum Mai dieses Jahres in Neudeck tätig war und dann „die Fabricam quittieret“, leider ohne, daß wir erfahren, wohin er sich gewandt hat. Darüber, daß die früher von E. W. Braun-Troppau für die sehr viel spätere Würzburger Manufaktur in Anspruch genommenen zahlreichen Figurenmodelle — Brauns hypothetische Zuweisung nach Würzburg erschien immer proplematisch — stilistisch den Figuren des Neudecker Tafelaufsatzes von 1755 sehr nahestehen, kann ein Zweifel nicht mehr bestehen — diese ganze Gruppe nun aber auch nach Neudeck zu verlegen, bleibt wegen der kurzen Zeit der Tätigkeit Ponhausers an der bayerischen Fabrik unmöglich. So sind wir, was diese ganze in all ihrer Primitivität überaus reizvollen Figurenfamilie anlangt, immer noch auf einen glücklichen Fund vertröstet.

Sehr dankenswert ist es, daß Hofmann — mehr als es in früheren Veröffentlichungen über die Geschichte des Porzellans bisher in der Regel geschehen ist — auch auf die Details des von Ausformung zu Ausformung wechselnden farbigen Dekors eingeht. Seine Worte werden dabei durch die wohlgelungene farbige Wiedergabe der künstlerisch bedeutendsten Modelle aufs glücklichste unterstützt. Einen ganz neuen Reiz endlich gewinnen die Modelle Bustellis durch die zum Teil aus den Akten erschließbaren richtigen Zusammenordnungen der Figurenpaare, die, wenn auch auf Einzelsockeln modelliert, erst in der vom Künstler vorbestimmten Gruppierung zu ihrer vollen Wirkung kommen.

Genug mit diesen wenigen Hinweisen.

Es ist unmöglich, von dem überreichen Inhalt des Werkes hier eine Vorstellung zu vermitteln. Es erscheint auch höchst überflüssig. Denn die genaue Kenntnis dieses Buches ist doch für jeden, der sich mit der Geschichte des deutschen Porzellans beschäftigt, eine unerläßliche Selbstverständlichkeit, von welchem besonderen Standpunkt aus er auch immer diese große künstlerisch-wirtschaftliche Erscheinung betrachten mag. Ebenso überflüssig erscheint es, dem Verfasser einzelne Irrtümer oder Versehen, die er selbst gewiß schon lange in seinem Handexemplar richtig gestellt hat, mit schönem Besserwissen vorzuhalten.

Der größte Reiz unserer Wissenschaft ist es ja doch, daß sie ein immer Lebendiges ist.

Ein Nymphenburger Pfuſchmalerkrug

Mit einer Abbildung — *Von H. HUTH*

Vor einiger Zeit erwarb das Bayriſche Nationalmuſeum einen kleinen Walzenkrug (Abb.) der Nymphenburger Fabrik, der darum intereſſant iſt, weil er einen neuen Beleg zur Pfuſchmalerei bringt. Der Krug (Höhe 9,5 cm), mit Zinndeckel und Bodenrand verſehen, iſt am Boden bezeichnet mit Rautenſchild und 1 in Blindpreſſung; am Boden zeigt ſich ferner ein Riß, der Krug iſt alſo Ausſchußware. Das eiſenrote Dekor aus einem Blumenbukett und einzelnen Blumen gebildet, iſt ungeſchickt und nicht ſymmetriſch verteilt, unter dem Henkel befindet ſich die eiſenrote Signatur: IAH / 1762. Fr. H. Hofmann[1] hat eine Reihe von Arbeiten mit dieſer Signatur und verſchiedenen Jahreszahlen zuſammengeſtellt und als Urheber derſelben einen gewiſſen Joſeph Adam Huber nachgewieſen, der, zuerſt als Goldpolierer in der Nymphenburger Malerſtube tätig, ſeit 1769 als Porzellan- und Spiegelverwahrer in der kurfürſtlichen Reſidenz angeſtellt war. Bisher war als ſein früheſtes datiertes Stück — alſo noch aus der Nymphenburger Dienſtzeit — ein Krug von 1765 im Bethnal-Green-Muſeum in London bekannt. Aus dem Datum des vorgelegten Kruges geht hervor, daß Huber bereits drei Jahre früher ſeine Winkelmalerei unter ſtillſchweigender Duldung der Fabrik ausübte. Erſt 1779 erſchien ein Erlaß, der ſich gegen dieſe Betätigung wandte.

[1] Fr. H. Hofmann, Geſchichte der bayr. Porzellanmanufaktur Nymphenburg, Bd. III, S. 658, 1923.

Ein deutsches Frittenporzellan des 18. Jahrhunderts

Mit einer Tafel — *Von MAX SAUERLANDT*

Vor Jahren[1] hat Ernst Zimmermann unter diesem Titel einen wertvollen Bericht über vier von ihm in dem berühmten Porzellankabinett des Arnstädter Schlosses aufgefundene kleine henkellose Täßchen mit Untertassen veröffentlicht, die im Stil der chinesischen famille-rose-Porzellane dekoriert und mit der Gabelmarke der Volkstedter Manufaktur bezeichnet sind.

Mit Recht vermutete Zimmermann in diesen versprengten Einzelstücken Versuchserzeugnisse der thüringischen Fabrik, über deren Begründer Georg Heinrich Macheleid, einen der typischen Porzellanlaboranten des 18. Jahrhunderts, wir aus den von Wilhelm Stieda veröffenlichten Akten hinlänglich unterrichtet sind. Den vier Tassen schloß Zimmermann seinerzeit die in der Dresdner Porzellansammlung bewahrte Porträtbüste eines Fürsten mit dem sächsischen Wappen am Sockel als gleichfalls sicheres Erzeugnis aus der Zeit der Vorversuche der Volkstedter Fabrik an, in der zunächst, da es an Kaolin fehlte, echtes Porzellan nicht hergestellt werden konnte.

Eine willkommene Bestätigung für Zimmermanns Vermutung bringt nunmehr ein glattrundes, dreifüßiges, barockgehenkeltes Deckelgefäß aus Frittenmasse, das kürzlich von dem Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe erworben worden ist, nachdem es sich längere Zeit im Kunsthandel umgetrieben hatte. Das Stück ist nämlich auf der abgeflachten Unterseite zwischen den Ansätzen der Tatzenfüße außer mit der senkrecht stehenden Gabel noch mit einem, doch wohl sicher auf Georg Heinrich Mackeleid zu deutenden M in blassem Manganviolett markiert:

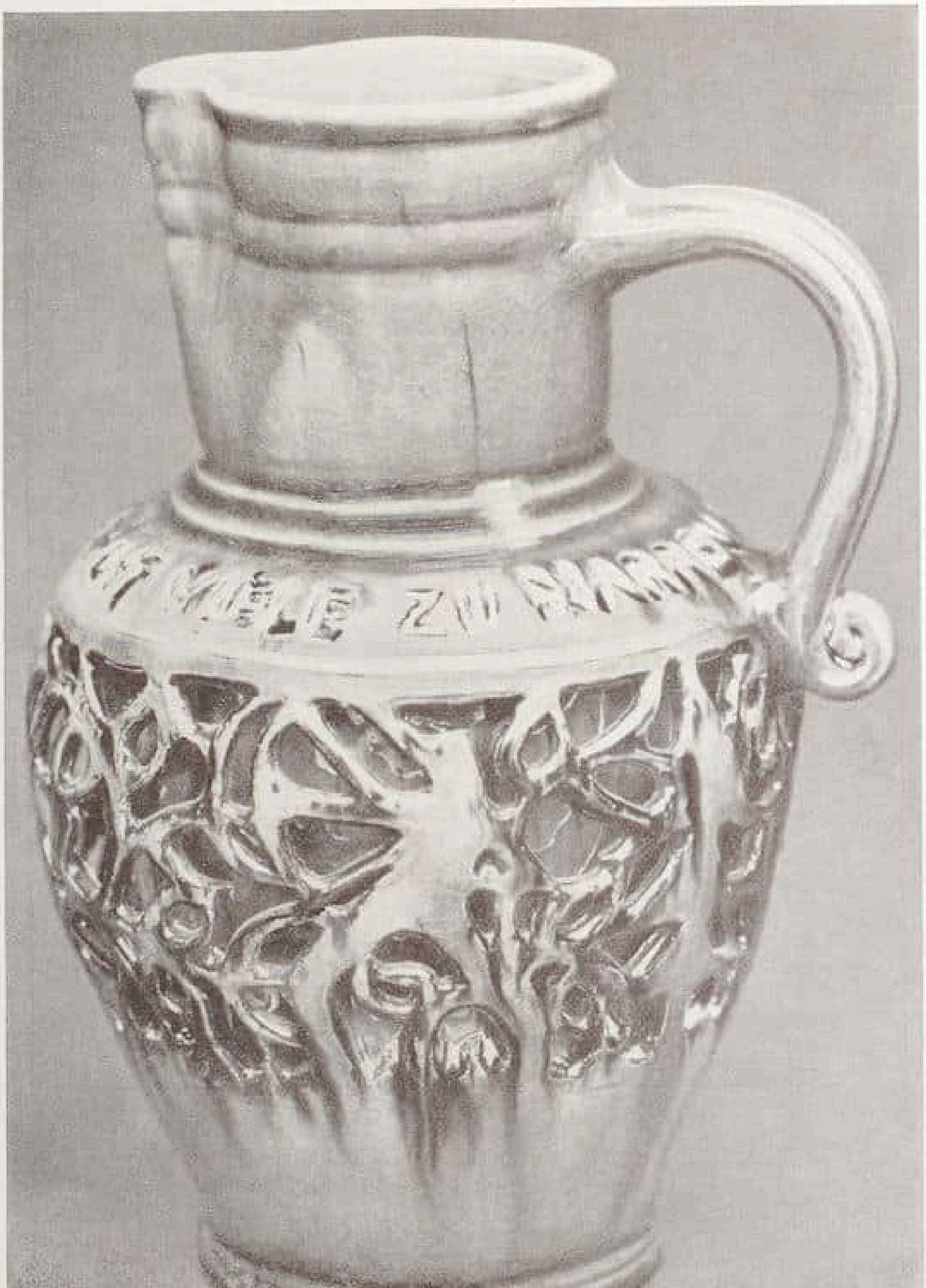
Der in lebhaften, spiegelnd in die weiche Glasur eingeschmolzenen Farben flott ausgeführte Dekor schließt sich im allgemeinen wie der der Täßchen im Arnstädter Kabinett an den Dekor der chinesischen famille-rose-Porzellane an, doch unterscheidet er sich in der Zeichnung im einzelnen durchaus von dem deckenden Muster der von Zimmermann leider nur beschriebenen, auch von Graul-Kurzwelly nicht abgebildeten Stücke.

Die bei unserem Dreifußnapf die Deckelwölbung und die bauchige Gefäßwandung von einer größeren hellpurpurnen Mittelblüte aus frei symmetrisch überspinnenden, in eine violette und eine gelbe Blüte endigenden Ranken sind durchaus westeuropäisch im Gefühl und auch die Farben, besonders das leuchtende Chromgelb und ein tiefes Malachitgrün haben ihren eigenen, den Ton der chinesischen Porzellanfarben vertiefenden Klang.

Über die Einzelheiten des Dekors gibt die Abbildung hinreichenden Aufschluß, die wir hier beifügen, weil es sich um das einzige Geschirrstück der offenbar nur ganz kleinen Gruppe von Versuchserzeugnissen der Volkstedter Manufaktur handelt, der bisher in öffentlichen Besitz übergegangen ist.

Zum Schluß gestehe ich mit Beschämung, daß ich das auch in der goldschmiedemäßigen Präzision seiner Form reizvolle Gefäß vor 13 Jahren schon einmal in der Hand gehalten habe, ohne seine Bedeutung für die Geschichte der deutschen Keramik des 18. Jahrhunderts zu erkennen. In der Eile eines Schloßbesuches habe ich die schwere, nicht durchscheinend weich glasierte Masse der eben damals festgestellten Marke wegen für Abtsbessinger Fayence gehalten und die Marke in meinem Aufsatz im Cicerone III (1911) auf S. 12 — Markentafel 12 — notiert.

[1] Monatshefte für Kunstwissenschaft I (1908), S. 300 ff.



Jagdkrug, doppelwandig. Grundfarbe orange
mit schwarzer Schrift und Zeichnung.

Aus: Pelka, Moderne Keramik.

(Erscheint im Herbst 1924. Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig.)

Deckelgefäß aus Frittenporzellan mit Schmelzfarbendekor.
Versuchsstück aus der Volkstedter Porzellan-
Manufaktur von Macheleid.

Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe.

Neue Literatur zur Keramik

Gustav E. Pazaurek, Steingut. Formgebung u. Geschichte. Verlag Julius Hoffmann, Stuttgart.

Für Pazaurek ist nach dem Kriege die Zeit einer reichen literarischen Ernte gekommen — vielmehr die Zeit des Ausdreschens in langen Friedensjahren mit rastlosem Bemühen gefüllter Scheunen. Auch die hier vorliegende, ein gewaltiges, nur mit Selbstaufopferung und eisernem Fleiß durchzuackerndes literarisches Material alter Ausstellungsberichte, Musterbücher und weit zerstreuter Aufsätze und gelegentlicher Notizen zu geschlossener Übersicht zusammenfassende Arbeit reicht in ihren Anfängen weit in die Vorkriegszeit zurück — ihr reiches, auf 55 großen Lichtdrucktafeln eine Fülle der verschiedenartigsten Luxus- und Gebrauchsgegenstände vorführendes Abbildungsmaterial beruht auf der großen Steingutausstellung, die Pazaurek mit Beihilfe befreundeter Museen und Sammler im Jahre 1912 im Landesgewerbemuseum in Stuttgart veranstaltet hat und die zum erstenmal die Schöpfungen aller Länder Europas in der großen Mannigfaltigkeit ihrer Formen und technischen Dekorverfahren vorgeführt hat.

In Text und Tafeln erleben wir, wie sich das Steingut zunächst die Formen der prunkvollen Silbergeschirre und Porzellane des ausgehenden Rokoko- und des Louis XVI.-Stils zunutze machte, bis sich dann, ganz wesentlich unter dem Einfluß der einfacheren neuklassischen Formen des großen englischen Keramikers Josiah Wedgwood auch auf dem Kontinent immer mehr die einfache „Gebrauchsform" des Tafelgeschirrs durchsetzt, deren außerordentlicher — in seiner Art heute noch vorbildlicher — ästhetischer Reiz auf der klaren Linienführung des Umrisses und der zartgewölbten Flächigkeit der raumplastischen Gefäßform beruht.

Aber Pazaurek ist gar zu bescheiden, wenn er in dem ausführlichen Begleittext seines Tafelwerkes selbst bemerkt, die historische Seite des Steinguts stehe erst in zweiter Linie. In der Tat ist gerade dieser, geographisch nach den verschiedenen Produktionsländern und Fabriken geordnete Teil der Arbeit von besonderem Werte, denn hier ist dem Sammler zum erstenmal die Möglichkeit gegeben, die verwirrende Fülle des Erhaltenen mit Hilfe der meist eingestempelten Marken zu ordnen. Wie umfangreich das verarbeitete Material ist, lehrt schon die Durchsicht des Registers, dessen Namenverzeichnis über 1200 Fabriken und Fabrikanten nennt, während das nach Bilddarstellungen und Buchstabenmarken geordnete Markenverzeichnis über 200 Nummern umfaßt.

M. S.

Walter Andrae, Assur. Farbige Keramik. Scarabäus-Verlag. Berlin 1923.

In einer wissenschaftlich wie reproduktionstechnisch mustergültigen Veröffentlichung werden die Ergebnisse der Ausgrabungen der deutschen Orientgesellschaft während der letzten zehn Vorkriegsjahre, soweit sie sich auf die farbige Ausstattung der Innenräume assyrischer Bauten beziehen, vorgelegt. Der Behandlung der keramischen Schmelzfarbenmalereien mit Zinnglasuren geht ein Abschnitt voran, der die farbigen, auf den Wandputz aufgetragenen Malereien aus dem Palast Tikulta-Nimurta I. (1260—1238) bespricht, deren Bedeutung darin liegt, daß sie die technische und ornamentale Vorstufe der späteren baukeramischen Leistungen darstellen, und zugleich darin, daß sie durch die Fundumstände mit Sicherheit in die zweite Hälfte des 13. vorchristlichen Jahrhunderts zu versetzen sind. Die Erfindung der Zinnglasur selbst, die von hier, aus dem Zweistromlande, später ihren Siegeszug durch die ganze Breite des Kontinents angetreten hat, aber weist in noch frühere Zeit zurück. Die Keilinschrift auf den Scherben eines mit plastisch aufgesetzten Rosetten und Blattkelchen verzierten Gefäßes, das noch geringe Spuren von farbigen Schmelzen zeigt, reicht in die Zeit um 1300 zurück.

Von besonderem Reiz sind die zum größten Teil farbig wiedergegebenen Gefäßscherben und die wohl erhaltenen Gefäße mit ihrer gedrängten kraftvollen Form, auf deren breiten Wandung geometrisches, streng stilisiertes — zum Teil aus Ägypten stammendes — pflanzliches Ornament und freier bewegte Tierdarstellungen sich ausbreiten, und einige kleinplastische, buntemaillierte Bildwerke. In einem eigenen Abschnitt werden die emaillierten Knäufe- und Knauffliesen, die eigenartigste Erfindung der assyrischen Baukeramik, nach ihrer Form- und Verzierungsentwicklung behandelt.

Die Grabungsfunde sind nicht vollständig nach Berlin gelangt: ein Teil wurde beim Eintritt Portugals in den Krieg von der portugiesischen Regierung auf einem seit Juli 1914 im Hafen von Lissabon liegenden deutschen Frachtdampfer beschlagnahmt und in Verkennung der großen wissenschaftlichen Bedeutung der bei verblaßten Farben äußerlich vielleicht oft unscheinbaren Stücke, verantwortungslos im Land verteilt. Es waren dabei Dinge, die zur Feststellung der Glasurkomposition und der zu ihrer Färbung verwandten Metalloxyde unschätzbare Dienste hätten leisten können.

Es wäre der schönste Erfolg der vorliegenden Publikation, wenn sie die Rückgabe der beschlagnahmten Fundstücke bewirken würde.

Bernard Rackham and Herbert Read, English Pottery, its development from early times to the end of the eighteenth century. Ernest Benn Ld. London 1924.

Mit der einzigen Ausnahme der Arbeiten des großen Meister-Töpfers Josiah Wedgwood und

seiner Nachfolger, deren technische und künstlerische Meisterschaft sich Europa unterwarf, weil sie gleichzeitig die wirtschaftlichen Bedürfnisse und das ästhetische Formgefühl ihrer Zeit in unübertrefflicher Weise befriedigten, ist die englische Keramik auf dem Kontinent bisher kaum gekannt, sie ist jedenfalls in keinem unserer Museen auch nur annähernd ihrer Bedeutung nach gesammelt worden. Das gilt, trotz der seit Jahrzehnten grassierenden Porzellanleidenschaft auch von dem, in dem vorliegenden Werke, das nicht die Geschichte der englischen Keramik, sondern enger gefaßt der englischen „Töpferkunst" darstellt, nicht mitbehandelten englischen Porzellan, obwohl es nach seinem technischen Aufbau und seiner künstlerischen Behandlung auch neben den französischen, spanischen und italienischen Weichporzellanen eine Erfindung für sich, und eine Erfindung von ganz eigenem ästhetischem Reiz bedeutet.

Um so dankbarer müssen wir den Verfassern für dieses mit vollkommener Kennerschaft, wärmster Begeisterung und ausgeprägtem Sinn für das Naturnahe dieser Erde gestaltenden Kunst geschriebene, wie alle Veröffentlichungen des Verlages mustergültig ausgestattete Werk sein, das das Thema nach dem großen Katalog von R. L. Hobson (1903) und dem kleinen, kürzlich in 2. Aufl. erschienenen Handbuch des British Museums zum ersten Male in zusammenfassender, fließend lesbarer Form behandelt.

Alle fremden und zahlreiche eigene neue Forschungsergebnisse der Verfasser sind — mit Verzicht auf schweren dokumentarischen Ballast — verwertet.

Wir heben hier nur einen, für die großen Zusammenhänge der europäischen Geschichte der Keramik besonders bedeutsamen Punkt hervor. Daß die, charakteristischerweise von alters her „English Delft Ware" genannten englischen Fayencen von Holland — der am häufigsten begangenen Brücke vom Festland nach England — beeinflußt sind, war lange bekannt: die Namen holländischer Töpfer sind als die der Begründer der ältesten englischen Manufakturen urkundlich überliefert. Auch das war schon seit einiger Zeit, vor allem aus englischen Bodenfunden, die für London in dem älteren Guildhall-Museum und dem neuen im Palais des Duke of Southerland bei St. James' mit vorbildlicher Technik aufgestellten London-Museum vereinigt sind, deutlich, daß vor diesem Delfter Einfluß irgendeine frühere, direktere Verbindung zwischen England und der italienischen Majolikakunst bestanden haben müsse. Nachdem nun kürzlich die Identität des von Piccolpasso als Begründer einer Majolikawerkstätte in Antwerpen bezeugten Guido di Savino mit dem in Antwerpener Urkunden genannten Guido Andries gelungen war, ist jetzt durch die Namensgleichheit des mit einem Jacob Janson um 1567 eben aus Antwerpen nach Norwich gekommenen Jasper Andries, deren Betrieb im Jahre 1570 nach London verlegt wurde, eben in diesem Jasper Andries das missing link zwischen Italien und England gefunden worden.

Der reiche Stoff des Buches ist mit gleichmäßiger Berücksichtigung der historischen, werkkünstlerischen, stilistischen und fabriktechnischen Gesichtspunkten disponiert. In einer kurzen Einleitung wird nach einem Worte Ben Jonsons — The art plastik was moulding in clay or potters' earth anciently. This is the parent of statuary, sculpture, graving and picture; cutting in brass and marble, all serve under her — zunächst auf die künstlerische Urbedeutung der Keramik, der einen Quelle alles bildenden Schaffens, hingewiesen. Es folgt die Behandlung der mittelalterlichen Gefäßkeramik, an der sich sinngemäß — denn hier erhalten sich in den bleiglasierten, slip-verzierten Geschirren am deutlichsten bestimmte, schon im 15. Jahrhundert in der englischen Töpferkunst auftretende Schmuckverfahren — „die englische Tradition" anschließt, die als breiter Unterstrom die ganze Geschichte der englischen Keramik begleitet.

Vielleicht hätte auch in der Behandlung des Steinzeugs das nationale-englische Element noch stärker betont werden können. Denn so deutlich hier in dem in England seltsamerweise erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts erzeugten keramischen Stoff festländischer Einfluß bemerkbar wird — die künstlerische Behandlung ist doch von allem Kontinentalen sehr deutlich geschieden — vor allem in den einzigartigen Arbeiten von John Dwight in Fulham, dessen überaus seltene, nur in London und Liverpool erhaltene, mit Wahrscheinlichkeit auf Modelle von Grinling Gibbons zurückgeführte plastische Schöpfungen durch die Auffindung einer jüngst für das Victoria and Albert Museum erworbene Neptunfigur — die mit dem Mars des British Museums und dem Jupiter in Liverpool zu einer Reihe antiker Götter gehört — um ein wichtiges Stück vermehrt worden ist.

In Rackham-Reads Darstellung erscheint das Steinzeug als einer der großen vom Festland herüberflutenden Einflußströme neben den zinnglasierten Fayencen, die von den frühen über Antwerpen nach Italien zurückweisenden Inkunabeln, über die Chinoiserien des Barock zu den spätesten Darstellungen meist auf das Seeleben deutender Motive, verfolgt werden.

Das letzte Drittel des Buches nimmt dann die Schilderung der Staffordshire-Töpfereien und ihrer Verwandten ein, bei denen urwüchsiges Töpferwerk im Kampf mit derben Porzellanimitationen liegt. Den Abschluß endlich bildet ein „The Neo-Classical-Age" überschriebenes Kapitel mit einer kurz zusammenfassenden Würdigung der künstlerischen und industriellen Leistungen Josiah Wedgwoods (und seiner Nachahmer: Neale, Palmer, Turner, Adams).

Die besondere Bedeutung der auf 12 farbigen und über 100 schwarzen Tafeln ein ausgezeichnetes Anschauungsmaterial darbietenden Werkes erkennen wir darin, daß hier unter immer wiederholtem Hinweis auf die Grundbedingungen und die erdhafte Natur des Werkstoffes das künstlerische Vermögen einer in sich geschlossenen Volksindividualität auf einem wesentlichen Gebiet formalen Gestaltens zur Darstellung gekommen ist.

Es ist gewiß nicht alles vom höchsten künstlerischen Range, aber auch in den einfachsten Gefäßverzierungen der bleiglasierten Slipdekorationen — und vielleicht gerade in ihnen — äußert sich eine überzeugende Frische und lustige Naivität des Formgefühls, die in anderer Weise später im 18. Jahrhundert in den linkischen salzglasierten Staffordshire-Töpfereien noch einmal zum Durchbruch kommt, die einmal sehr hübsch als Hogarth „in the round" bezeichnet werden.

Man muß auch diese, gerade diese Dinge kennen, um das alte England zu verstehen, und die Kunst — auch das was wir in Deutschland bezeichnenderweise „Volkskunst" zu nennen pflegen, und vieles von dieser englischen Keramik findet Nächstverwandtes unter unseren köstlichen „Bauerntöpfereien" — ist immer das beste Hilfsmittel gegenseitigen Verständnisses zwischen den Nationen gewesen: so wendet sich dieses neue Werk über englische Keramik nicht an englische Leser allein. Max Sauerlandt.

Emil Hannover, Keramisk Haandbog. Andet Binds 2den Halvdel. Europaeisk Porcellaen. Henrik Koppels Forlag. 586 S., 858 Abb. Kobenhavn 1924.

Von dem nachgelassenen letzten Halbbande von Emil Hannovers „Keramisk Handbog", der das europäische Porzellan behandelt, gilt das Gleiche, was ich über den im vorigen Jahre erschienenen, der eine so vortreffliche Darstellung der ostasiatischen Töpferkunst gibt, gesagt habe. Auch hier ist in dem Texte alles Wesentliche klar und knapp zusammengefaßt; jedes Wort zeugt von wirklicher Kennerschaft. Daß dem Kopenhagener Porzellane eine besonders eingehende Besprechung zuteil geworden ist, erscheint in einem dänischen Werke nur natürlich. Übrigens sind die anderen Manufakturen deshalb keineswegs zu kurz gekommen. Daß sich Hannover durchgehends auf die wirkliche Lebenszeit der europäischen Porzellankunst, die im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts endet, beschränkt hat, ist sicherlich eher ein Vorzug als ein Mangel seiner Arbeit. Die zahlreichen Abbildungen sind gut gewählt und im allgemeinen auch befriedigend ausgeführt, so daß man die Gegenstände trotz den kleinen Formaten deutlich erkennt. Auch dieses Mal bedauert man freilich, daß nicht wenigstens einige farbig gegeben sind; denn in der Farbe liegt nun einmal der Hauptreiz der meisten Porzellane. Aber auch so wie es ist, stellt das Buch das handlichste Handbuch über die europäische Porzellankunst dar, das wir besitzen.

Ernst Grosse.

Walter Bondy, Kang-Hsi. Eine Blüteepoche der chines. Porzellankunst. (214 S.) Buchenau & Reichert. München 1923.

Glücklicherweise hat sich auch bei uns immer mehr die aus vertiefter Kenntnis kommende Überzeugung von der inhaltlichen und formalen Präponderanz der chinesischen Kunst über die japanische Bahn gebrochen, nachdem die Einsicht in Abhängigkeitsverhältnisse zu einem annähernd objektiven Maßstab gelangt ist.

Zu den zahlreichen Werken, die sich mit der chinesischen Keramik beschäftigen und unser Wissen um sie auch dem Umfange nach zu erweitern sich bemühen, gehört das Buch von Bondy. Es behandelt die letzte Blüte der chinesischen Porzellankunst. Das Wertvollste sind die mehr als hundert, z. T. farbigen Abbildungen von einwandfreien Originalen in- und ausländischer öffentlicher und privater Sammlungen, aus denen viele Stücke hier zum ersten Male ausreichend abgebildet werden.

Der Text bemüht sich, dem Liebhaber technische Kenntnisse und das Verständnis für künstlerische Qualität zu vermitteln, doch scheint der Verfasser der Autopsie nicht die nötige Wichtigkeit beizumessen. Pelka.

Sammlungen

Berlin

Das Kaiser-Friedrich-Museum erwarb auf der Ausstellung mittelalterlicher Holzskulpturen, die zur Zeit von der Galerie Dr. Goldschmidt-Dr. Wallerstein, Schöneberger Ufer 36a, veranstaltet wird, eine aus der Sammlung Benoit Oppenheim, Berlin, stammende holländische Gruppe aus dem 15. Jahrhundert, die Geburt Mariä darstellend. Ein Gegenstück zu dieser Gruppe befindet sich im Reichsmuseum zu Amsterdam.

Budapest

Im hiesigen Kunstgewerbemuseum hat soeben der Verein der Medaillenfreunde eine große Medaillen- und Plaketten-Ausstellung eröffnet, die das gesamte Gebiet von den frühesten römischen und griechischen Medaillen bis zu den modernen europäischen Münzen zur Darstellung bringt.

Neben zahlreichen Originalwerken der berühmten italienischen Medailleure wie Donatello und Riccio, sind es vor allem auch Originalarbeiten deutscher Meister, vor allem von Adolf Daucher und Peter Flötner, die der Ausstellung ihren kunsthistorischen Wert geben.

Straßburg

Ende April sind im Rohan-Schloß, nach Wiederherstellung des Westflügels in zehn neuen Sälen weitere Abteilungen des Kunstgewerbe-Museums neu eingerichtet worden. Damit hat die nach dem Waffenstillstande unternommene Reorganisation der städtischen Sammlungen, welche in ihren Hauptzügen die Wiedereinrichtung des Kunstmuseums, die völlige Neugründung des Stadthistorischen Museums und die Übersiedlung des Kunstgewerbe-Museums von der Großen Metzig nach dem Rohan-Schloß umfaßte, ihre Verwirklichung gefunden. Wichtige Abteilungen des Kunstgewerbe-Museums konnten bereits 1921 im Nordwestpavillon des Rohan-Schlosses eröffnet werden; die Säle des Westflügels schließen sich nun hier unmittelbar an.

Die neuen Räume enthalten die bedeutende Abteilung der Keramik, namentlich die Fayencen und Porzellane von Straßburg, Niederweiler und Frankenthal sowie die prächtigen Kachelöfen, weiter die Gläser, die Kostüme und Textilien. Eine besondere Sehenswürdigkeit bilden die alten Teile der weltberühmten astronomischen Münsteruhr, die in entgegenkommender Weise vom Frauenhaus deponiert wurden und hier zum erstenmal als geschlossenes Ganzes im Rahmen der Uhrensammlung gezeigt werden. Man sieht u. a. den berühmten mechanischen Hahn der ersten astronomischen Uhr von 1354, die große Kalenderscheibe mit Malereien des Straßburger Künstlers Tobias Stimmer von 1574, den alten Himmelsglobus, die alten dekorativen Statuetten, ferner Erinnerungen an den Wiederhersteller der Uhr J.-B. Schwilgué.

Im ersten Stock haben die Möbel und dekorativen Holzskulpturen des 15.—17. Jahrhunderts, insbesondere die prächtigen Renaissanceschränke, Aufstellung gefunden.

Ausstellungen

Berliner Ausstellungen

Alfred Kubin / Ludwig Kassák / Nikolaus Braun / Egon v. Lueder / Charles Crodel.

Zweihundert Zeichnungen und Aquarelle Alfred Kubins, Blätter aus allen Phasen seines Schaffens, fabeln im Salon Gurlitt allerlei krausen Spuk auf den staunenden Beschauer ein. Man steht in einem Brodeln von grotesken Abenteuern und schnurrigen Unheimlichkeiten. Phantastisch erregt tappt man sich die Wände entlang durch die Schlingvegetation absurder Einfälle und panischer Träume. Das wechselt aus dem Burlesken ins Horrende, von heiteren Gespenstereien zu schweißtreibenden Visionen in schier unerschöpflicher Fülle. Da ist plötzlich eine Schlange im Bureau, und entsetzt turnt der glatzköpfige Chef am Gasarm in Sicherheit empor. Da kommt ein verbummelter Zauberer verkatert heim, von der vorwurfsvollen Ergebenheit seiner Schoßungeheuer und Hauschimären empfangen. Dort walzt die leibhaftige Staatsmaschine die ächzende Erde platt, — hier schreitet das Mondkalb mild und weiß durch die Verwunschenheit blühender Haine, — dann wiederum weidet sich die Bestie Zuschauer an vertierten Zweikämpfen, — oder fault und ertaubt ein ödes Land. Am köstlichsten einige Widmungsblätter, hübsch ausgetuschte Improvisationen; etwa jenes, wo zu dem Spruch „nosce te ipsum" ein storchähnliches Monstrum mit dem langen Schnabel sich die eigene Nase zwackt. Dieser illustrativen Variabilität entspricht die der raunenden, wispernden, kapriolierenden Handschrift, die oft wie Seismographie der Weltängste herumfährt oder närrisch tanzt wie eine Mücke im Gehirn, die zäh krakelt und vergrinst kritzelt und spröde spinnt, — jenachdem. In dieser Zeitschrift soll demnächst Kubins Wert und Art von andrer Seite ausführlich dargestellt werden. Ich persönlich kann frühere Eindrücke nicht mehr voll aufrecht erhalten. Die Abhängigkeit von Doré bedingt den gewiß noch immer fesselnden Reichtum dieser Kunst nun augenfälliger, Manches hat ein trokkenes Rascheln bekommen und will der von Klee her zurückblickenden Traumphantasie nichts mehr offenbaren. Die Transparenz dieser Dinge

verliert sich vielleicht schon. Endgültig möchte ich das jedoch erst bei Gelegenheit einer nächsten Revision behaupten. —

Der absonderliche Irrtum, bloße Agglomeration von verschieden gestellten Würfeln, Platten und Stufen verschiedener Höhe und Dicke ergebe ohne weiteres Architektur, ermutigt den „Sturm", die äußerlich zusammengekasteten, vor allem in Hinsicht der Niveaurhythmik durchaus sterilen Konstruktionsübungen des Ungarn Ludwig Kassák auszustellen. Das meint wer weiß wie sachlich zu sein, — und ist nur papiernes Permutieren raumprahlerisch („dynamisch") visierter Elementarkuben, eine dürftige Fröbelei ohne schöpferischen Impetus. Sachliche Architektur wäre kristallisierte Invarianz; sie wird nicht erkombiniert, sondern steht auf. — Nikolaus Braun baut in plastische Konstruktionen und abstrakte Reliefs Glühbirnen ein, die durch ein verborgenes Uhrwerk wechselweise angeschaltet werden und so das farbig und blank lackierte, aus halben Röhren, gewellten und prismatischen Formen mehrschichtig und überschneidungsreich komponierte Gebilde in zwiefacher, rhythmisch sich ändernder Beleuchtung und Farbakzentuierung darbieten. Diese primitive Illumination bringt nicht ganz den blendenden Effekt hervor, den sich der Autor davon versprochen haben mag. Das öde Alternieren von bloß zwei Möglichkeiten enttäuscht in lächerlicher Weise, und gar so eine ganze Wand mit verschieden regulierten, diskrepant funktionierenden Mechanismen hat etwas folternd Unsinniges. Trotzdem ist die Grundidee, Dreidimensionales durch Lichtrhythmik zu mobilisieren und so in die vierte Dimension der Zeit zu beziehen, brauchbar und aktuell. Sie könnte insbesondere für Bühne und Reklame etwas bedeuten, vielleicht auch für eine künstlerisch gestaltete Verkehrsdisziplin. Braun ist zudem in manchem Umriß und in der Bemalung seiner seltsamen Gebilde über die Neutralität der meisten Konstruktivistik hinaus, so daß man nicht ganz ohne gewisse Versprechungen sein Automaten-Kabinett verläßt. —

In der Kleinen Galerie liebenswürdige Dinge von Maria Slavona und von der durch Esprit überlegenen Baladine, — anmutig-sorglose Frauenarbeiten, denen die größere Fläche sofort gefährlich wird, die aber in leichten Formaten wohl erquicken. —

Egon von Lueder gibt in seiner französisch eingefärbten Malerei einen Querschnitt (!) durch den Flechtheim-Stamm. Einige seiner Sachen sind beinahe von Levy, andere haben es mit de Vlaminck (den man nebenan vorzüglich vertreten findet); Cézanne, Renoir und Derain klingen nicht etwa an, sondern werden nacheinander fast wörtlich aus zweiter Hand dargeboten. Eine Art Flechtheim-Universal-Ersatz, und als Wandzerstreuung nicht übel, — wennschon alles etwas materiell und überfüllt wirkt im Vergleich mit dem Vorbild. Am leichtesten einige Stilleben. Die Kunstgeschichte kann sich freilich nur die Notiz machen, daß sie keine zu nehmen hat. —

Als Graphiker soll Charles Crodel demnächst in diesen Heften ausführlicher dargetan werden, — daß er jedoch auch in seiner Malerei zusehends sich entfaltet, erwies die Ausstellung jüngster Bilder meist schwedischen Ursprungs bei Goldschmidt und Wallerstein. Sein Flächenaufbau überwindet noch nicht immer eine gewisse Labilität, die Komposition hat zuweilen etwas Unbeherrschtes wie die Bewegung halbflügger Tiere. Die Teilformen unterordnen sich oft nicht klar genug einer Prävalenz, sie sondern und situieren sich nicht recht nach Intensitäten gegliedert. Jene Unbekümmertheit, der Crodels Schaffen den natürlichen Puls und die locker quillende Rhythmik dankt, kann noch als Unartikuliertheit abträglich wirken. Andrerseits erzeugt sich aus ihr das kindlich reine Geheimnis, die Anmut sich tummelnder Bewegung, der heitere Stilinstinkt einer aus früheren Trübungen nun zu kostbarem Kolorit erwachten Malerei. Nackte Kinder faullenzen zwischen bunten Hühnern so gelassen dahin unter dem klangvoll strahlenden Blau, als seien sie Sprößlinge jener Menschen aus des Hans von Marées goldenem Zeitalter. Das gedämpfte Erglühen ungemein gewählter Farben, die horizontale Struktur der Pigmente, der tiefe Schmelz einer nie verdickten, auch in der Auffassung schlicht-ländlicher Vorgänge durchaus unmassiven Malerei stellt Crodel in die vorderste Reihe. Wie das Bild sich dem Künstler nach leisem (der Kurve der Zwergkiefer seltsam verwandtem) Gesetz fügt, entwächst es den Schwierigkeiten gegenständlicher und räumlicher Agnoszierung in die Unsagbarkeiten des ersten Daseins und der tiefsten Wunder.

Willi Wolfradt.

Wiener Ausstellungen

Albertina: Miniaturenausstellung / Hagenbund: Frühjahrsausstellung / Museum für Kunst und Industrie: Architekturausstellung

Die Gesellschaft der Bilder- und Miniaturenfreunde hat in Wohnräumen des ehemaligen Erzherzog Friedrichschen Palais (staatl. Kunstsammlung „Albertina") eine Ausstellung von Miniaturen veranstaltet. Die Auswahl der Stücke läßt das Bestreben erkennen, mit einer qualitativen Auslese auch eine Vorstellung von dem Entwicklungsgange der Miniaturmalerei zu geben. Daß in dieser lehrreichen Übersicht die persische Miniatur, das Urbild dieser wunderbaren Feinmalerei, fehlt, ist bedauerlich. Die Randleisten und Ziermotive einiger Codices aus der flämischen Frührenaissance sind deutliche Beweise für den Zusammenhang zwischen der Buchkunst von Ost und West. Diese Codices bilden den Auftakt zu den 1639 Bildchen, die auf Pergament, Elfenbein oder kost-

barem Metallgrund, mit zarter Pinselspitze gemalt, die Porträts hervorragender Persönlichkeiten und schönster Frauen zeigen. Zunächst Franzosen und Engländer in überraschender Zahl, darunter unbekannte Meister aus dem 16. und 17. Jahrhundert, die entwicklungsgeschichtlich interessant, eine wirksame Folie für die Kunst eines Smart oder Isabey sind. Das Bildnis des James Fittler von Smart gehört in seiner Feinheit der Modellierung und Lebendigkeit des Ausdrucks wohl zum Besten dieser Art. Isabey geht weniger auf prägnante Klarheit. Sein Bildnis des Herzogs von Reichstadt zeigt diesen als Kind hoch über den Bergen auf duftigem Wolkenlager ruhend. Die Umrisse sind gelöst, die Gestalt wie hingehaucht. Auch die Porträts der Fürstin Auersperg mit ihrem Kinde und der Fürstin Bagration sind mit jener duftigen Feinheit gemalt, die diesen Künstler zum Liebling der Damenwelt gemacht haben. Sein Schüler Jean Guérin steht ihm an Feinheit der Ausführung kaum nach, übertrifft ihn sogar zuweilen an Ausdruckskraft (Nr. 427 und 428). Auch Hall und Cosway sind vertreten, jene beiden Meister, deren Miniaturen im Handel besonders hoch gewertet werden und darum so oft und so ausnehmend geschickt gefälscht wurden. Am reichsten und durch die Kontinuität des Vorhandenen auch am wirksamsten erscheint die Wiener Schule. Aus der Fülle des Guten sei vor allem H. F. Füger, der Historienmaler aus Heilbronn, hervorgehoben, den die Miniaturkunst, welche er als Broterwerb betrachtete, unsterblich gemacht hat. Besonders schön ein Bildnis der Mutter des Künstlers und die Porträts des Andrea Perula und der Gräfin Anna Taafe. Dann Daffinger, glänzend vertreten durch sein wundervolles Selbstporträt und mehrere Bildnisse seiner Gattin Marie, die durch peinlichste Sorgfalt in der Ausführung und die Kraft der Darstellung weit über die Miniaturkunst seiner Zeit hinausragen. Besonders fein auch das Bildnis von Adalbert Stifter. Am nächsten kommt seiner Eigenart sein Schüler Robert Theer, dessen farbenschimmernde Kleinbildnisse überaus reizvoll sind. Zu seinen besten Stücken gehört das Porträt des Domenico Artaria. Eine glückliche Ergänzung zu den Miniaturen auf Pergament und Elfenbein sind die etwas größer gehaltenen Aquarellporträts auf Karton, eine Kunstgattung, die von Josef Kriehuber, Lieder, Ender u. a. bis zur Meisterschaft entwickelt wurde. Von Kriehuber die in vornehm lässiger Haltung gegebenen, in zartesten Farbtönen gehaltenen Bildnisse der Prinzessin Lichtenstein, der Fürstin Metternich und des Erzherzogs Anton Victor, von Franz Eybl ein durch gute Charakteristik bemerkenswertes Damenbildnis, von Lieder d'Ellevaux auf duftigem Wolkenhintergrund von wehenden Schleiern umgeben seine Mutter, von F. J. G. Lieder das Porträt des Grafen Saurau mit scharf cherakterisierten Zügen, die auffallend übereinstimmen mit der Imperatorenbüste im Hintergrund. Von Johann Ender in hellen zarten Farben, fast monochrom in der Wirkung, das Porträt des Grafen Esterhazy, das Gruppenbild der Familie Artaria und das historisch sehr interessante Gruppenbild des Herzogs von Reichstadt mit dem Erzherzog Franz und der Erzherzogin von Salerno. In merkwürdigem Gegensatz zu der sorgfältig gestrichelten, zierlichen Pinselführung der erwähnten Miniaturen steht das Bildnis des jungen Kaiser Franz I. von Peter Fendi (Nr. 336) mit seinen, wie in Flecken hingetuschten Sepiatönen. Die wenigen, hier angeführten Stücke mögen genügen, um zu zeigen, daß die Ausstellung nicht nur einen guten Überblick über die Miniaturkunst im allgemeinen gibt, sondern, daß sie auch vor allem geeignet ist, ein Bild von der Pflege dieser Kunst in Wien zu geben, wo sie mehr als irgendwo Eingang in das Bürgertum gefunden hatte und als ein wurzelechter Zweig dieser internationalen Kleinkunst auf dem Boden des alten Wien gelten kann. So ist durch diese Ausstellung dem Publikum in anschaulicher Darstellung ein Stück Kulturgeschichte erschlossen. Daß dies ermöglicht wurde, ist um so anerkennenswerter, als die Veranstalter mit mannigfachen unvorhergesehenen Schwierigkeiten zu kämpfen hatten. Viele unserer bedeutendsten Sammler haben die Ausstellung nicht beschickt und weltberühmte Stücke, wie die Agricola der Sammlung Figdor, das Selbstporträt von Waldmüller u. v. a. fehlen.

Stiaßny.

* * *

Unter den zahlreichen Künstlervereinigungen Wiens ist der Hagenbund die einzige, deren Mitglieder in überwältigender Mehrzahl in ihren Arbeiten einen Kontakt mit den Kunstströmungen ihrer Zeit bekunden. Es wirkt wahrhaft erfrischend, wenn man aus einer der großen Massenabfütterungsanstalten „moderner“ Kunst, deren meiste Mitglieder noch so malen wie zu der Väter Zeiten, die Räume des „Hagenbund“ betritt, der einen Sammelpunkt für die meisten in Wien lebenden Maler-Begabungen darstellt. Aus diesem Zusammenströmen verschieden gerichteter Individualitäten ergibt sich ein buntfarbiges Bild, in dem sich alle Kunstrichtungen der letzten Jahre spiegeln.

Über der Mehrzahl der Landschaften und Stilleben wuchtet der Schatten Cézannes. Unter den letzteren (durch G. Tischler, Frau Merkel-Romée, Frieda Salvendy vertreten) fällt Tischlers groß gesehenes „Stilleben mit Holzfigur“ durch die Delikatesse der Valeurs auf. Verschiedenes Braun (des Tisches und des darüber angebrachten Vorhanges), zwischen dem das Gelbrot der Madonna vermittelt. Im kräftigen, schwungvollen Kontur, durch den Derkovics (der ebenso wie Philippi und Floch im Aufbau seiner Landschaften an Cézanne an-

knüpft) an seinen Landsmann Béla Czóbel erinnert, in der Kraft und Wärme seiner Farben, unter denen ein tiefes, leuchtendes Blau und ein sattes Rostrot immer wiederkehrt, offenbart sich magyarisches Temperament. Unter seinen Bildern möchte ich an erster Stelle des sehr geschickt in die Bildfläche eingeordneten rastenden Mädchens gedenken. Von G. Ehrlich zwei seiner vergeistigten, mit Liebe gesehenen Proletarierkinder. Unter den vielen (zum Teil recht mittelmäßigen) Landschaften Philippis, charakteristisch durch das bald mehr bald weniger unvermittelte Aufeinanderprallen von sattem Grün und Blau, ist sein „Stilles Wasser" am eindrucksvollsten. Die „Erlösung", ein in breit aufgetragenem Gelb und Rot aufjubelnder weiblicher Akt, wirkt bei näherem Zusehen plakatartig-effekthascherisch. Von dem sehr fähigen, doch seines Weges noch nicht recht bewußten Floch unter anderem ein farbig starkes Bild vom See Tiberias. Sein großes Familienbild versagt in der Gruppierung der Figuren und der Lösung des Raumproblems. Seybold ist durch reizvolle, in der Farbengebung und im Auftrag gobelinartig anmutende Baumlandschaften vertreten, Zühlow mit zahlreichen seiner in der Farbenzusammenstellung (violett, blau, grün) an alte, kolorierte Holzschnitte erinnernden Landschaften. Zu seinem Schaden unter den Einfluß von George Groß geraten, beweist Carry Hauser (wie auch aus „Zwei Kinder" ersichtlich, eine wesentlich lyrische Begabung), in der „Austreibung der Wechsler aus dem Tempel" seine Unfähigkeit zur Schilderung dramatischer Aktion. Jung, ein exakter Zeichner, erscheint in der Struktur seiner Bilder ebenso verworren wie in der Galerie „Holbein".

* * *

Im österreichischen Museum für Kunst und Industrie haben die an der Kunstgewerbeschule unterrichtenden Architekten teils eigene Modelle und Entwürfe, teils solche ihrer Schüler zur Schau gestellt und so einen sehr instruktiven Beitrag zur Geschichte der Verbreitung moderner Baugedanken in Wien geliefert. Von Hoffmanns (des an das Werk Otto Wagners anknüpfenden und es fortführenden Mitschöpfers der „Wiener Werkstätte") Palais Stocklet in Brüssel (von 1905), das sich an Formen mittelalterlicher flämischer Paläste anlehnend auf jeden plastischen Schmuck verzichtet, schweift der Blick zu einem 1912 von der Wiener Baubehörde wegen „Fassadengestaltung" abgelehnten Bureauhaus (einem Modell der Architekten Strnad, Wlach, Frank). Ein durch quadratische Fensteröffnungen, die die Auflösung der Masse des Bauwerkes herbeiführen, streng horizontal gegliederter Bau, der auf mächtigem, von großen Auslagen durchbrochenem Sockel aufruht. (Eine seither typisch gewordene Lösung derartiger Aufgaben.) O. Strnad hat ein Modell eines auf axiale Wirkung angelegten Krematoriums ausgestellt, das als hemicyklischer Abschluß einer von Statuen eingefaßten Allee gedacht ist. Desgleichen sein vielbesprochenes Projekt eines Ringtheaters, bei dem sich die kreisringartige, in beliebige Sektoren zerlegbare Bühne um den, den inneren Kreis einnehmenden, amphitheatralisch gestaffelten Zuschauerraum drehen läßt. Daneben noch unterschiedliche ältere Pläne und Entwürfe. —

Modelle aller Art, von Assistenten und Schülern, Bahnhofbauten (ein in der Grundrißlösung und im Aufbau ungewöhnlich gelungenes Modell vom Strnadschüler Thomas Dobner), ein nicht uninteressantes Terrassenhaus von Vutiska (Strnadschüler), Hotels (von G. Guevrekian, H. Steindl), Badeanlage, Verkehrsbureau, zahlreiche Siedelungsanlagen und Villen vervollständigen das Bild. In Weiterführung des bereits dem Palais Stocklet zugrunde liegenden Gedankens, den Bau aus den einfachsten stereometrischen Formen (unter Absehen von jeder Schmuckform) zu gestalten, unternommene Versuche. Wobei sich überwiegend das Bestreben äußert, die Raumanordnung im Inneren des Baues auch außen zur Geltung zu bringen. Die Kenntnis des Eisenbetonbaues wird, wie das unerhörte (namentlich in der Strnadschule beliebte) Vorkragen einzelner Bauteile und die übermäßig dünnen Stützen beweisen, bis in die letzten Möglichkeiten ausgenützt. Terrassenanlagen und flaches Dach verleihen den Bauten ein eigenartig südliches Gepräge. St. Poglayen-Neuwall.

Bern

Die Thoma-Ausstellung in der Kunsthalle (bis Mitte Juni) weist neben Bildern, die von den Ausstellungen in Berlin, Basel und Zürich her bekannt sind, eine Reihe von wichtigen Werken auf, die hier zum erstenmal gezeigt werden. Erwähnt sei als aufschlußreiche Jugendarbeit die Landschaft mit Hirten (1857), als Vorstudie zu dem Bild vor dem Dorfe der tonig-reiche „Obstgarten" von 1872. Dann als vielleicht stärkstes Werk der Schau der „Religionsunterricht" (1878), ein Bild von außergewöhnlichem künstlerischen Wert. Als weitere erfreuliche Bereicherungen seien die „Puttenwolke" und das Kinderbildnis (beide 1879), der Tannenwald (1884), das Felsental (1889), die Gerbermühle bei Frankfurt (1898) und „Weiden am Niederrhein" (1906) genannt. Der Ausstellung ist auch hier ein ganz außergewöhnlich starker Erfolg beschieden.

* * *

Gutekunst & Klipstein zeigen während der Dauer der Schau eine Auswahl aus Thomas Graphik in ausgezeichneten Frühdrucken, zumeist aus dem Besitz der Kunsthalle in Karlsruhe. I.

Budapest

In Budapest haben sich fünfzehn Maler und Plastiker vereinigt, um durch die gesammelte Wirkung ihres Schaffens für das Fortschrittliche in der ungarischen Kunst zu werben. Die Herstellung dieser Einheitsfront bot keine sachlichen Schwierigkeiten. Was die Ausstellung im Ernst-Museum zeigte, war, um bei der politischen Ausdrucksweise zu bleiben, sanft reformistisch. Kein einziger Künstler, dessen Werk Anlaß zu heftigem Für und Wider hätte geben können. Allerdings scheint die Kunst jetzt in ganz Europa eine Art bürgerliche Restauration zu erleben. Der Ansturm gegen die Schranken des natürlich Gegenständlichen flutet selbst in Frankreich, Deutschland und Rußland zurück, wo man doch die äußersten Konsequenzen von Baugesetzlichkeit und visionärer Gestaltung gezogen hatte. In Ungarn war die Auflehnung gegen die Natur und die überlegene Abkehr von ihr auf das selbsterfüllte Ich komplizierter Großstadtmenschen nicht so grundsätzlich und ungehemmt. (Die wenigen krassen Ausnahmen leben bezeichnenderweise alle in der Fremde.) Das Land ist bei weitem nicht so industrialisiert und intellektualisiert wie das westliche Europa, und Budapest hat einen noch immer breit-beharrlichen provinzialen Zug. Es fehlt auch der Fanatismus, der religiöse Sinn für das Grenzenlose, Unbedingte, der im gleichfalls agrarischen Rußland solche ungeheueren Erscheinungen ins Leben rief. Ungarn ist nicht allein geographisch eng. Vitalität und Temperament sind reich, üppig, ungebrochen, überschäumend, doch es gibt keinen ungarischen Gedanken, der dieser Intensität des Erlebbaren eine Reichweite ins universal Überragende und Bezwingende geben könnte. Diese Einschränkungen ließen die neue ungarische Kunst hübsch bei der Natur bleiben. Die Überwindung des Impressionismus war eher ein Zurückgreifen auf hingebungsvollere und aktivere ältere Formen des Naturerlebens, als fortschreitende Entfernung davon und Betonung des nur menschlich Geistigen, subjektiv Psychologischen. Diese Tatsache wird in vollem Maße bekräftigt durch die Ausstellung der Fünfzehn. Sämtliche Maler und Plastiker bewegen sich auf einer Grenze, die viel mehr nach der Seite des Naturalismus und Impressionismus zu offen steht, als in der entgegengesetzten Richtung. Diese stilkritische Feststellung will aber durchaus kein abfälliges Werturteil sein. Denn was innerhalb des stilistischen Rahmens geboten wird, ist im Ganzen sehr beachtenswert. Der außerordentlich wandlungsfähige Rippl-Rónai als quasi Ehrenhaupt der Gruppe erscheint mit älteren, starken Arbeiten. Auch Vaszary hat eine ziemlich abwechslungsreiche Dialektik seiner Entwicklung hinter sich. Als Rückschlag gegen eine frühere, sehr impulsive und atmosphärisch-sonnenlichttrunkene Periode von prachtvoller Rassigkeit des Magyarischen darin, kam eine Zeit mit byzantinisch starren, harten, asketischen Monumentalkompositionen. Das sinnliche Temperament jedoch ließ sich diese Vergewaltigung nicht allzulange gefallen. Heute blüht und wuchert es farbenfreudig durch alle Brandungen einer materialverschwendenden, formüberflutenden Technik. Das Vorherrschen der ungarischen Sinnenfreudigkeit ist auch bei Szobotka augenfällig, einem Maler, der sich ziemlich weit auf dem Gebiet kubistischer Raumabstraktionen hervorgewagt hat, ohne jedoch auf naturmäßig illusionistische Perspektive und auf das sinnlich willkürliche Spiel mit Technik und Farbe zu verzichten. Was er malt, bleibt Natur, mit allen Reizen des stofflich-oberflächlich Sprühenden und Schmelzenden. Eine Sinnlichkeit robusterer Art und krasserer Materialität erweist auch Perlrott-Csaba, der von Cézanne her beeinflußt, die Baugesetzlichkeit und Dynamik seiner Form durch einen dickflüssigen Naturalismus des Lokalkolorits und der Modellierung belastet. Um so behender und gelenkiger ist Márffy. Seine Bilder glühen vom intensivsten Erleben freier Luft und Sonnenbäder. Eine ganz französisch geistvolle und kultivierte Art im großzügigen, leichtgefügten Erfassen des Naturbildes hat Géza Bornemisza. Kmetty verfällt bei der ihm eigenen ernsten und gründlichen Behandlung tektonischer Probleme oft ins Pedantische. Josef Egry, von dem in dieser Zeitschrift noch Ausführlicheres zu sagen sein wird, ist der innigste Lyriker abseits gelegener ungarischer Provinzialität. Seine Skala von herbstlichen Tönen, seine Andacht vor der Schönheit vergehender Sonnenstrahlen, seine Empfänglichkeit für den eigenartigen Rhythmus der Berg- und Hügellandschaften um den Plattensee gehören zum Besten unserer heutigen Malerei. Szönyi habe ich hier aus Anlaß seiner kollektiven Ausstellung bereits charakterisiert. Die klassizistischen Kompositionen von Czigány Dezsö sind jetzt weniger doktrinär, als zur Zeit seiner programmatischen Abkehr vom Impressionismus. Der Bildhauer Vedress ist antikisierende und Hildebrandtische Akademie, ein korrektes Schulbeispiel für Altphilologen. Ungleich vitaler, konzentrierter sind die Skulpturen von Medgyessy. Der Innenarchitekt, Kunstgewerbler und Illustrator Kozma kultiviert die ornamental reiche Tradition des ungarischen Barocks, leider nicht immer frei von Snobismus und protziger Überladenheit.

Ernst Kállai.

Dresden

Helmut vom Hügel / Renée Sintenis, E. R. Weiß / Felixmüller

Im Kunstsalon E. Richter hat Helmut vom Hügel gegen 30 Gemälde ausgestellt, die in den Jahren 1921 bis Frühjahr 1924 entstanden sind. Ausführlicher ist auf ihn an dieser Stelle (XVI, 267) bereits hingewiesen worden. H. v. Hügel

besitzt eine durchaus französische Malkultur; seit einigen Monaten lebt er wieder in Paris, wo er früher schon gearbeitet hat. Sein silbriges Grau, Rosa, Blaugrün ist im Kreis des Café du Dôme beheimatet, die elegante Lockerheit der Form im spätimpressionistischen Paris; die Kokoschkabegeisterung gibt ihm vorübergehend eine stärkere Sinnlichkeit der Farbe, aber Eigeneres ist erst in den vier Bildern von 1924, von denen die zwei schönsten („Knaben" und „Sitzender") aus der Sammlung Wilhelm Uhde-Paris hergeliehen sind. Es scheint, als ob in den letzten Monaten die französischen Romantiker H. v. Hügel angeregt hätten, denen seine malerische und dichterische Veranlagung sich verwandt fühlt. Auf dieser Grundlage entsteht eine Spachtelmalerei, die mit ihren seltenen, vorwiegend dunklen Farbtönen und den stark vereinfachten, aber lebensnahen Formen neuromantische Züge hat und der es nicht an Phantasie und Kraft fehlt. — Von den Köpfen des Bildhauers Hugo Peters bleibt ein Knabenporträt im Gedächtnis.

* * *

Bei Erfurth sind Arbeiten von Renée Sintenis und E. R. Weiß. Von R. Sintenis Zeichnungen, Radierungen und Plastiken. Die Intensität der Formung steigert sich bei ihr in dieser Reihenfolge, und immer scheint die Radierung der Zeichnung, die Plastik der Radierung nachzufolgen, wenn derselbe Gegenstand alle drei Stadien durchläuft. Die Zeichnung ist oft erstaunlich ungeschickt, die Radierung dagegen von größter Präzision und Knappheit des Ausdrucks. Menschen werden ihr leicht zur Arabeske, aber die Tiere sind von einer Seligkeit des Lebens und einer Intelligenz der Bewegung, wie sie nur diese Frau zu formen versteht. In den Tierbronzen und Radierungen ist sie ersten Ranges. Von ihren Köpfen in Terracotta sind drei da, sämtlich abgebildet in diesem Jahrgang S. 306. Frühe Landschaftszeichnungen zeigen sie als Schülerin ihres späteren Gatten E. R. Weiß. Seine mattfarbigen Aquarelle und zarten Zeichnungen haben einen ästhetischen Reiz, aber nicht viel mehr. Zuweilen vermißt man sogar die Sicherheit der Hand bei diesem Manne, der durch seine Geschicklichkeit in der Buchausstattung sich einen Namen gemacht hat.

* * *

In der „Fides" hängen Aquarelle und Graphiken von Felixmüller, fast alles aus den Jahren 1920—21. Arbeiten aus dem Ruhrgebiet, vom letzten Sommer, aus den letzten Wochen. Die Vielseitigkeit des heute erst Siebenundzwanzigjährigen, der bereits seit zehn Jahren die Öffentlichkeit beschäftigt, läßt ein leises Mißtrauen immer wieder hochkommen. Es gibt fast keine Gestaltung aus der jüngsten Vergangenheit, deren Möglichkeiten er nicht durchprobiert hätte, wobei er zwar stets eine eigne Note behielt, aber nicht die Ursprünglichkeit. Künstlerische und menschliche Unrast läßt ihn Sprünge machen, die man als Unsicherheit deuten könnte. Die letzten Arbeiten sind wohltuend unprogrammatisch, lebendiger, freier. Noch in den Aquarellen aus dem Ruhrgebiet verengert ein vorsätzlicher Stilwille den Horizont. Die Schaubühne bleibt immer verdunkelt, und das harte Blau mit dem Schwarz stellt von vornherein die künstlerische Beweglichkeit auf eine harte Probe. Die Verschiedenheit des Abstraktionsgrades in der Form schafft Ungelöstheiten, die nicht immer notwendig und voll Ausdruck sind. Die neuen Aquarelle (Halbakt im Freien 1923, Selbstporträt 1924, Sohn 1924) sind unbewußter, instinktmäßiger, reicher in der Farbe und nicht ohne Kultur; die Holzschnitte (Cilla 1924) nerviger, geschlossener als die bekannten Blätter, und wenn Felixmüller sich selber Ruhe läßt, dürfte es ihm nicht schwer fallen, die ihm gemäße Form zu entwickeln.

Will Grohmann.

Karlsruhe

Über die letztjährige „Große deutsche Kunstausstellung", die in Karlsruhe stattfand, habe ich absichtlich nicht berichtet, weil das Gesamtergebnis (von wenigen positiven Ausnahmen abgesehen) zu bedauerlich gewesen ist. Seither haben nicht viele bedeutende Ausstellungen stattgefunden. Man pflegt das bekannte Einheimische weiter

Nun hat im Kunstverein eine umfassende Ausstellung des malerischen Werkes von Ernst Würtenberger stattgefunden, deren Bedeutung eine ausführlichere Auseinandersetzung verlangt. Würtenberger, der die graphische Klasse der Badischen Landeskunstschule leitet, ist vor allem als Graphiker und hier vorab als illustrierender Holzschneider sehr bekannt; überdies kennt man ihn als geistreichen und gewissenhaften Schriftsteller, als der er zu den bedeutendsten Künstlertheoretikern der Gegenwart zählt. Erst vor kurzem ist von ihm eine kleine Schrift über Thoma erschienen (Hans Thoma, Aufzeichnungen und Betrachtungen von E. Würtenberger, Rotapfel-Verlag), die wohl das Beste enthält, was überhaupt über die Kunst Thomas geschrieben worden ist.

Würtenberger gehört zu der älteren Generation die die Wandlungen alle miterlebt hat, durch die die Kunst in den letzten dreißig Jahren gegangen ist. Diese Ausstellung, die Gemälde aus einer Spanne von nahezu dreißig Jahren zur Darstellung bringt, beweist, daß W. sich als lebendiger und kritischer Geist sich mit diesen Wandlungen auseinandergesetzt hat. Zugleich tritt ein durchgehender Grundzug einer unerbittlichen Begabung hervor. Die frühesten Werke aus den letzten Jahren des vergangenen Jahrhunderts zeigen die tonige Malweise eines beherrschten und konzentrierten Impressionismus, es folgt eine breite Entwicklung, die unter den Auspizien Hodlers sich scharfer, linearer Formenschreibung zuwendet, die Farbe lichter sich auf, Linie und Farbfläche

stehen als gleichwertig nebeneinander; in den Arbeiten aus der jüngsten Zeit verdunkelt sich der Ton wieder, die Massen werden geschlossener, es entsteht ein „Naturalismus" mit stark dekorativen Elementen, bei dem man ein Zurückgreifen auf ältere Kunstformen, etwa die der barocken Schabkunst oder der frühen Lithographie bemerkt.

Dies ist die Kunstform und ihre Wandlung in Würtenbergs „Werk", die übrigens zeigt, daß W. keineswegs — wie man oft hört — nur Graphiker ist. Gerade die geschlossene Folge der Werke beweist, daß ein äußerst subtiles Farbempfinden vorwaltet, selbst da, wo — wie in der von Hodler stark beeinflußten Periode — auf der Linie besonderer Nachdruck liegt. Das eigentlich Künstlerische indessen ist in Würtenbergers Kunst nicht minder klar. Sie zielt auf eine klare Disposition in bezug auf Linie, Masse und vor allem Licht und Schatten, sie zielt auf die eindringliche Gestaltung von Bewegung und Massenverteilung, sie setzt sich eindringlich mit dem Objekt auseinander und kommt daher zu eindringlicher Wirkung. Sie ist spröde und unerbittlich, weil sie auf das Wesentliche zielt, sie lebt gleichsam von einer Psychologie der Formen. Gleichgültig hierbei, ob sie die Szene des Viehhandels gestaltet, oder ob sie sich mit der menschlichen Gestalt auseinandersetzt wie in den Bildnissen oder jenem ausgezeichneten Gruppenbildnis, aus dem die unerbittliche Dumpfheit einer schwarzen menschlichen Gemeinschaft spricht. Neben diesen Dingen, die zum Bereich der absoluten großen Kunst gehören, steht die Lust am Fabulieren, die sich bei W. in einer Thoma verwandten Weise äußert. Hier treten nun zweifellos Elemente der Illustration zwischen die Malerei und es ist durchaus verständlich, daß gerade angesichts solcher Vorwürfe W. sich in bezug auf den technischen Aufbau an Vorbilder des Barock und des frühen 19. Jahrhunderts anschließt.

Bei **Sebald** sah man eine Nachlaß-Ausstellung des immer noch zu wenig bekannten K. F. **Zähringer**, der vor einigen Monaten gestorben ist. Die Werke aus dessen letzter Lebensepoche erscheinen in ihrer Ausdrucksgewalt noch gesteigert; man empfindet etwas von der Unruhe des vom Tod Verfolgten und man empfindet zugleich einen Hauch der Ruhe und Liebe des Verlöschens. Es befinden sich einige Blätter dabei, die man wohl einstens zu den Meisterwerken unserer Epoche rechnen wird, so stark ist die Klarheit, so unbeugsam der Gestaltungswille. Neben den Holzschnitten finden sich Radierungen, in denen ebenfalls das gewaltige Vibrato einer heißen und doch disziplinierten Seele in reinster Weise sich ausspricht.

Bei **Moos** erregt in einer recht zusammengewürfelten Dezenniums-Ausstellung ein virtuos empfundenes und ebenso gemaltes Fleischstillleben von **Haueisen** die Aufmerksamkeit H. C.

London / Östliche Malerei

In der Abteilung des **Britischen Museums** für Drucke und Zeichnungen hat Laurence Binyon aus den Schätzen der Sammlung eine Ausstellung chinesischer und japanischer Malerei arrangiert. Da diese Ausstellung abseits der „grandes routes" des Museums liegt und dazu noch in einer Ecke des Saales versteckt ist, so pflegen sich nur wenige Besucher dahin zu verirren. In jener Ecke freilich werden uns Kunsteindrücke von einer Stärke und einer Reinheit beschieden, daß uns auf Wochen hinaus alle Lust benommen wird, moderne Kunstsalons zu betreten und unser Interesse an schlechte Bilder in schlechten Farben zu vergeuden. Die Ausstellung im Britischen Museum enthält nicht viele Bilder, so wenige, daß man sie leicht im Gedächtnis behält. Ein paar chinesische Porträts, ein paar chinesische Landschaften und Stilleben, zwei japanische Wandschirme und verschiedene buddhistische Malereien (9. und 10. Jahrhundert) aus der Aurel Stein Sammlung. Es gibt unter diesen Bildern nicht eines, das nicht große Qualitäten hätte, aber an „stiller Größe" und künstlerischer Einfalt werden sie alle geschlagen von zwei chinesischen Porträts. Das eine ist das Porträt der „Lady Lien", das Werk eines unbekannten Malers des 13. Jahrhunderts. Das Porträt stellt eine chinesische Dame in grauem Mantel und schwarzem Turban dar. Die Gesichtszüge etwas bekümmert, aber nobel. Die Arme sind übereinandergelegt und die Hände ruhen in den Mantelärmeln versteckt. Durch die starke Betonung der Mittelachse erhält das Bild einen feierlich-vornehmen Charakter, aber das Ganze ist von einer inneren Beseeltheit, daß auch ein guter Holbein, damit verglichen, außerordentlich leer und flach wirkt. Gegenüber dieser Dame hängt das Porträt des sehr würdig aussehenden „Beamten a. D., Chou Yuan Ch'eng" (Ming), in einem Ornat von unvergeßlich schönem Blau, und das „Portrait of a Lady", einer sehr graziösen Chinesin, die auf einer Chaiselongue sitzt. Ihre eine Hand stützt das Kinn, die andere hält, nachlässig herabhängend, ein Buch. Dann sind verschiedene Tierbilder zu sehen, worunter ein „Tiger am Bergbach" und ein „Tiger mit Jungen", „Zwei Phönixe", die Formen etwas verwischt, so daß man zunächst glaubt, vor einem Blumenstilleben zu stehen. Nicht zu vergessen ein Hahn, der fröhlich unter einer Weide kräht, und ein Falke (19. Jahrhundert), breit hingemalt, aber schon von einer gewissen Oberflächlichkeit. Dann ist in der Ausstellung eine „Winterlandschaft" zu sehen, Sheng Mou zugeschrieben, einem Maler des 14. Jahrhunderts. Im Hintergrund ragen steile Berge empor, auf denen Fichten gleich Haaren wachsen, vorne links steht eine Baumgruppe, die eine Hütte überragt, worin eine Frau sitzt, während im Vordergrund ein Mann eiligen Schrittes über einen Steg der Hütte zuschreitet.

Das Bild ist monochrom. Eine andere chinesische Landschaft trägt den Titel „Märchenberge im Schnee". Ihr Maler ist T'ang Yin (1466 bis 1524). Spitze, braune Berge erheben sich im Hintergrund, die in ihrer Form an Termitenhügel erinnern. Im Vordergrund bewegen sich zwei Objekte von nicht zu steigernder Komik. Rechts ein Kamel, in dessen übersteilen Höckern und dessen überlangem Hals sich noch einmal die Linien der Berge wiederholen. Dem Kamel schreitet ein rotgekleideter Mann voran, mit martialischem Schnurrbart. Sein Kopf ist wie derjenige des Kameles emporgeworfen. Beide haben in ihren Gesichtszügen eine komisch wirkende Ähnlichkeit. Das Bild wirkt wie eine Allegorie auf den Hochmut.

Die japanische Malerei ist durch zwei Wandschirme vertreten, wovon der eine, eine „Landschaft im Nebel", fast leer ist. Nur in seiner Mitte ragen aus dem dampfenden Nebel vag und verwischt ein paar Baumkronen empor. Nach links und nach rechts endet der Schirm in einem unendlich eindrucksvollen, braunen Nichts. Bo.

München

Die Graphische Sammlung (Neue Pinakothek) zeigte unter dem Titel „Bayrisches Rokoko" Kompositionsentwürfe meist für südbayrische Kirchen, deren Zusammenhänge mit ausgeführten Werken bestimmter Meister vielfach erst jüngst bei erneuter Bearbeitung erkannt wurden. Ein großer Teil entstammt der Halm-Maffeischen Stiftung, die Hugo Ritter von Maffei 1889 dem Kupferstichkabinett schenkte. Mit virtuosen Leistungen vertreten waren die Münchner Meister Cosmas Damian Asam und J. B. Zimmerman, daneben die Augsburger Freskomaler Joh. Holzer, Mathäus und Ignaz Günther, auch einige Zeichnungen des Bildhauers Joh. Straub lagen auf.

Die moderne Abteilung führte Arbeiten, vorwiegend Aquarelle, der Münchner Malerin Dora Brandenburg-Polster vor. Danach zeigte die Graphische Sammlung Blätter einer Münchner Privatsammlung, in der W. Leibl, T. Stadler, K. Stauffer-Bern, Fr. Voellmy, A. Welti, S. L. Wenban ansehnlich vertreten waren.

Thannhauser zeigte Graphik von Käthe Kollwitz, Arbeiten mit der bekannten Ausdrucksschwere, die leider manchmal in äußerer Kraft und Monumentalisierung steckenbleiben. Malereien von Josef Plenk, an gleicher Stelle zu sehn, blieben ohne Eindruck. Eher noch vermöchten die Gemälde Adolf Bügers zu fesseln, die bei Caspari hingen. Weichgeballte, fließende, blühende Farbe, nicht immer aber von innerem Gewicht. Oft ein wenig süß, fast schwammig noch.

Bei Schmidt-Bertsch war Graphik von Otto Hettner zu sehn, milde, lyrische Dinge, ein wenig blaß, in den kleineren Blättern zu bröckelig und unter den Fingern zergehend. Alles das überragte die Ausstellung von Graphik Lovis Corinths, die Goltz veranstaltete. Sie gab guten Überblick über die Kraft dieses männlichen Meisters, dem Thema entsprechend mehr nach der improvisatorischen Seite hin. Da in letzter Zeit so Entschlossenes zum Ruhme Corinths gesagt wurde, den man nun nicht mehr als heute unterschätzt bezeichnen darf, braucht man sich nicht weiter auszulassen.

Menschlich am wichtigsten war eine F. Marc-Ausstellung im Graphischen Kabinett J. B. Neumann, obgleich in den kleinen Räumen nur beschränkte Auswahl der Malereien gegeben werden konnte. Die Graphik war ganz vertreten. Marc wird heute nicht nur in der Stadt seiner Wirksamkeit unterschätzt. Eine breitspurige Veröffentlichung belangloser Frühwerke hat ihn beinahe in den Ruf eines Dekorateurs gebracht. Von solchen Anfängen hatte er sich aber zu hoher Geistigkeit und Humanität aufgeschwungen, vielleicht zu den bleibendsten Malereien des deutschen Expressionismus, wovon die Ausstellung allerdings nur wenige Beispiele hat zusammenbringen können. Deren Geschmeidigkeit darf man nun freilich nicht mit bloßer Eleganz verwechseln. Es bleibt ein Jammer, daß uns der Krieg diesen Gütigen, wahrhaft in die Zukunft Weisenden so früh entrissen hat, den Schöpfer eines vollkommen neuen Verhältnisses zur untermenschlichen Sphäre, zur Welt des Tieres. Roh.

Die Bundesleitung der Deutschen Gebrauchsgraphiker, unter Vorsitz von Prof. F. H. Ehmke, eröffnete am 5. Juni eine Ausstellung von Gelegenheitsgraphik in der Staatl. Kunstgewerbeschule, die bis zum 10. Juli dauern wird. Sie ist die erste einer Reihe von Ausstellungen, die die verschiedenen Gebiete der Gebrauchsgraphik an Hand historischer und moderner Beispiele veranschaulichen soll.

Wiesbaden / Die großen Graphiker des 19. Jahrhunderts

Die „Bücherstube am Museum — Graphische Kunst" bringt als zweite große Ausstellung der Frühjahrssaison Graphik des In- und Auslandes, im Gegensatz zu der die Kunstsalons und Buchhandlungen überschwemmenden Massenware, eine Ausstellung, die vorzugsweise an den Kenner gerichtet, sich streng darauf begrenzt, ihr gewähltes Thema nur an Blättern ausnehmend schöner Qualität, Seltenheiten, Probe- und Zustandsdrucken aufzuzeigen. Also Delikatessen. Zeitlich eröffnen Géricault und Delacroix mit ihren schönen, klar gezeichneten Lithos die Reihe, zu denen sich ein radiertes Blatt von Charlet gesellt. Dann setzt Manet ein, mit seinem „Mariano" noch altertümlich, mit dem „Knaben mit Hund" von einer prickelnden Plastik des Konturs, der Steinzeichnung einen neuen Stil gebend, endlich mit dem kecken Scherzo der

radierten „Katzenstudie" die Brücke ins 20. Jahrhundert schlagend. Eine kolossale Spannweite liegt in dieser Auswahl aus Manets Werk! Nebenher perlt das geistreiche Allegretto von Daumier und Lautrec, während die lichtumfluteten Gestalten Millets die Möglichkeiten eines monumentalen Stiles der Graphik zur Diskussion stellen. Ein Meryon bezaubert durch vokale Klarheit der Sprache, ein seltener Degas durch Größe des formalen Ausdrucks. Monumental wirkt auch der Franzose Legros, der zu den Engländern überleitet. Whistler ist nur mit einem frühen, aber sehr interessanten Blatt vertreten. Ihm gesellt sich sein Schwager Haden, der „Klassiker der kalten Nadel", Strang mit seiner kraftvoll metalligen Zeichnung und Pennell, der letzte des Whistlerkreises mit seinen stolzen Hymnen auf die Werkplätze der Großindustrie. Von den stark ins Malerische gehenden Landschaftern entzückt der stille Burridge und der zart phantastische Laughlan am meisten. Schließlich faßt der Belgier Brangwyn die Ergebnisse der englischen Graphik in ein gesteigertes Pathos zusammen. Einen der tiefsten Eindrücke erzwingt Munch, am stärksten mit den Bildnissen Schieflers und Sindings und dem tief leidenschaftlichen „Kuß". Von Liebermann, der einst von der malerischen Seite an die Graphik herantrat und erst allmählig in den Kontur ging, sind eine Reihe sehr interessanter Blätter zu sehen, ebenso von Corinth und Slevogt, von letzterem prachtvolle Probedrucke zu „Wak-Wak", zum „Lederstrumpf" und Vorzugsdrucke, Unica, zum „Cellini". Unter den farbigen Lithographien sind jene von Renoir, Denis, Cézanne von besonderer Schönheit. Unter den Aquarellen ist ein solches von Bone wohl das seltenste Stück. Von den Handzeichnungen gebührt einem unvergleichlich zart gezeichneten Akt von Rodin der Preis. Einen verdienstvollen Anteil an dem Gelingen der schönen Ausstellung hat die Direktion der Mannheimer Kunsthalle, die in entgegenkommendster Weise hervorragende Blätter aus ihren Beständen zur Verfügung stellte.

* * *

Im Nassauischen Kunstverein ist Grosz mit Zeichnungen und einigen Aquarellen interessant vertreten. Man gewinnt jetzt bereits Abstand, Perspektive zu dieser fest begrenzten Kunst, die in ihrer nervös-satirischen Reflexion, ihrer Mischung von verstehender Güte und anklägerischer Reizbarkeit als erster Niederschlag des Kulturumschwungs von 1918 erschütterndes Zeitdokument in tief künstlerischer Äußerung ist und der Erregung jener Jahre, dem Unberuhigten und nach ethischem Ausgleich Verlangenden den Spiegel kalter Selbstbespöttelung entgegenhält.

Die Zeichnungen von Großmann haben ihren bestimmten zugespitzten Typ, in den auch die Bildnisse gezwungen werden, von denen das v. Bodes durch seine persönliche Auffassung interessiert. Eine größere Gruppe „Die Neuwerker", Bremen, ist nicht aufregend; aber die Holzschnitte von Führken, Wiegandt, Koepke, Menz sind hübsch. Rohlfs in ausgesucht delikaten Aquarellen steigert die Mitteilsamkeit der farbigen Illusion zu geistvoll konzentriertem Ausdruck. Wolff-Malm entwickelt sich immer stärker auf einen großzügig dekorativen Stil. Sehr viel Anmut lebt in den fein beseelten Bronzen und Stuccos von Keller, einem Schüler Lehmbrucks. ch.

Zürich

Nach Liebermann und Thoma hat nun auch Corinth den Weg nach Zürich gefunden. Man sah bis dahin wenig von ihm in der Schweiz, Graphik vielleicht und vereinzelte Gemälde, aber nie so viel, daß sich ein richtiger Begriff „Corinth" hätte bilden können. Um so wertvoller ist denn die Ausstellung für uns, die sich nun bis Ende Juni in wirksamer Gruppierung der Werke auf eine Großzahl der Räume des Zürcher Kunsthauses verteilt. Sie umfaßt zum ersten 50 Gemälde aus dem gewaltigen Oeuvre des Sechsundsechzigjährigen, der es sich nicht hatte nehmen lassen, der Eröffnung seiner ersten Zürcher Ausstellung persönlich beizuwohnen. Der Kuhstall von 1879 und ein Selbstbildnis von 1923 stellen zeitliche Grenzen dieser Kollektion dar, die aus dem Besitz des Künstlers selbst, aus deutschem und schweizerischem Privatbesitz und aus einigen Werken aus deutschen Galerien besteht. Von bekannten Bildern nennen wir die Porträts von Graf Keyserling und Conrad Ansorge, von Kompositionen den großen Harem (1904). Dazu kommen zahlreiche Bildnisse aus dem Familienkreis des Meisters, worunter einige seiner temperamentvollen Sebstporträts und als besonders wichtige Stücke Stilleben aus den Jahren 1921 bis 1923, in denen die reife Kunst des Malers sich in ihrer hinreißenden Vitalität offenbart. Gewiß fehlt da und dort ein wichtiges Bindeglied, das die Entwicklung und markante Punkte der einzelnen Epochen noch stärker hätte hervorheben können, aber wir wollen für das Vorhandene dankbar sein — es kündet stark und vernehmlich für den Größten einer im Reiche der deutschen Kunst. Zudem bildet die Graphik Corinths, die in imposanter Fülle vertreten ist, eine höchst wertvolle Ergänzung zur Malerei. Vieles, was im Großbild fehlt, läßt sich da aus Skizzen und Entwürfen ablesen und in mancher Hinsicht komplettieren. Ein Dutzend Aquarelle, auch hier die Walchenseestücke von besonders eindringlicher Kraft, 50 Handzeichnungen, 140 Radierungen, 50 Lithographien und Holzschnitte, das alles in erlesenen Exemplaren zumeist aus den Mappen des Künstlers selbst — was die Graphik anbetrifft, hätte die Zürcher Ausstellung nicht besser beschickt werden können.

An Interesse fehlt es Corinth in Zürcher Kunstkreisen nicht. Die Ausstellung erfreut sich regen Zuspruchs und wird dem Meister eine stattliche Schar neuer Freunde und Verehrer werben. W.

* * *

Aus den Zürcher Kunstsalons

Die Sommerzeit macht sich bereits bemerkbar. Rührig ist nur der „Wolfsberg", der nach einer allzu kurz bemessenen Ausstellung einiger Welschschweizer (Clément und Métein) und Karl Walsers zur Zeit für eine umfassende Schaustellung Ungarischer Graphik rüstet, die recht interessant werden dürfte.

Verschiedenes

Ein neuer Greco-Fund

Durch einen Professor der Militärakademie für Infanterie in Toledo ist auf Grund des Studiums zeitgenössischer Dokumente festgestellt worden, daß die Pfarrkirche der kleinen Ortschaft Talavera la Vieja in der Provinz Toledo einen Altar mit Gemälden von Greco enthalten müßte. Tatsächlich entdeckte er daraufhin an einem bis jetzt kaum beachteten Altar fünf Gemälde, die den hl. Petrus, den hl. Paulus, die Krönung der Jungfrau, die Verkündigung und die Darstellung im Tempel darstellen und ohne Zweifel, wie auch mittlerweile durch Sachverständige von der Madrider Kunstakademie bestätigt worden ist, von der Hand des großen griechischen Meisters stammen. Besonders interessant ist es, daß aus den erwähnten Urkunden (Aufzeichnungen der Bruderschaft, in deren Auftrag der Altar ausgeführt wurde) hervorgehen soll, daß auch eine in Holz geschnitzte Figur der Mutter Gottes an dem gleichen Altar von Greco stammt. Es würde natürlich ein kunsthistorisches Ereignis sein, wenn auf diese Weise der Beweis erbracht werden könnte, daß der vielseitige Künstler sich auch als Bildhauer betätigt hat. A. D.

Die Freilegung der Kaiserfora in Rom

Eine zum diesjährigen Natale di Roma (21. April) erschienene Schrift von Corrado Ricci (La redenzione degli avanzi del foro d'Augusto) beschäftigt sich mit dem bereits mehrfach diskutierten Problem der Freilegung der Kaiserfora. Was aber die vorliegende Schrift besonders aktuell macht, ist der Umstand, daß nunmehr die letzten Schwierigkeiten, die dem großen Unternehmen entgegenstanden, geschwunden sind. Durch das Eingreifen des Senators Filippo Cremonesi ist es gelungen, die Nonnen des Klosters der SS. Annunziata all'Arco dei Pantani zu bewegen, ihr Kloster, das einen Teil des Augustusforums bedeckte, mit einem anderen Gebäude zu vertauschen. Damit ist das Haupthindernis beseitigt. Die Ausgrabung soll nach dem Plan Riccis von Palazzo Roccagiovane am Foro Trajano durch Via Alessandrina bis Via Cavour gehen und damit in erster Linie das Augustusforum freilegen. Dabei wird auch noch als besonderer Gewinn zu verzeichnen sein, daß das unter Paul II. durch den Kardinal Barbo erbaute Prioratshaus der Ritter von Rhodos mit seiner schönen Loggia freigelegt werden wird. Wahrscheinlich werden die Arbeiten noch in diesem Jahre begonnen werden können. Hoffentlich entsprechen die Ergebnisse den Erwartungen; die Zona monumentale der ewigen Stadt würde sich dann auf eine Weise erweitern, die die kühnsten Erwartungen übertreffen würde. L. S.

Kunsthistoriker und Künstler

In Wien tobt seit Mitte April ein grimmer Federstreit zwischen Künstlern und Kunsthistorikern, zu dessen Ausgangspunkt die in der letzten Zeit in der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums vorgenommenen Veränderungen gemacht wurden. Man bekrittelte die Restaurierungen. Wollte an Veroneses „Salbung Davids" ein Übergehen einzelner Partien mit schwärzlichem Firnis feststellen, wo es sich (nach der Replik der Gegenseite) um beim Putzen zum Vorschein gekommene, alte Retouchen handelte. Bemängelte die Loslösung der (im 18. Jahrhundert) an das Bild des Arztes Palma angestückelten Leinwand. Tadelte, daß Lorenzo Lottos „Mann mit der Tierpranke" stark verputzt worden sei, während in Wirklichkeit nur die Verglasung entfernt worden war. Jedoch die heftigsten Angriffe erfuhr die Erwerbung der wenn auch für den Rubensforscher wichtigen, so doch künstlerisch bedeutungslosen Bilder des Statthalters der spanischen Niederlande, Erzherzog Albrecht und seiner Gattin Isabella. Und im Zusammenhang damit das in den letzten Jahren zur Vorherrschaft gelangte Tauschsystem, das auch hier in Anwendung gebracht worden war. (Bekanntlich hatte man für den von vielen angezweifelten Rubens, ein von nicht minder vielen für ein Original des Velasquez gehaltenes Infantinnenbild hingegeben.) Damit aber nicht genug, focht man auch — übergehend zu den graphischen Neuerwerbungen der Albertina und der kürzlich stattgehabten Nolde-Schau — die Stellungnahme der Wiener Kunsthistoriker zur modernen Kunst an und entblödete sich dabei nicht, die (in erster Linie Hans Tietze zu dankende) wundervolle Nolde-Ausstellung in der „Neuen Freien Presse" (vom 16. April) als einen „groben Ulk" zu bezeichnen.

Diese von dem Kunstreferenten der genannten Zeitung (dem Künstlerhausmitglied F. A. Seligmann) eingeleitete Polemik hat ihre schärfste Formulierung in einem an der gleichen Stelle erschienenen Artikel des Künstlerhäuslers Jehudo Epstein, unter dem Titel „Kunsthistoriker und Künstler", gefunden, in dem den Kunsthistorikern

jedes Recht zur Kritik an einem Künſtler abgeſprochen wurde. Nun aber regneten auch die Erwiderungen in den anderen Wiener Tageszeitungen: Aufklärungen über die Reſtaurierungen, Verteidigung der Rubens zugeſprochenen Bildniſſe und des Bildertauſchens. Einen Markſtein in dieſem Kampf bedeutet der am 19. Mai im „Tag" erſchienene (als Gegenſtück zu der Zuſtimmungsadreſſe von Mitgliedern von Künſtlerhaus und Sezeſſion zu dem Artikel Seligmanns aufzufaſſende) Proteſt von 25 der bedeutſamſten Vertreter des Muſealweſens, der Kunſt[1] und Literatur gegen die „unſachliche, bis ins Gehäſſige geſteigerte Hetze gegen die Kulturarbeit auf dem Gebiete der bildenden Kunſt". —

Das Bundesamt für Kultus und Unterricht hat ſich gleichwohl bemüßigt geſehen, der beſtehenden Muſealkommiſſion eine Sonderkommiſſion aus ſechs Künſtlern (darunter drei bereits der ordentlichen Muſealkommiſſion angehörende, drei die die Zuſtimmungsadreſſe in der „Freien Preſſe" unterzeichnet hatten) zur Begutachtung der Reſtaurierungen und der zum Ankauf bzw. Eintauſch vorgeſchlagenen Werke an die Seite zu ſtellen.
P.-N.

Der Kunſtmarkt

Die Sammlung De Ridder

Bei Georges Petit in Paris iſt am 2. Juni die berühmte Sammlung De Ridder verſteigert worden, die einige Jahre vor dem Kriege als Leihgabe im Städelſchen Inſtitut in Frankfurt a. M. hing. Die Ankündigung dieſer Verſteigerung, über deren Reſultate wir im nächſten Heft eingehend berichten, iſt reichlich ſpät erfolgt. Denn auch bei dieſer Vente handelte es ſich um eine jener ſequeſtrierten deutſchen Sammlungen, die der franzöſiſche Staat unter den Hammer gebracht hat. Nach dem Tode des Beſitzers nämlich, der Anfang 1914 in Cronberg im Taunus verſtarb, brachten die Erben die wertvollen Bilder, meiſt Hauptwerke der holländiſchen Malerei des 17. Jahrhunderts, nach Paris, um ſie dort verſteigern zu laſſen. Der Kriegsausbruch hat ſeinerzeit dieſe Vente vereitelt und der franzöſiſche Staat legte ſeinerſeits Beſchlag auf die Gemälde, um ſie jetzt endlich verſteigern zu laſſen.

Faſt alle Hauptmeiſter der holländiſchen Malerei waren mehr oder weniger gut in der Sammlung De Ridder vertreten. Von Rembrandt und Hals gab es je zwei importante Bilder; von Hobbema, Ruisdael, Albert Cuyp, van Goyen, Terborch, Metſu, Oſtade, de Hooch und auch von den berühmten holländiſchen Stillebenmalern erleſene Stücke. Die Geſamtſchätzung dieſer Sammlung betrug mehrere Millionen Franken und zweifellos dürften die Ergebniſſe für die derzeitige Preisſtellung auf dem internationalen Kunſtmarkt in mehr als einer Beziehung ſymptomatiſch ſein.
G.

Bevorſtehende Verſteigerungen

Amſterdam

Am 24. Juni gelangen die Gemälde des Pariſer Sammlers Louis Fournier bei Frederik Muller (A. W. M. Menſing) zur Verſteigerung. Als bemerkenswerteſtes Stück erſcheint der Nicolas Froment zugeſchriebene „Peruzzisaltar" — Kalvarienkreuz mit knienden, von den Namensheiligen begleiteten Stiftergeſtalten mit Wappen und Sinnſprüchen. Das 16. Jahrhundert iſt durch verſchiedene gute Arbeiten der Brügger (St. Urſula) und niederrheiniſchen Schule (Beſchneidung) durch Tafelbilder in der Art Giovanni Bellinis (Madonna mit Kind und Heilige), Domenico Puligos, der Venezianer Vivarini und des Neapolitaners Leonardo da Piſtoja (?) vertreten. Unter den flämiſch-holländiſchen Arbeiten fallen auf eine Kirmes von F. Franken d. A., eine hl. Familie von Jan van Hemeſſen, ein Kinderſtück von Cornelis de Vos; der Rubensſchule entſtammt eine Wiederholung der bekannten „Drei Grazien". Sehr beachtenswert erſcheint ein Städtebild (Sevilla) von Juan del Mazo y Matinez, um 1648 im Auftrage König Philipps IV. entſtanden. Die Hauptmaſſe der Sammlung ſtellen Gemälde des 18. Säkulums: J. Boilly (Köchin), François Boucher (?) (Venus und Satyr), H. P. Danloux (Damenporträt), L. David (Porträt), Paul Delaroche (Miniſterbildnis), F. H. Drouais, J. S. Dupleſſis (Bruſtbild Ludwigs XVI.), J. B. Greuze (Porträt des Malers Jeaurat), J. Grimoux, Mme A. Labille-Guiard, Nicolas de Largillière (Marquiſe de La Tour Maubourg, eine zweifellos bemerkenswerte Arbeit), Carle van Loo (Allegorie: Quelle, Damenbildnis), Aleſſandro Magnasco, P. Mignard (Madame de Ludre als Magdalena), J. M. Nattier (Königin Maria Leszinska, Gräfin d'Aubuſſon), J. B. Pater, J. B. Perronneau (Porträt der Mlle Dupleſſis) u. a. mehr. Unter den Meiſtern des 19. Jahrhunderts verdienen Hervorhebung: R. P. Bonnington (Revolution in Neapel, Prozeſſion), Benjamin Conſtant (Marokkaniſche Gefangene), G. A. Decamps (Orientaliſches Motiv) uſw.

* * *

Unter dem 25. Juni gelangt die zweite Hälfte der ehemaligen Oldenburger Galerie bei Frederik Muller & Cie. (A. W. M. Menſing) zur Verſteigerung. Die Mehrzahl der faſt durchweg hochwertigen Bilder iſt zu bekannt, um längerer Erläuterung zu bedürfen. Es ſei in erſter Linie hingewieſen auf die Italiener: Aleſſandro Allori (Porträt der Herzogin Bianca Capello), Giulio Campi (Madonna mit dem göttlichen Kind und Johannisknaben), Doſſo Doſſi (Hl. Familie), Defendente de Ferrari (Madonna, Jeſusknabe und St. Anna), Luca Giardano (Venus und Äneas),

[1] A. Hanak, J. Hoffmann, A. Loos, M. Oppenheimer, A. Roller, O. Strnad.

Giovanni Battiſta Moroni (Männerporträt), Bonifacio de Pitati (Hl. Familie und Kirchenväter), Giudo Reni, G. B. Salvi und Arbeiten der Schule des Correggio und Perugino; die Niederländer: Gerard Dou (das bekannte Jungmännerbildnis), Abraham van Dijck (Greis), J. Jordaens (?) (St. Hieronymus), A. van Dijck (?) (Büßende Magdalena), Gerbrand van den Eeckhout (Bauer und Pan), Th. de Keyſer (?) (Mannesporträt), Willem Claesz. Heda (Stilleben), Cornelis de Heem (Stilleben), Jan de Heem (Stilleben), Egbert van Heemskerk (Kneipenſzene), Th. Heeremans (Winterlandſchaft), Melchior d'Hondecoeter (vorzügliches Hühnerſtück), Gerard van Honthorſt (Konzert), G. Houckgeeſt (Inneres einer Baſilika), Cornelis Huysmans (Landſchaft), Hans Jordaens III. (Durchzug durchs Rote Meer), Jacob Jordaens (Diana), Simon Kick (?) (Raſtende Musketiere), Albert Klomp, Nicolas Maes (Porträt), J. F. van der Merck (Porträt des Dr. Daniel Heinſius), M. J. Mierevelt (Bildnis eines jungen Mannes, Frauenporträt), J. de Momper (Rhonetal), Palamedes Palamedesz (Reiterkampf), Egbert van der Poel, Roelant Roghman (Landſchaft), Jacob van Ruysdael (Landſchaft), Frans Snijders (Vogelkonzert, Stilleben), David Teniers I., Wallerant Vaillant (Bildnis eines Edelmanns), L. van Valckenborgh (Stadtanſicht Linz), Cornelis de Vos (Frauenbildnis), G. de Vriſe (Stilleben), Thomas Willeboirts (Grablegung), Philips Wouwerman (Reiter und Bettler). Ein ſcharfer Wettbewerb dürfte einſetzen bei den beiden berühmten Stücken der ehemaligen Oldenburger Sammlung, der von Bode, Valentiner und Bredius vielfach beſprochenen Rembrandtſchen „Taufe" und dem Rubensſchen „Prometheus". G-l.

Bonn

Vom 24.—26. Juni verſteigert M. Lempertz' Buchhandlung und Antiquariat die Bibliotheken mehrerer Theologen, die Werke über chriſtliche Kunſt, Kunſtgewerbe, Philoſophie, Pädagogik, Kirchenrecht, Theologie, Geſchichte, vor allem auch Inkunabeln, alte Drucke und Handſchriften enthalten. Aus dem reichhaltigen Katalog (2348 Nrn.) führe ich an: Deutſche Bibel (Augsburg 1507), Bonaventura, Perlustratio sentent. (Nürnberg: A. Koberger 1491), J. Gerſon, Opera (Straßburg: M. Flech 1494), die berühmte Koelhoffſche Cronica von der hilliger Stadt Coellen (1499), Thomas v. Aquino: Catena aurea (Nürnberg 1475), Kant, Sämtliche Werke. Hrsg. von Hartenſtein. Leipzig 1867/68. Ro.

Hamm i. W.

Im Jahre 1919 wurde anläßlich der Aufteilung des Löbſchen Fideikommiſſes die Caldenhofener Sammlung alter Kunſtwerke unter die Stämme der Familie Löb verteilt. Dieſe bekannte Sammlung iſt insbeſondere durch ſechs Bilder von dem Meiſter des Lisborner Altars berühmt geworden. Ein Teil dieſer Sammlung kommt am 24. Juni 1924 zur Verſteigerung, da die Erben des kürzlich verſtorbenen Landgerichtsrats und letzten Fideikommisherrn Otto Loeb ſich entſchloſſen haben, ihren Kunſtbeſitz zu veräußern.

Der Nachlaß beſteht u. a. aus alten Möbeln, alten und modernen Gemälden, alten Glasmalereien, alten engliſchen und franzöſiſchen farbigen Kupferdrucken, altem Porzellan, getriebenen Meſſingarbeiten uſw.

Beſonders hervorzuheben ſind alte weſtfäliſche Schränke und Truhen in reicher Schnitzarbeit und alte holländiſche eingelegte Möbel. Als beſonders wertvoll wird ein alter Altarſchrank aus dem 16. Jahrhundert bezeichnet.

Unter den alten Meiſtern ſind Namen wie Teniers, Terborch, Aartzen, Schule A. van Dyck vertreten neben zahlreichen unbekannten Meiſtern. Beſonderes Intereſſe verdienen zwei Stifterbildniſſe in dreiviertel Lebensgröße von einem alten weſtfäliſchen Altar.

Die Glasmalereien (16. Jahrhundert) ſtammen aus dem Hauſe der ehemaligen Kaufmannsgilde in Münſter. Sie bilden eine Zierde der Sammlung.

Hervorzuheben iſt ferner ein wundervoller flandriſcher Gobelin, den Abſchied des Antonius von Cleopatra darſtellend, 3×4 m groß, eine Arbeit aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts.

Aus der Sammlerwelt und vom Kunſthandel

Amſterdam

Auf der Heerengracht wurde die Naamloze-Venootschap Kunsthandelmaatschappij „Studio" errichtet. Die Leitung des Kunſtſalons liegt in den Händen von Dr. Alfred Pauli, Bruder von Prof. G. Pauli, Hamburg. Das Glanzſtück der Gemälde, mit denen der Salon eröffnet wurde, iſt „Dianas Bad" von P. P. Rubens aus dem Beſitze des Sammlers Schubart, deſſen Witwe das Bild von 1909—1917 der Münchner Pinakothek als Leihgabe überließ. Charakteriſtiſch für die Hoffnung, Amſterdam werde ſich zu einem Zentrum des internationalen Kunſthandels auswachſen, iſt die Gründung einer zweiten Handlung, nämlich eines Filialgeſchäfts von P. Flechtheim. H.

Prag

Zu dem Bericht über Prager Kunſtverhältniſſe in Heft 4 kann heute nachgetragen werden, daß eine Keimzelle für den hier ſo ſchmerzlich vermißten Kunſthandel zu bemerken iſt in dem kleinen Kunſtkabinett, das die Buchhandlung Andree ihren Verkaufsräumen angegliedert hat. Erſt eine Keimzelle —, denn noch handelt es ſich nur um ein kleines, faſt liebhabermäßig geführtes Unternehmen, das es aber verſteht, — und dies die beſte Seite des Liebhabertums — dank weiten Beziehungen und wirklichem Spürſinn beſte alte Stücke herbeizuſchaffen. Gelegentlich der kleinen gut arrangierten Ausſtellungen ſah man vor

allem Holländer: einen kleinen Cuyp (Mädchenkopf), einen Ostade (Trinker), Musterbeispiel der Monumentalität im kleinsten Format, Blumenkartouchen von J. D. de Heem, Landschaften von Moscher und R. de Vries, welch letzterer sich auf dem schönen „Gehöft an der See" als über den Rahmen bloßer Ruysdaelnachfolge selbständig hinausgehend erweist. Hauptstücke, eine kleine Madonna aus dem Brügger Kreis, innig und farbentief, im ganzen Charakter Memlings Nähe verratend. Ein G. Schalcken, Goethes Liebling (Bursche der sich am offenen Feuer die Kerze anzündet), für seine Zeit der Meister der Lichteffekte, für uns in unauffälligeren Partien, überschatteten Rockteilen, ein fein empfindender Maler. Ein Jagdbild des älteren (Jan Babtist) Weenix, ein Meisterstück, das uns der besonderen Veröffentlichung wert erscheint, da es einen kaum beachteten Meister ganz neu unserem Interesse nahebringt. Zum Schluß: ein B. Teniers, ein Fund für den Kunsthistoriker: Selbstbildnis im Kreise der Trinker. Offenbar eine Replik des Dresdner Bildes, im Format vergrößert und links um eine Figur bereichert. Härter und im größeren Format, unbeholfener als die erste Fassung, im Detail aber voll der echt tenierhaften Feinheiten der Valeurs und des Strichs. Auch dieses Stück soll — seiner Bedeutung entsprechend — noch besonders reproduziert werden. Hier seine Ankündigung nur, um damit hinzuweisen auf die Rührigkeit eines kleinen Unternehmens, das für Prag von Bedeutung werden kann. Gelingt ihm eine Erweiterung auch auf heutige Kunst, so wäre damit für die hiesigen Verhältnisse ein vom großen Markt bestimmter Regulator gegeben, der für die freie Entwicklung eines Kunstlebens so bedeutungsvoll ist. In welchem Maße, das macht hier sein Mangel fühlbar. Für den deutschen Kunstmarkt interessieren die relativ niedrigen Preise. Und hier darf wieder einmal aufmerksam gemacht werden auf die Überspannung des innerdeutschen Preisniveaus. Es gilt für alte, ganz besonders aber für neue Kunst. Wer im Ausland an Ort und Stelle die oft unüberwindbaren Schwierigkeiten mitangesehen hat, denen die Erwerbung moderner deutscher Kunst eben durch die im Ausland als horrent angesehenen Forderungen der deutschen Künstler begegnet, der kann nur dringend zu einer Revision dieser Wertungen raten. Wohl weiß man die Gründe: Hungerpsychose, die selbst die gekauftesten Künstler befallen hat, — auf der andern Seite Verfall des Bewußtseins vom Wert des Geldes überhaupt, auch auf dem Markt. — Heute nach Wiedereröffnung des Weltmarktes erscheinen die deutschen Summen phantastisch. Sie dürften bald Folgen zeitigen, die heute schon im Ausland, morgen wohl auch im Reich den Handel mit moderner Kunst lahmzulegen drohen. Ein letzter Braaque z. B. kostet 8000 Franken, ein letzter Liebermann 4500 Dollar. Dieser Vergleich will nicht die künstlerischen Werte gleichsetzen, er will nur ein Beispiel geben, wie das Ausland die Linien zieht, um so auf die Gefahren aufmerksam zu machen, die von dieser Hybris der materiellen Selbsteinschätzung auch für die besten drohen.

Schürer.

Neue Kataloge

Joseph Baer & Co., Frankfurt a. M., Hochstr. 6. Verlagskatalog (Kat. 699). 511 Nrn.

Buchhandlung und Antiquariat Mainz, Gartenfeldstraße 21. Kat. Nr. 2: Kunst, Literatur (109 Nrn.). Kat. Nr. 3: Kunst und Literatur (357 Nrn.).

S. Martin Fraenkel, Berlin W 35, Lützowstraße 41. Kat. 37: Bibliographie, illustr. Bücher, Kunst, moderne Bücher, deutsche Literatur (1500 Nrn.).

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft **13**	3. Juli	Heft **13**	26. Juni
„ **14**	17. Juli	„ **14**	10. Juli
„ **15**	1. August	„ **15**	24. Juli

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Leipzig, Liebigstraße 6.

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone":
BERLIN: Dr. Willi Wolfradt, Berlin-Halensee, Kurfürstendamm 91, II / MÜNCHEN: Dr. F. Roh, München, Helmtrudenstraße 9, III / DRESDEN: Dr. Will Grohmann, Dresden-A., Wormser Straße 84 / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Savignystr. 5 / ÖSTERREICH: i. V. Dr. St. Poglayen-Neuwall, Wien II, Kurzbauergasse 5 / NIEDERLANDE u. BELGIEN: Dr. F. M. Huebner, Den Haag, Louise de Colignyplein 11 / SCHWEIZ: Dr. Jacob Welti, Zürich, Vogelsangstr. 46 / FRANKREICH: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / ENGLAND: Dr. Fritz Bodmer, London WC 1, 34 Woburn Square / ITALIEN: Dr. Augusto Calabi, Mailand, Via Petrarca 16 / SPANIEN: Alfred Demiani, Madrid, Almagro 12 / DÄNEMARK: Dozent Charlotte Weigert, Kopenhagen, Hotel Belvedere, Raadhuspladsen / SCHWEDEN: Dr. Gunnar Mascoll Silfverstolpe, Stockholm, Königl. Schloß / TSCHECHOSLOWAKEI: Dr. Oskar Schürer, Prag-Strésovice, Bielohorska 446 / NORD-AMERIKA: Frank E. Washburn Freund, 50 West 90th Street, New York City / SÜD-AMERIKA: Dr. Ludwig Weber, Buenos Aires (Argentinien), Pietras 361 / RUSSLAND: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu. 92 / INDIEN: Frau Dr. Stella Kramrisch, Calcutta, Universität.

Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Kommandit-Gesellschaft a. A., Leipzig, Liebigstr. 6 II. Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Abb. 1. Die Verkündigung. Manufaktur Mantua (?). Ende des 15. Jahrhunderts.
Sammlung M. A. Ryerson, Chicago.

Die Wandteppichmanufakturen von Mantua

Mit sechs Abbildungen auf sechs Tafeln — *Von HEINRICH GÖBEL*

Luigi Gonzaga übernimmt 1328 mit dem Titel eines Capitano die Regierung der Stadt Mantua, im darauffolgenden Jahre betraut ihn Kaiser Ludwig mit dem Reichsvikariat. Mit rücksichtsloser Tatkraft baut Luigi an der Macht seines Hauses, er wird zum Begründer der Dynastie Gonzaga, der Fürsten von Mantua. Mit der Festigung der Herrschaft beginnt naturgemäß das Streben nach äußerer Repräsentation, durch eine wohlgeordnete Finanzwirtschaft gezügelt und in klare Bahnen gelenkt[1]. Verhältnismäßig schnell sammelt sich ein bedeutender Textilienschatz an; das Inventar Franz Gonzagas IV. vom 8. Juni 1406 weist bereits einen stattlichen Bestand an Bildteppichen auf, die durchgängig den Manufakturen Arras und Paris entstammen, von einheimischen Erzeugnissen ist noch nicht die Rede. Wir finden Folgen, wie sie die Mobilienaufstellungen der französischen Könige und der burgundischen Herzöge aus dem Hause Valois immer wieder nennen: die Taten Pipins, das Leben der Sancta Katharina, das Wirken der hl. Elisabeth, die Wunder des St. Martin, die Geschichte des Elias, daneben auch die bekannten Dieu-d'amour-Teppiche, Jagden-, Garten- und Wappenbehänge. Das Nachlaßinventar des Herrschers (1407) erweitert das Bild; das tragische Liebespaar Pyramus und Thisbe wird verewigt, die genugsam bekannte Falken- und Hirschjagd, die würfel- und kartenspielenden Damen und Herren erfreuen die Sinne der sorgsam ausgewählten Hofgesellschaft des kleinen Stadttyrannen. Erst 1419 hören wir von einem einheimischen Atelier; Joannes Tomae de Francia (Gian Tommaso di Francia) tritt in Erscheinung. Papst Martin V. weilt in der Stadt, er betraut den Meister mit zwölf Wappen, für einen Baldachin bestimmt[2]. Der Gedanke liegt nahe, an Stickereien zu denken, zumal es nicht allzu selten vorkommt, daß die frühen Textilkünstler — man denke nur an die Manufaktur Lille — sich mit beiden Techniken befaßten. Die späteren Arbeiten des Meisters beweisen jedoch mit Sicherheit, daß es sich tatsächlich um Wirkereien handelte. Wahrscheinlich brachte der Baldachin ein zu Beginn des 15. Säkulums beliebtes Motiv: in ineinander verschlungenen Kreisen, „tapisserie à compas", erscheinen die Wappenschilder, in zwei Reihen übereinander geordnet. „Zaninus de Francia, magister ab apparamentis" erscheint 1421 (1422) als wohlbestallter Hofwirker in der Liste des landesherrlichen Haushaltes; in erster Linie dürfte seine Tätigkeit durch die Verwaltung des umfangreichen Textilienschatzes, durch Reparaturarbeiten, Auf- und Abhängen bei festlichen Gelegenheiten, Reinigen und Lüften der Teppiche in Anspruch genommen worden sein. Meister Jan bezieht seit dem 1. Juni 1423 ein Monatsgehalt von einem Golddukaten, das 1429 auf das dreifache erhöht wird. Bis um 1442 ist der „magister ab apparamentis a bancalibus a tapezariis" für das Haus Gonzaga tätig. Über den üblichen guten handwerklichen Durchschnitt gehen seine Leistungen nicht hinaus. Er arbeitet 1423 verschiedene „banchalia" in Wolle, einfache Behänge, wohl mit den üblichen Blumen- und Mappenmotiven. Schon interessanter gestaltet sich der Auftrag aus dem Jahre 1433. Gianfrancesco Gonzaga wird 1432 von Kaiser Sigismund zum Markgrafen von Mantua ernannt. Was lag näher, als das Wappenschild des nunmehrigen Marchese in reicheren Bildbehängen zu verewigen. Die Folge umfaßte fünf Teppiche mit den Hoheitszeichen des Landesherrn. Meister Jan hat es zu Ansehen und Wohlhabenheit gebracht; seine enge Fühlung mit dem Hofe der Gonzaga wird durch Einheirat in eine angesehene Familie noch fester verknüpft, er führt am 9. Januar 1432 Paola (dei) Buzzoni als Gattin heim. Das Luxusbedürfnis der neuen Markgrafen nimmt lebhaftere Formen an; die wollenen Behänge wollen nicht genügen. 1433 reist

[1] A. Luzio, J. Corradi di Gonzaga, Mailand 1913.

[2] W. Braghirolli, Sulle manifatture di arazzi in Mantova, Mantova 1879.

Jan mit einem Fachgenossen nach Venedig, um in der alten Handelsmetropole eingefärbte Seide für seine Wirkereien zu erwerben. Diesmal zeigen die „bancalia", die Markgräfin Paola bestellt, figürliche Motive. Eine ähnlich reiche Arbeit erscheint in dem urkundlichen Belege vom 10. März 1436[1]. Das in der Darstellung nicht näher erläuterte, mit Seide durchwirkte Rückenlaken mißt in der Länge sechs Mantuaner Ellen[2]; der Quadratellenpreis wird auf einen Golddukaten festgesetzt, für die damalige Zeit ein recht ansehnlicher Betrag. Im gleichen Jahre, am 31. Dezember, bezieht der Meister insgesamt 124 livres 10 sous für zwei „banchalia", — 18 Mantuaner Ellen lang, der Einheitssatz ist der gleiche, — und ein golddurchwirktes Rückenlaken — 8 Mantuaner Ellen lang —, die Einfügung der Metallfäden bedingt die Erhöhung des Quadratellenpreises auf $1^1/_2$ Golddukaten.

Fast zur gleichen Zeit wie Meister Jan erscheint ein Niederländer oder Franzose, Nicolò di Francia in den Annalen der Manufaktur. Er arbeitet in den Jahren 1420/21 nach Patronen des aus Cremona stammenden Giovanni Corradi[3], — die Vergütung der Kartons beläuft sich auf 2 livres 2 sous —; es handelt sich um die üblichen, auf hingestreutes blühendes Pflanzenwerk gelegten Wappenschilder des markgräflichen Paares. Der Meister, der durch Erlaß vom 11. März 1420 den Titel eines „maestro di apparamenti" führt, verschwindet aus nicht näher ersichtlichen Gründen nach Ablieferung der Arbeit aus der Stadt. 1421/22 ist eine Wirkerin „Madonna Maria di Bologna, maestra di apparamenti" in Mantua tätig; 1426 sind die beiden Flamen oder Franzosen Guidone und Adamante, 1433—1444 der Mantuaner Bartolomeo Cremaschi da Rodigo, 1433 der Rentraiteur Anichino — er erhielt für seine erhaltende Tätigkeit einen Monatslohn von fünf Lire — urkundlich bezeugt. Nach Tonellis Ricerche storiche di Mantova (1797) soll sich das markgräfliche Atelier in der St. Georgenvorstadt befunden haben[4]. Verhältnismäßig zahlreich sind die Sticker vertreten; Ercole Scatassa bringt eine zusammenfassende Aufstellung[5].

Unter Lodovico Gonzaga nimmt die etwas in den Hintergrund getretene Bildwirkerei erneuten Aufschwung. 1449 erscheint der bekannte, bislang in Siena ansässige, aus Brüssel gebürtige Meister Rinaldo di Gualtieri (Boteram); er steht bis zum Jahre 1481 mit gewissen Unterbrechungen (seit 1457) in den Diensten des Markgrafen. Der Hauptnachdruck dürfte weniger auf die Wirkerarbeit der von ihm in Mantua eröffneten Werkstätte, als vielmehr auf die umfangreiche Makler- und Vermittlertätigkeit zu legen sein. Er reist 1466 und 1474 nach Brüssel, um in der Heimat für Markgraf Lodovico reiche Bildteppichfolgen und Rohmaterialien einzuhandeln.

Bedeutungsvoller, zum mindesten soweit die italienische Bildwirkerei in Frage kommt, ist das Atelier des Meisters Rubichetto, — es dürfte sich um den gleichen Kunsthandwerker handeln, den Pietro de'Medici 1457 an den Hof von Ferrara entsendet. Rubichetto bezieht 1475 den unverhältnismäßig hohen Monatslohn von 46 livres 10 sous. Sein Können scheint bedeutend gewesen zu sein; wesentlich niedriger (9 livres 10 sous monatlich) stellt sich die Entlohnung seiner in Mantua tätigen Fachgenossen, der drei Brüsseler Wirker Pietro (1450—1496), Enrico (1475) und Giovanni (1475). Die beiden letzteren waren, wie auch Meister Rigo (1474), Vettern des Rinaldo Boteram, der ihre Übersiedelung aus der Heimat veranlaßt haben dürfte. Leider fehlen, dem italienischen Sprachgebrauche folgend, die Familiennamen, eine um so bedauerlichere Tatsache, als sich an der Hand der Liste der Brüsseler Weber- und Wirkergilde gewisse Rückschlüsse

[1] Histoire générale de la Tapisserie. Eugène Müntz, Hist. de la Tapisserie en Italie, en Allemagne usw. Paris 1878—1884. Italie. Deuxième Partie. Monographie des ateliers italiens. Mantue.

[2] Eine Mantuaner Elle = 0,44 m.

[3] A. Bertolotti, Le arte minori alla Corte di Mantova in: Archivio storico lombardo, 1888, S. 1033ff. Matteucci, Le chiese artist. del Mantovano, 1902, S. 192.

[4] L. De Mauri, L'amatore di arazzi e tappeti antichi. Torino 1908, S. 47.

[5] Ercole Scatassa, Maestri lombardi nel Ducato di Urbino in: Rassegna d'Arte 1903, III. Jahrgang, S. 10ff.

Abb. 2.
Kinderſpiele. Manufaktur des Nikolaus Karcher.
Mantua oder Ferrara. Um 1540.
Ehem. Sammlung A. Cahen.

Abb. 3. Kinderspiele. Manufaktur des Nikolaus Karcher. Mantua oder Ferrara. Um 1540.
Ehem. Sammlung A. Cahen.

auf die Bedeutung der Geschlechter ermöglichen ließen. Francesco delli (degli) Acerbi (1475—1478) scheint Italiener gewesen zu sein; das gleiche gilt wohl auch von Maffeo de Mafeis (1465). Unbestimmt ist die Herkunft des Simone (1469/70), Lorenzo (1471) und Ruggiero (1471); ein Schreiben des Kardinals Gonzaga (1473) erwähnt die Übersiedelungsverhandlungen mit den in Bologna ansässigen Meistern Nicolò Columbino und Antonio Barisino.

Als Patronenmaler ist der aus Galantina (Terra d'Otranto) gebürtige Miniaturist Giacomo Bellanti bezeugt, der seit 1458 in Diensten des Markgrafen Lodovico Gonzaga und seiner Gattin Barbara von Brandenburg steht. Die Herrin beauftragt unter dem 6. Dezember 1460 den Maler mit einem Wappenteppichentwurf, der Meister Boteram zur Ausführung überwiesen wird[1]. 1466 weilt der Maler in Galantina, er steht 1474 in Neapel in Diensten des Don Federigo von Aragonien und kehrt erst am 27. Februar 1475 an den Hof der Gonzaga zurück[2]. Der Miniaturist scheint sich für die markgräfliche Bildteppichmanufaktur sowohl mit Wappenentwürfen als auch mit Tierzeichnungen, die in die Millefleursteppiche eingefügt wurden — er malt 1458 einen Jagdhund nach der Natur — befaßt zu haben.

Von bedeutsamem Umfange ist die Patronenmalertätigkeit des berühmtesten Meisters der Mantuaner Schule, des Andrea Mantegna, dessen monumentaler, kraftvoller, zugleich klarer und dekorativer Stil das Wesen der Antike in wesentlich realistischerer und packenderer Wirkung erfaßte als der später für die Geschichte der Bildwirkerei allzu bedeutsam gewordene Giulio Romano. Die wundervollen Triumphe Cäsars (1492) für den Palazzo di S. Sebastiano bestimmt — gegenwärtig in Hampton-Court-Palace —[3], die leider erst in der Neuzeit eine Übertragung in die Wirkerei finden durften, sind das beredteste Zeugnis für die dem Bildteppich in hohem Maße angepaßte Formensprache Mantegnas. Der Meister steht seit dem Jahre 1459 im Dienste der Gonzaga. Sein künstlerisches Wirken als Bildnis- und Freskomaler ist allzu bekannt, um auf Einzelheiten eingehen zu müssen; leider besteht nicht die gleiche Klarheit hinsichtlich der von ihm entworfenen Patronenzeichnungen. 1469 liefert Mantegna den markgräflichen Bildwirkern verschiedene Tierbilder — einen Truthahn und eine Truthenne —; wahrscheinlich handelte es sich um Verdüren; bereits 1465 entsandte Lodovico Gonzaga den Wirker Maffeo nach Venedig, um für die Übertragung der Mantegnaschen Patronen die erforderlichen Seiden einzukaufen „per comperare la sida per quelo aparamento che Andrea Mantegna a fato el disegno". Noch 60 Jahre später rühmt der Venetianer Michiel die herrlichen Teppiche nach Mantegnas Entwürfen und stellt sie auf eine Höhe mit der berühmten Folge der Taten der Apostel in der Sixtina. Merkwürdigerweise haben sich nur sehr wenige Wirkereien erhalten, die mit starker Wahrscheinlichkeit der Mantuaner Werkstatt und der Meisterschaft Mantegnas zugeschrieben werden können. In erster Linie kommt die Verkündigung mit dem Gonzagawappen, einst in der Sammlung Spitzer, gegenwärtig (seit 1893) in der Kollektion Martin A. Ryerson zu Chicago, in Frage[4] (Abb. 1). Der mantegneske Stil macht sich stark geltend; gewisse Unausgeglichenheiten finden unbedenkliche Erklärung aus der Übertragung der Entwurfsskizze in den naturgroßen Karton, den Mantegna, wie in allen ähnlichen Fällen, seinen Schülern überließ und aus dem Vorgang der Wirktechnik, der Änderungen und Zusätze, wenn auch geringfügigerer Art, mit sich brachte. Charakteristisch ist der prächtig durchgeführte Pfau zwischen dem Himmelsboten und dem Betpulte der Madonna. Die Leidenschaft des Herzogs für exotische, farbenprächtige Vertreter der Vogelwelt ist bekannt. Der Truthahn scheint übrigens in den italienischen Bildwirkereien eine besonders bevor-

---

[1] Willelmo Braghirolli, Lettere inedite di artisti del Secolo XV., Mantova 1878, S. 36 „. . de l'arme del marchese Lodovicò, attacata ad uno rovere per mettere in alcune tapezzerie".

[2] Thieme-Becker, Allgemeines Künstler-Lexikon, 3. Band, S. 236.

[3] Ernest Law, The History of Hampton Court Palace.

[4] G. L. Hunter, The Gonzaga Annunciation Tapestry in: Art in America, Bd. II. 1913/14, S. 147 ff

zugte Rolle gespielt zu haben, wir finden ihn wieder auf einem Jahreszeitenteppich der florentinischen Werkstatt des Rost. Die Landschaft, die sich hinter der Rosenhecke aufbaut, ist typisch, es sei nur an den ähnlich komponierten Hintergrund zur Rechten des gerüsteten jugendlichen St. Georg in der Akademie zu Venedig erinnert[1]. Die Vorliebe für reich ausgearbeitetes Möbel, die sich in dem Betpulte und den verschiedenen Gegenständen des Wohngemaches der Jungfrau charakteristisch offenbart, erscheint u. a. wieder bei der Behandlung des Gestühls in dem Familienbilde der Gonzaga in der Camera degli Sposi im Mantuaner Schloß[2]. Ähnliche Vergleichspunkte finden sich in ausreichender Zahl für die Haltung der Madonna und des Engels; typisch für Mantegnas Art ist die als Marmorumrahmung gedachte Bordüre, die allerdings modernen Datums, aber aller Wahrscheinlichkeit nach dem alten Bestande entsprechend ergänzt ist — der Meister erblickt, wie alle seine Zeitgenossen, in dem Wandteppiche kein rein dekoratives Flächenelement, sondern ein möglichst kostbar gewirktes Bild — kurz, die nahe Verwandtschaft der „Verkündigung" mit dem Atelier des Mantegna dürfte kaum anzuzweifeln sein. Anders liegt die Frage, ob der herrliche, golddurchwirkte Behang in Mantua entstanden oder nach den Entwürfen Mantegnas in Flandern auf das Gezeug gelegt worden ist. Bemerkenswert ist die außerordentlich feine technische Durchführung, die besonderen Wert auf die einwandfreie Lösung des schwierigsten Teiles der Wirkerei, des Inkarnats legt, das in Frische erstrahlt. Der Behang gereicht selbst dem ersten Brüsseler Meister zur Ehre. Gegen die Brabanter Abstammung spricht die allerdings zweifelhafte Marmorbordüre, — die flämisch-brabantischen Ateliers des endenden 15. Säkulums verwenden noch keine Rahmungen — gegen die nordische Provenienz läßt sich ferner der Umstand ins Feld führen, daß die Gewänder der Madonna und des kündenden Boten ganz schlicht gehalten sind; der niederländische Wirker hätte sich schwerlich die Freude des Brokatierens bei einer so reichen Wirkerei entgehen lassen — es sei nur an die Taten der Apostel erinnert, bei denen Pieter van Aelst das Kleid Christi entgegen der Vorlage mit goldenen Sternen übersäte. Für die Mantuaner Herkunft spricht ferner die Tatsache, daß mehrfach kostbare Seiden — von Gold ist allerdings keine Rede — für Mantegnas Patronen in Venedig eingehandelt wurden. Charakteristisch ist im übrigen die Verwendung von Buchstaben als reines Dekorationsmittel in den Marmorfliesen des Bodens, eine Methode, die sich namentlich in Tournai großer Beliebtheit erfreute, wie auch der dem Fliesenboden vorgelagerte Rasenstreifen mit dem blühenden Gewächs ein typisches Tournaier Motiv darstellt. Leider wissen wir von Meister Rubichetto, der in erster Linie als ausführender Wirker in Frage kommt, nicht, in welchem Manufakturorte der burgundischen Lande seine Wiege stand. Alles in allem will es mich wahrscheinlich dünken, daß Rubichetto als Urheber des Behanges in Frage kommt; schon seine ungewöhnlich hohe Besoldung — die neu gefertigten Behänge werden besonders bezahlt — gibt zu denken. Das Schriftband, das sich um den Lilienzweig windet, trägt die drei Buchstaben des englischen Grußes A. G. P. (Ave, gratia, plena). Die Inschrift der Portiere hinter der Madonna gibt die Antwort gemäß den Worten des Lukasevangeliums: ECCE ANCILLA D. F. M. S. V. T. (ecce ancilla Domini fiat mihi secundum verbum tuum).

Zu Ende der siebziger Jahre des 15. Jahrhunderts erfährt die Manufaktur von Mantua einen scharfen Rückschlag; die Wirker scheiden als Hofangestellte aus und arbeiten auf Privatrechnung weiter, naturgemäß fließen die Belege außerordentlich spärlich. Es ist wenig wahrscheinlich, daß gerade in den neunziger Jahren, die einen außerordentlichen Aufschwung aller Künste und Wissenschaften dem Hofe der Gonzaga bringen — die

[1] Vgl. auch den Hintergrund der Kreuzesabnahme. Kupferstich B. 4. Henry Thode, Mantegna, Leipzig 1897, S. 28, 41.

Siehe ferner die bergige, burggekrönte Landschaft in der „Verurteilung des hl. Jakobus" in der Kirche der Eremitani zu Padua.

[2] Als Wandmotiv erscheint ein ganz ähnliches aus Kreisen zusammengesetztes Muster.

kunſtſinnige Iſabella d'Eſte zieht 1490 als Francescos Braut, von der Bürgerſchaft jubelnd begrüßt, in Mantua ein —, die Bildwirkerei, das Lieblingskind fürſtlichen Prunks, leer ausgegangen ſein ſollte. Nur dürre Namen ſind uns bekannt: 1491 arbeitete ein Meiſter Giovanni, der wahrſcheinlich mit dem in Bengarda Gonzagas Schreiben (3. Auguſt 1466, an die Marcheſa Barbara von Brandenburg) erwähnten „maestro Zohanne de Franza“ identiſch iſt[1]. Der Wirker, dem Markgraf Francesco Gonzaga (1491) ein Gelände zum Hausbau überweiſt, verſtirbt um 1507 im Alter von 70 Jahren. 1493 finden wir den maestro Bartolomeo; 1496 reiſt „Pedro tapezero“ nach Venedig, um im Auftrage der Markgräfin Iſabella nicht näher benannte Bildwirkereien einzukaufen.

Nicht viel beſſer iſt es mit den urkundlichen Belegen beſtellt, ſoweit das 16. Jahrhundert in Frage kommt. Auf Mantegna folgt 1506 als Mantuaner Hofmaler Lorenzo Costa der Ältere. Das Wirken des Meiſters iſt in ſeinem Entwicklungsgang hinreichend bekannt; nirgends findet ſich eine Andeutung, daß Coſta ſich mit Bildteppichentwürfen befaßte. 1524 erbleicht ſein Stern vor Giulio Romano, der neuen Größe am Hofe der Gonzaga. Coſta, durch langandauernde Krankheit in ſeiner Arbeitsfähigkeit geſchwächt, zieht ſich verbittert zurück, er ſtirbt am 3. Mai 1535. Giulio Romanos Einfluß auf die Bildwirkerei habe ich in dem erſten Teil meiner „Wandteppiche“ mehrfach berührt[2]; für die Werkſtätten Mantuas bleibt er augenſcheinlich ohne weittragende Bedeutung. Brüſſel ſpielt die führende Rolle unter den Manufakturen der Niederlande, geſchickte und rührige Faktore, die auf alle größeren Orte des Auslands verteilt ſind, ſorgen dafür, daß die Aufträge von Bedeutung in die heimiſchen brabantiſchen Quellen geleitet werden. Wir finden noch mehrfach Mantuaner Wirker erwähnt, ſie ſcheinen in der Hauptſache als Rentraiteure, wohl auch als Verfertiger einfacherer Wappenteppiche und gewirkter Maultierdecken ihr Leben gefriſtet zu haben. In den Jahren von 1508 bis 1511 iſt ein Giovanni Francesco tätig, Martino de Burſelo (Martino di Fiandra) arbeitet ſeit 1511 unter Markgraf Francesco, ſeit 1519 unter Federico II., er verſtirbt am 28. November 1522 im Alter von 55 Jahren in der Via de'Cervi; ein Mo. Pietro betreibt 1511 in der Via della Serpe eine Werkſtatt; Meiſter Giuſeppe wird 1538 urkundlich erwähnt; Francesco de Benedetti ſegnet 1539 (50 Jahre alt) in der Via del Falcone das Zeitliche; 1540 folgt ihm der 85 Jahre alte flämiſche Meiſter Aluiſio, der in der St. Georgenvorſtadt hauſt, in den Tod; Giacomo della Porta und Federigo del Caletto (dei Caletti) betreiben 1547/49 kleinere Wirkereiateliers; Sigismondo Zambelli iſt noch 1556 in Mantua tätig.

Die einzige Manufaktur von überragender Bedeutung iſt die des Nikolaus Karcher; die grundlegenden Abmachungen datieren vom Jahre 1539[3]. Ob Meiſter Karcher, der in Ferrara gemeinſam mit ſeinem Bruder ein blühendes Atelier betreibt, endgültig überſiedelt oder einen Vertrauensmann mit der Leitung der Mantuaner Manufaktur beauf-

[1] Ferrara, den 3. Auguſt 1466 „Lo presente portadore sì è uno maestro Zohanne de Franza bono tapeciero come V. Ill.ma S. porà conoscere per le sue opere, quale me ha pregato lo uoglia alla prelibata V. J. S. raccomandare unde da pietà mossa hauendone quella de bisogno lo raccomando“. (A. Bertolotti a. a. O.)

[2] Heinrich Göbel, Wandteppiche. 1. Teil. Die Niederlande. Band I. S. 105—108, 138, 187, 208, 324, 339, 386, 388, 413, 426, 596.

[3] Mantua, den 8. X. 1539. „Federicus etc. Hauendo noi condutti in questa terra Nicola Charcher di Burselles Mro di tappezzarie perchè l'habbia da tesser per la Corte nostra tappezzarie secondo gli disegni che gli faremo dare. Volemo ch'l'habbia l'essentione da tutti gli Datij per lui et quelli ch'el pigliava a lauorare seco che saranno in tutto undeci bocche acciò che facilmente el possa hauere delli operai et lauorare con maggior commodita sua però lo essentiamo et liberamo del Datio della macina, dal Datio del vino e di qualunque altra cosa chel comprarà o condurà a Mantova per il uiuere delli detti undici bocche per tutto il tempo che a tale effetto el starà qui commandando alli spectabili mastri delle entrate alli Datiari et altri officiali nostri alli quali spetta e spettaria che osseruino et facciano osseruare inuiolabilmente la presente essentione al predetto Nicola per tutto il tempo qual stara qui per lauorarci non obstante ordine alcuno perchè così uolemo hauendolo ...“ (A. Bertolotti, a. a. O.)

tragt, läßt sich auf Grund der mir zur Verfügung stehenden urkundlichen Belege nicht mit Sicherheit entscheiden. Tatsache ist jedenfalls, daß Meister Nikolaus noch 1541 für den Hof der Este tätig ist. 1546 verläßt Karcher den Dienst der Gonzaga und wandert zusammen mit Jan Rost nach Florenz aus. Sein Name verschwindet 1553 aus den mediceischen Urkunden, 1555 ist der Meister wieder in Mantua tätig[1]; 1556 richtet er an seinen Gönner, den Kardinal Ercole Gonzaga, ein Unterstützungsgesuch — es handelt sich um die Ausstattung einer seiner Töchter —; im gleichen Jahre scheint sein Ableben erfolgt zu sein. Eine Trennung der von dem Meister in Ferrara und in Mantua erzeugten Folgen gestaltet sich naturgemäß recht schwierig. Das Nachlaßinventar des 1563 verstorbenen Kardinals Ercole Gonzaga, der als Vormund des jungen Herzogs Francesco auch in künstlerischen Dingen den bestimmenden Einfluß übte, nennt u. a. die Folge der „Spielenden Kinder", angeblich nach den Entwürfen des Giovanni da Udine — ob nicht mit größerem Recht von Giulio Romano? Die Serie wurde 1878 von dem damaligen Eigentümer Charles Ephrussi im Pariser Trocadéro ausgestellt, ging in den Besitz des Baron Worms über und gelangte mit dem Nachlasse der Antwerpener Sammlerin A. Cahen am 14. Mai 1920 in Paris erneut zur Versteigerung[2]. Die Reihe umfaßte ursprünglich zehn Behänge, die noch vollständig 1661 und 1668 in den Vermögensaufstellungen des Hauses Gonzaga erscheinen.

Eine zweite Serie der „Spielenden Kinder (6 Behänge) — um eine Abtrennung der ersterwähnten umfangreicheren Folge dürfte es sich kaum handeln — findet gelegentlich der Vermählung Herzog Ferdinand Karls mit der Tochter Ferrantes III. Gonzaga, des Herzogs von Guastalla, in dem Mantuaner Textilienschatze Aufnahme.

Die sechs Behänge der ehemaligen Sammlung Cahen sind gold- und silberdurchwirkt. Sie tragen das Wappenschild des Bestellers — oben in der Mitte — überdacht von dem Kardinalshute; die Inschrift des Köchers, den der im Vordergrunde der „Venusbarke" ruhende Putto hält, zeigt die Inschrift HER(cules)
MAN(tuanus)
Die engste Verwandtschaft mit den zur gleichen Zeit (um 1540) in Ferrara ausgeführten Folgen ist unverkennbar. Im ersten Behange ruht die Gondel der Venus — die Liebesgöttin sitzt am Steuer — unter üppigem Frucht- und Laubdach; die Putten, die das Fahrzeug füllen, treiben neckisches Spiel, sie ziehen die Netze an Bord, ein kleiner geflügelter Bursche packt einen riesigen Fisch. Am Ufer tummeln sich langbeinige Störche, im Hintergrunde wiegen sich Barken auf dem leichtbewegten Meere, auf einer schmalen Landzunge weidet Vieh, ein Gefährt rollt über die holperige Straße; in den Lüften schwirren buntfarbene Paradiesvögel auf die Putten, die auf dem weinumsponnenen Laubdach des Trieders hocken, mit Pfeil und Bogen Jagd machen[3]. Der Teppich mißt in der Höhe 3,60 m, in der Länge 4,20 m. Abb. 2 illustriert das Kugelspiel (H. 3,50 m, L. 3,70 m); Abb. 3 den Reigen (H. 3,50 m, L. 4,10 m). Im vierten Teppich der Folge betätigen sich die Putten als Fischer. Wieder wölbt sich über ihnen das wein- und fruchtübersponnene Laubdach; eine Einfriedigung mit offener Pforte schließt den Vorder-

---

[1] 15. Juli 1555. „Gulielmus etc. Condesendentes uotis M.ri Niolae Charcher de Brusselle tapetum curiae noster confector qui a Nobis petendum curauit ut exemptionem sibi concedere uelimus pro duodecim operariis quos exsercet in dictis tapetis conficiendis. Tenore presentis decreti etc. . . .
Concedimus dicto Nicolao pro dictis duodecim operariis seu operariis ipsi per id tempus quo predictae Curiae nostrae seruiet imunitatem et exemptionem macinae datij . . . facimus ab omnibus aliis datiis et grauaminibus quibuscumque per dictum tempus . . .".

[2] Catalogue des tableaux modernes etc, Provenant de la Collection de feu Madame A. C. . . . d'A. . . . Galerie Georges Petit, Petit, 14. Mai 1920, No. 43—48.

[3] Abbildung s. E. Müntz, La Tapisserie. S. 231.
Alfred Darcel, Le Moyen âge et la Renaissance au Trocadéro in: Gazette des Beaux-Arts, 1878, Bd. II., S. 1007.
E. Müntz, Hist. générale de la Tapisserie. Italie, S. 61—68.
J. Guiffrey, Hist. de la Tapisserie. Tours 1886, S. 230.
Gaston Migeon, Les Arts du Tissu. Paris 1909, S. 254.

Abb. 4. Puttenſpiele. Manufaktur des Nikolaus Karcher. Mantua oder Ferrara. Um 1545.
Dom zu Mailand.

Abb. 5.

Geſchichte des Moſes. Manufaktur des Nikolaus Karcher.
Mantua oder Ferrara. Um 1545.

Dom zu Mailand.

grund; eine bergige Landschaft füllt den Fond (H. 3,50 m, L. 3,70 m). Die beiden letzten Behänge sind Zwischenfensterstücke — mit größerer Wahrscheinlichkeit Fragmente eines großen Teppichs. Putten drehen sich im Reigen, zwei kleine Burschen schleppen schwer an einer mächtigen Traube, ein Kater spaziert liebeschnurrend auf dem von Blattwerk überzogenen Gitter (H. 3,35 m, L. 1,00 m; H. 3,54 m, L. 1,05 m). Bordüren sind in keinem Falle vorhanden; die Disposition des Wappenschildes legt die Vermutung nahe, daß die Folge nie Rahmungen besessen hat. Mit der Serie wird ein Behang in Verbindung gebracht, der aus der Salting Collection in den Bestand des Londoner Victoria and Albert Museum überging[1]. Er bringt die teilweise Wiedergabe einer Giulio Romano zugeschriebenen Sepiazeichnung — gleichfalls aus der Sammlung Salting —. Ein Hoheitszeichen, das auf den ursprünglichen Besitzer deutet, ist nicht vorhanden. Die nahe Verwandtschaft mit den voraufbesprochenen Behängen ist unverkennbar; trotzdem will mir die Gewißheit, daß es sich um ein Erzeugnis der Karcherschen Werkstatt handelt, nicht sonderlich gesichert erscheinen. Insbesondere spricht die flämische Lösung der Bordüre, die sich unter der Hand eines Mantuaner Meisters zweifelsohne anders gestaltet hätte, nicht für die Zuschreibung an Ferrara oder Mantua. Die engen Verbindungen Giulio Romanos mit den führenden Manufakturen Brüssels denen er in zahlreichen Fällen Bildteppichentwürfe — auch Puttenserien — zur Verfügung stellte, lassen eher an eine Entstehung in einem brabantischen Atelier denken[2].

Eine in der Gesamtanordnung stark abweichende Puttenserie im Dome zu Mailand, die sich in ihrer Gliederung — die kleinen Burschen treiben auf einer schweren Fruchtgirlande ihr heiteres Spiel — mehr dem bekannten „Schlafzimmer Leos X." anschließt, das nach den Entwürfen Giovanni da Udines in der Brüsseler Werkstatt des Pieter van Aelst nach 1520 entstand[3], trägt gleichfalls das Wappen der Gonzaga, überhöht von der offenen Krone (Abb. 4). Trotz des Hoheitszeichens spricht die größere Wahrscheinlichkeit für die Entstehung in der, in weit bedeutsamerem Maße ausgebauten Manufaktur der Karcher zu Ferrara. Das gleiche gilt von der Mosesfolge (8 Behänge), die als Geschenk des Herzogs Guglielmo Gonzaga (1550—1573) in den Besitz des Kardinals Karl Borromäus überging und gleichfalls zu dem Bestande der Mailänder Kathedrale zählt (Abb. 5, 6).

Mit dem Tode Nikolaus Karchers scheint die Bildwirkerei in Mantua erloschen zu sein. 1569 reist Giorgio Pietro della Sala zum Wandteppicheinkauf nach Mailand. Ippolito Andreasi wird 1579 mit dem Entwurf einer nicht näher bezeichneten Serie betraut, die Durchführung vermittelt der Venetianer Jude Salomone Levi. 1586 steht der Venetianer Bildwirker Bartolomeo del Calice mit dem Mantuaner Hofe zwecks Übernahme von fünf nicht näher benannten Wandteppichen in schriftlichen Verhandlungen[4]. Die Belege, die sich noch erweitern lassen, beweisen zur Genüge, daß Mantua als Fabrikationsort endgültig ausgeschieden ist. Es liegt nicht der geringste Beweis vor, die nicht uninteressante Heilandsfolge, die Patricolo in einem kurzen Aufsatze behandelt, einer eingesessenen Manufaktur zuzuschreiben[5], ebensowenig ist mit Gewißheit Andreasi als Patronenmaler festzustellen. Stifter ist Francesco Gonzaga, Bischof von Mantua; die Schenkungsurkunde datiert vom 18. März 1599. Die Folge ist noch vollständig im Schatze der Kathedrale erhalten geblieben. Sie umfaßt vier große Behänge — Christi Himmelfahrt, der Auferstandene erscheint den Aposteln, Ausgießung des Heiligen Geistes, Verklärung — und zwei schmale — die vier Schutzheiligen S. Anselmo, der Apostel Paulus, S. Ber-

[1] A. F. Kendrick, Catalogue of Tapestries. London 1914, S. 63ff.

[2] Abbildung s. in H. Göbel, Wandteppiche. I. Teil, 2. Band, Nr. 101.

[3] H. Göbel, a. a. O. I. Teil, 1. Band, S. 136, 313.

[4] Schreiben vom 20. XII. 1586. „Quanto alla piezzaria che l'A. S. S. ricerche da M.ro Alessandro, fiamengo egli mi responde che in Mantova non ha che dare per tal prezzo ma che in Venetia le fara molto volontiero". (A. Bertolotti, a. a. O.)

[5] Achille Patricolo, Gli arazzi del Duomo di Mantova in: Rassegna d'Arte 1904, S. 119ff.

nardino da Siena, S. Didaco. Im Gegenstück erscheinen: S. Celestino, Petrus, Francesco d'Assisi und S. Antonio da Padova; Komposition und Zeichnung lassen manches zu wünschen übrig. Charakteristisch ist die Lösung der Bordüre: die von dem Kardinalshute überdachten Wappenschilder des Stifters füllen die Mitten der kastenförmig geteilten Seitenleisten, über und unter dem Hoheitszeichen erscheinen Putten auf Piedestale gestellt, auf den Köpfen blumengefüllte Körbe; Camaieuszenen decken die vier Ecken und die Mitten der vier oberen Rahmen, als Gegenstück finden sich (unten) von Schriftbändern umgebene Embleme (Altäre); Engelsfiguren und Fruchtgewinde dienen als Begleitmotive. Aller Wahrscheinlichkeit nach entstammt die Serie einer florentinischen oder venetianischen Manufaktur, die in mehr als einem Falle als Lieferanten des Mantuaner Herzogshauses in Erscheinung traten.

Bildnisausstellung in Dessau

Mit einer Tafel — *Von KURT GERSTENBERG*

Der anhaltische Kunstverein hatte eine Ausstellung aus fünf Jahrhunderten zusammengebracht, die ein allgemeineres Interesse beanspruchen darf. Es war ein guter Überblick über das, was in Privatbesitz sonst versteckt bleibt und vor allem eine Bekanntgabe dessen, was von dieser Bildgattung das künftige Museum in Dessau wird aufweisen können. Es waren die besten Stücke aus dem Amalienstift ausgewählt worden und einiges aus dem Gotischen Hause in Wörlitz, darunter die Bildnisse Rogers van der Weyden und des Meisters von St. Gudule, die dem Herzog bei der Aufteilung als Privatbesitz geblieben sind. Sodann waren aber auch alle die guten und bezeichnenden Bildnisse flämischer und holländischer Meister des 17. Jahrhunderts, noch mehr aber der Meister des 18. Jahrhunderts ausgesucht worden, die früher an verschiedenen Orten verstreut, jetzt magaziniert sind, um in dem Neubau des Museums späterhin ihre Auferstehung zu feiern. Die Ausstellung war von Ludwig Grote geschickt nach chronologischen Gesichtspunkten zusammengestellt.

Unter den gotischen Gemälden fiel das trefflich erhaltene Doppelbildnis eines jungen Paares von 1475 auf. Die Frau in Krapplackrot gekleidet, daneben die delikate Farbhaltung im Gewand des Mannes mit Braunviolett, Olivgrün und Hellgelb, was sich an der Mütze wiederholt. Die Bezeichnung „nürnbergisch" bleibt nicht zweifelsfrei, der kleingefältelte Hemdstoff erinnert an den Hausbuchmeister. Die Frau mit Nelken ist ein charakteristisches Werk Konrads von Kreuznach, des Meisters der Holzhausenbildnisse. Die Figur erscheint zu klein für den blaugrauen späteren Grund, so daß eine geschickte Restauration hier wohl noch eine Landschaft aufdecken könnte. Unter den niederländischen Bildern des 17. Jahrhunderts verdienen die feinen Bildnisse von Verspronck 1634 und 1636 und von Jan de Bray 1640 hervorgehoben zu werden und auch das kräftige Herrenbildnis auf rotem Grund 1619 von Jan van Ravensteyn. Aus dem Fräuleinstift Mosigkau war das Bildnis Wilhelms II. von Oranien als Kind gekommen, der Tradition nach von van Dyck, das ein Schabkunstblatt von Michelis 1797 wiedergibt. Die gute Zeichnung von Kopf und Händen und die Farbhaltung — das lange Kleid des Knaben von der Farbe einer durchgeschnittenen Melone vor warmgelbrotem Teppich führen jedenfalls bis dicht an den Meister heran.

Der eigentliche Treffer der Ausstellung war der Saal des 18. Jahrhunderts, wo es nun für die deutsche Kunstgeschichte auch eine Entdeckung gab. Das ist Chr. Fr. Reinhold Lisiewski 1725—94, der 1752—72 Hofmaler in Dessau war. Sein Bildnis einer anhaltinischen Prinzessin als Jägerin in weinroter, lilachangierender Seidenrobe geht nicht nur in der sprühenden Lebendigkeit über das Puppenhafte der Durchschnittsbildnisse des Rokoko hinaus (Abb. 1). Es ist auch nicht die geistreiche Malerei des Gewandes und der Witz der Farbsetzung, wie er in der zinnoberroten Bogensehne vor dem

Abb. 6.
Geschichte des Moses. Manufaktur des Nikolaus Karcher.
Mantua oder Ferrara. Um 1545.
Dom zu Mailand.

Abb. 1.
Chr. Fr. Reinhold Lisiewsky. Bildnis einer anhaltischen Prinzessin.

Abb. 2.
Joh. Heinr. Beck. Bildnis Herzog Leopold Friedrichs von Anhalt.

Bildnisausstellung in Dessau.

Weinrot zum Ausdruck kommt, ſondern es iſt das erſte Lautwerden des Naturbegriffs innerhalb dieſer höfiſchen Kultur, was das Bild ſo anziehend macht. Die Raſenbank, durchwirkt mit Gänſeblümchen und allerlei Pflanzen iſt das entwicklungsgeſchichtlich Intereſſanteſte; denn darin iſt die unmittelbare Vorſtufe zu den Kräuterſtücken Kolbes zu ſehen. Das Bildnis der Tänzerin Barberini, gemalt 1753 von Anna Roſina Wattſieu geb. Liſiewska (de Gask), wohl beeinflußt durch Pesne, ſcheint gegenüber Liſiewski um eine Generation zurückzuliegen. Grelle Farben, Zinnoberrot und Kobaltblau ſtehen hart nebeneinander, ungemildert durch die Silberſtickerei in virtuoſer Malerei. Neben den repräſentativen Bildniſſen des 18. Jahrhunderts entwickeln die kleinen intimen Kabinettbilder einen beſonderen Reiz. Freih. von Knobelsdorf 1697—1753 malte 1733 den Pagen von Münſterberg als Schäfer. Das ſympathiſche Bildchen enthält in der Farbgebung den ganzen Charme des Rokoko: Mattviolett und Apfelgrün, ſilbrig überſtäubt. Die Überführung des höfiſchen Stils ins bürgerliche Genre geben dann W. Fr. Hirts (1721—72) Waldbilder mit dem am Jagdfeuer ſitzenden oder frühſtückenden Herzog Anton Ulrich von Sachſen-Meiningen.

Unter den Meiſtern des 19. Jahrhunderts iſt Joh. Heinr. Beck, 1788—1875, ſeit 1818 Hofmaler in Deſſau, ein Gewinn für die deutſche Kunſtgeſchichte. Eine milde Verträumtheit liegt auf dem Bildnis des jungen Herzogs Leopold Friedrich in langem, dunkelblauen Rock und roſa Weſte (Abb. 2). Nazareniſches Ideal und feines Naturſtudium durchdringen ſich hier zu einem eigentümlich anziehenden Produkt. Von der Carolina Bardua war ein unbekanntes Altersbildnis C.D. Friedrichs aufgetaucht und ſchließlich noch von Feuerbach ein unvollendetes Herrenbildnis von 1861, das bei Uhde-Bernays nicht verzeichnet iſt.

Pariſer Chronik

Von ADOLPHE BASLER / Mit elf Abbildungen auf sechs Tafeln

Zeitgemäße Betrachtungen / Der Salon des Indépendants / Der Salon des Collectionneurs / Ausſtellung Bonnard, Galerie Druet / Ausſtellung Segonzac, Galerie Barbazanges / Peintres Graveurs Indépendants, Galerie Barbazanges / Lithographien von Géricault bei Le Garrec / Pascin, Gromaire, Per Krogh, Makowſki, Druet bei Mlle Weill / Ausſtellung Charbonnier in der Galerie Druet / Utter bei Marcel Bernheim / Mainsieux in der Galerie Blot / Yves Alix in der Galerie Bernheim jeune / Picaſſo-Ausſtellung bei P. Roſenberg / Handzeichnungen in der Galerie Balzac / Géricault in der Galerie Charpentier / Degas bei Georges Petit / Ausſtellung Luce in der Galerie Durand-Ruel / Tſchecho-ſlowakiſche Maler in der Galerie Loevy

I.

Ein Sammler, der ſeine Sammlung, die ſchon reich an alten und modernen Werken iſt, verjüngen möchte, bittet mich, ihm die großen Maler von heute zu nennen. Eine ſehr heikle Aufgabe für mich, denn in der Tat, ich wüßte nicht, von welchem gerade en vogue befindlichen Maler ich ſagen ſollte: „Das iſt der große Maler von heute!" Die Maler ſelbſt, vor allem die erfolgreichen, ſind immer wieder verwundert über die Gunſtbezeugungen, mit denen Händler und Sammler ſie überſchütten, und keiner von ihnen würde die Unverſchämtheit aufbringen, zu ſagen: „Ich bin der große Maler von heute!" Ihre Beſcheidenheit entſpricht der Sorge, die ſie tragen, ihre Stellung als vom Schickſal, wenn nicht durch ihre großen Gaben begünſtigte Maler zu behalten. Mußte ich nicht kürzlich bei einer Unterhaltung mit zwei ſehr bekannten Malern Folgendes hören: „Der große Maler von heute! Wir müſſen an ihm vorüber, ohne ihn zu ſehen. Der große Maler von heute iſt der am wenigſten bekannte." Ich zitiere dieſe Malerlaune nicht, um zur Jagd auf den großen unbekannten Maler anzureizen. Genügt die Kunſtkritik nicht? Ihre Aufgabe iſt viel leichter als die der Literaturkritik,

die durch die Unzahl täglicher Veröffentlichungen erdrückt wird. Nicht, daß es weniger Maler als Schriftsteller gäbe; aber für die Kunstkritik ist die Übersicht leichter zu gewinnen, obgleich sie keinen Paul Souday oder einen Thérive zu den ihren zählt. Die Maler selbst machen es der Kunstkritik leicht. Das Streben nach kleineren Zusammenschlüssen beseelt heute fast alle Maler, seien sie nun durch alte Freundschaft oder gemeinsame Ziele miteinander verknüpft. Geht nach der Rotonde und hört den alten Ausstellungspraktiker, den Ex-Pointillisten, den Ex-Kubisten, der mit allen Kombinationen vertraut ist; er wird euch in wenigen Worten ein Bild der neuen Malerei entwerfen. Für ihn gibt es zwei Hauptschulen, die des „Torchon gras" und die der „déménageurs". Zur Schule des Torchon gras gehören Segonzac und seine Freunde, wegen ihrer Vorliebe für schöne schwere Stofflichkeit, die sich ebenso an die alten Holländer hält wie an Décamps oder Courbet. Und Segonzac ist ein guter Zeichner und handfester Maler. Die Anhänger der anderen Schule suchen ihre Anregungen in den Museen. Aber es gibt auch noch andere Gruppen, deren Namen ich nicht kenne. Außer den Kubisten, die tatsächlich aus der Mode zu kommen scheinen, gibt es Maler wie Utrillo, der so bekannt ist wie etwa Bonnard, Matisse oder Derain.

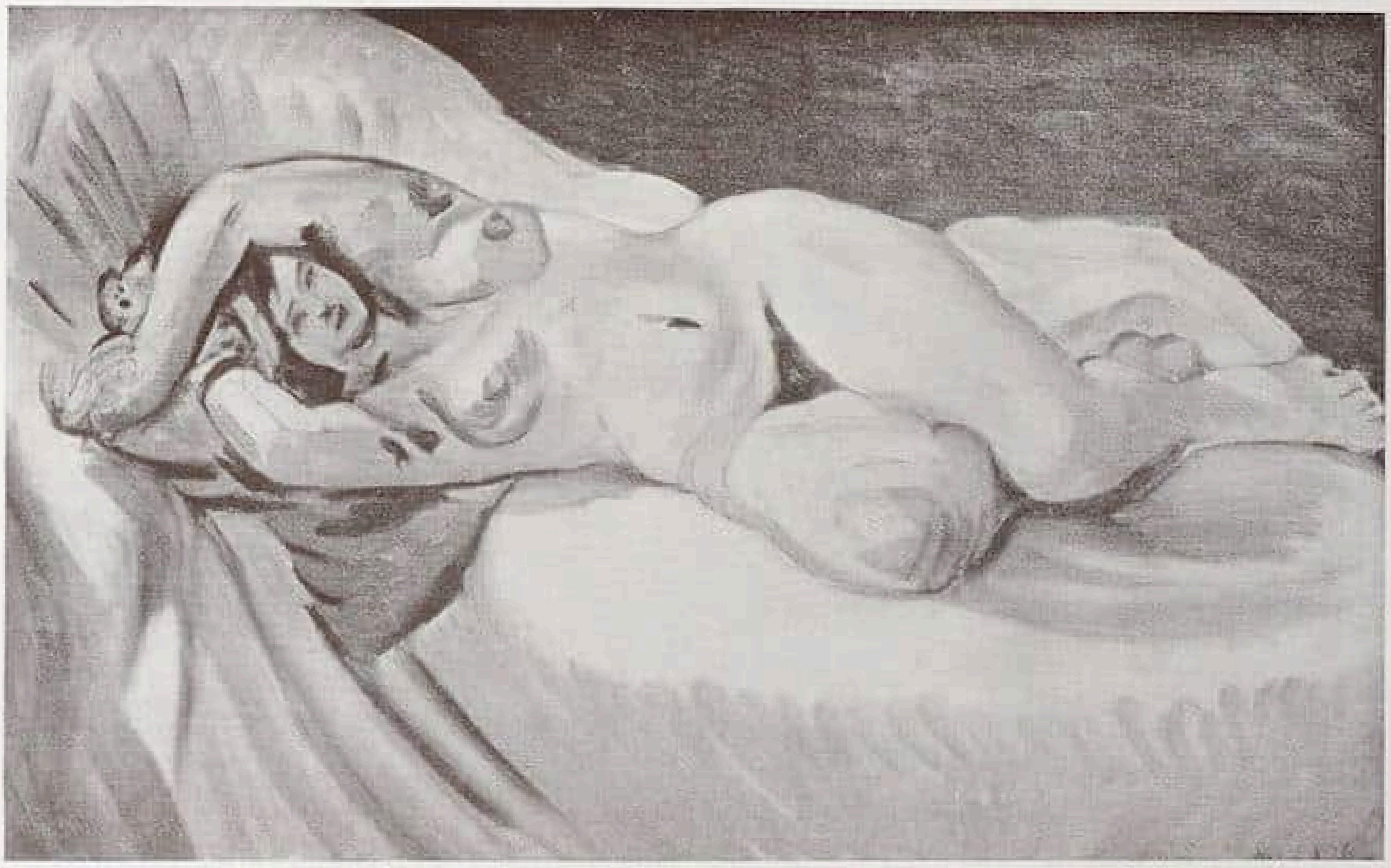
Der zahlreichen und gutunterrichteten Kunstkritik bleibt in unseren Tagen kein noch so winziges, noch so junges Talent verborgen. Darum braucht man den oben angeführten Malerausspruch nicht so ernst zu nehmen. Es wird vielleicht kein neuer Cézanne, kein neuer Renoir unter den zahllosen Malern von heute auftauchen, aber neue Palettenleute werden in Unmenge groß, damit diese Riesenlotterie — denn eine solche ist das Spiel um Gemälde — weiter alle Liebhaber moderner Kunst in Spannung hält.

Da der tatsächliche Wert des Kunstwerkes mehr und mehr dem Einfluß unterworfen ist, den aus zahlreichen Ursachen das Bild dieses oder jenes Malers ausüben kann, wird alles relativ und lebensfähig ist nur, was sich allgemeiner Anerkennung erfreut. Welch besseres Beispiel könnte ich für diese Tatsache anführen, als die kürzlich von einem der größten Sammler und bestunterrichteten Kenner ausgesprochenen Worte: „Das Gemälde fängt an schön zu werden, wenn es teuer wird." Aber heute kann ein Bild schnell teuer werden, und wenn es das wird, fängt es an zu reizen, denn seine Suggestionskraft wächst mit dem verlangten Preise. Das ist keineswegs Übertreibung. Ein Maler, der augenblicklich ausgezeichnet „geht", gesteht bitter: „Das ist alles nichts als Suggestion. Sie ist alles. Unsere Zeitgenossen haben das Bedürfnis, sich zu täuschen. Die Händler mit modernen Bildern handeln nur mit Illusionen." Die Lektüre eines modernen Bildes ist nicht so leicht wie die eines noch so schwierigen Buches für den wirklich Gebildeten. Oft gibt die gesuchte Zusammenhanglosigkeit die Illusion des Genialen, die Unbeholfenheit die der Naivität; der Mißbrauch verblüffender Akzente oder überladener Farbigkeit gibt sich für Naturkraft und die Verschmelzung verschiedener Kunstgattungen, das Stehlen von Formen und leicht ausbeutbaren Formeln schafft jenen unsoliden Stil, der die Teppichfabrikanten auszeichnet.

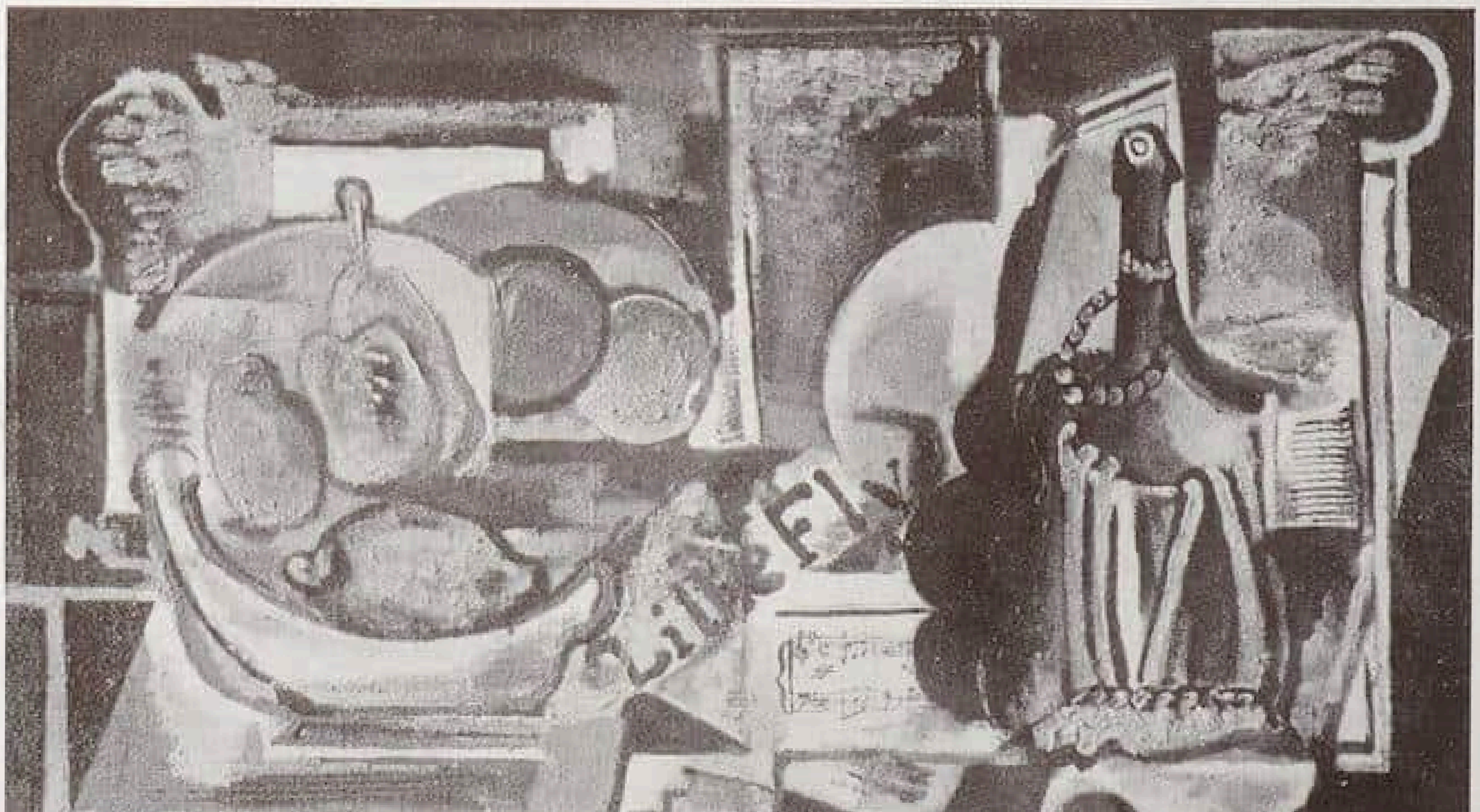
Ich glaube, der Lumpenhändler, der 2000 Bilder angehäuft hat, hat recht, wenn er sagt: „Ich habe 2000 Nummern. Wenn von diesen 2000 nur 200 herauskommen, werde ich vollauf entschädigt sein. Vielleicht sind Trümpfe darunter, die Preise erzielen werden wie Derain, Matisse, Segonzac." Denn was tut es dem armen Bilde, das von den leichtfertigen Händen unsrer teuren modernen Maler gequält worden ist, was macht es ihm, ob es beim Lumpenhändler vermodert oder die üppige Wohnung eines Bankiers schmückt. Es ist ja nur für ein Vagabundenschicksal bestimmt. Armer Sammler, der du durch Augenblicksgenießer ersetzt bist, tröste dich! Es ist fatal, daß das moderne Bild nicht eben lange von seinem Besitzer angesehen wird. Daß es also von Hand zu Hand geht und jeder sich einbildet, ein Meisterwerk zu besitzen oder zu verkaufen. Die Zahl seiner Bewundrer wird mit dem Kaufwert steigen.

Ich begreife einen guten Maler, der mir sagte: „Die schlechten Bilder verkaufen sich ebenso wie die guten. Warum soll ich meine alten Schinken nicht auch verkaufen und

Pablo Picasso.
Die Antwort.



Henri Matisse. Nu. Salon des Collectionneurs.



Emil Filla. Früchte. 1922. Tschecho-slowakische Ausstellung.

wie ein Arbeiter mein Brot verdienen!" Aber dieser Bescheidene hat Proben von Talent gegeben, während Streber, losgelassene Kitschmaler, die aus den offiziellen und halboffiziellen Salons entwischt sind und sich schmeicheln, eine Art unabhängiger Malerei zu üben, Ruhm und Erfolg ernten. Man trifft unter diesen Schmarotzern welche, die alles stehlen, die rechts und links plündern, sich überall Geltung verschaffen und unverfroren verkünden: „Wir sind die Modernsten!" Darum überwiegen auf dem Montparnasse und anderwärts die Pseudo-Kubisten, die schlechten humoristischen Zeichner, die die Gewohnheiten Picassos angenommen haben und die neuen Adepten Bouguereaus, die sich aus abgerutschten Kubisten rekrutieren.

Aber es gibt noch andre Maler und Bildhauer, die die französische Kunst lebendig erhalten und andres machen als Ersatz für Matisse, Derain, Picasso oder Segonzac. Wenn uns der „Salon des Indépendants", eine schon stark alternde Einrichtung, auch die schöne Entwicklung von Malern wie Marchand, Gromaire, Luc Albert Moreau, Lotiron und Boussingault zeigt, welch schlimmster Mache begegnet man doch trotzdem auch dort! Man bestiehlt Daumier, der Mode ist, man posiert à la Corot, ohne eine Spur natürlichen Geschmacks. Das ist ein Übel, das im Gefolge einer großen Epoche aufzutreten scheint, die Genies wie Renoir, Cézanne, Rodin, van Gogh, Seurat aufzuweisen hat. Diese aber vermochten durch tiefgehendes Studium der Natur das Höchste zu erreichen.

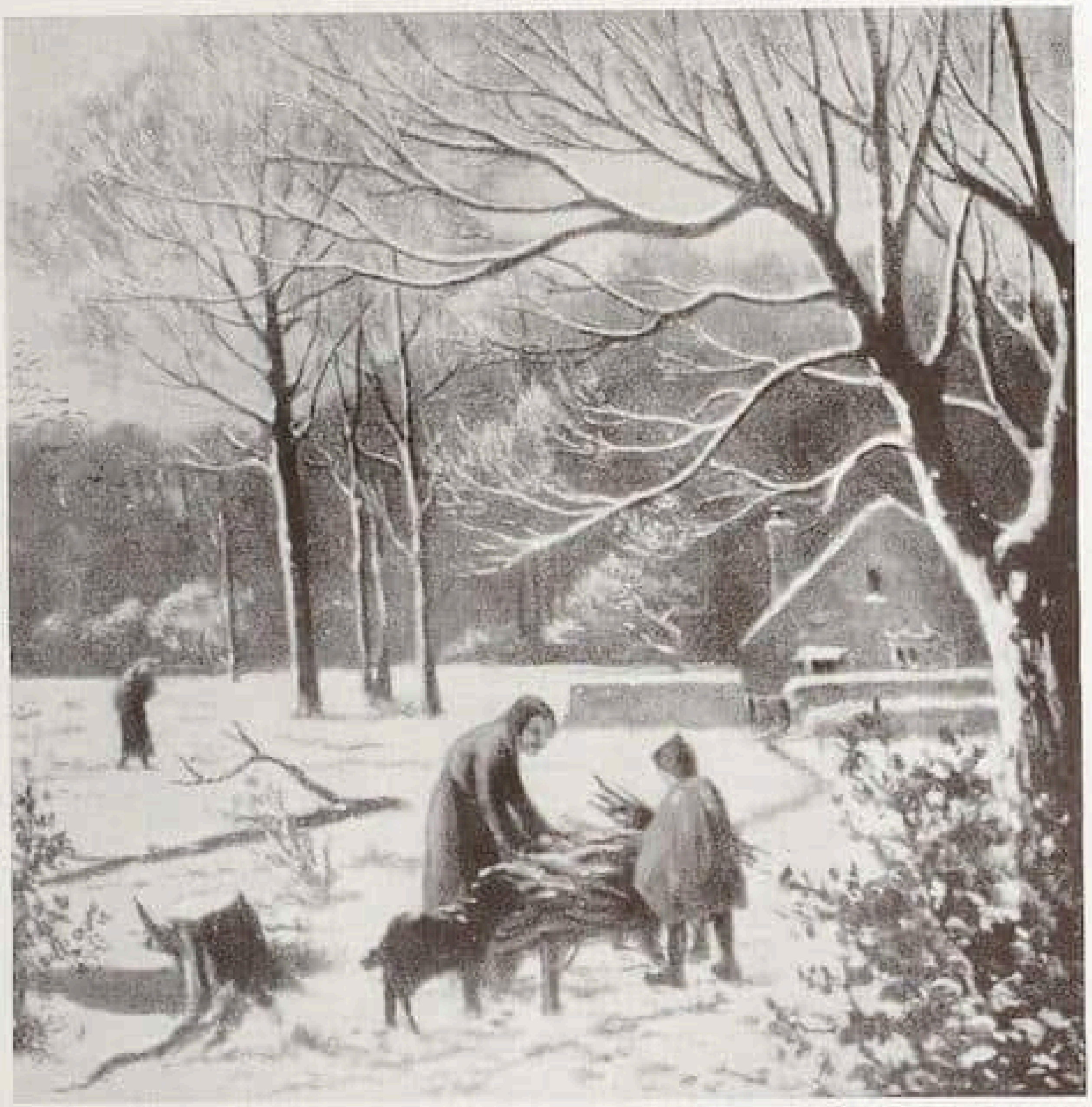
Erfreulich ist es zu sehen, wie der Sinn für die Handzeichnung wächst. Die Galerie Balzac hat uns erst eine Ausstellung von Handzeichnungen des 15.—17. Jahrhunderts beschert und zeigt nun eine solche von Meistern des 19. Jahrhunderts bis zu Manet. Man hätte dort gern eine reichlichere Anzahl Zeichnungen von Géricault gesehen, dessen grandioses Lithographien-Werk Le Garrec ausstellte; aber die kleine Sammlung Zeichnungen von Daumier, Ingres, David und Corot gehört zu den besten der Art. Wie eitel scheinen uns heute die Streitigkeiten der Klassiker und Romantiker, die einander Mangel an Zeichnenkönnen vorwarfen. Und wie lehrreich bleiben in dieser Hinsicht die Schriften des großen Kunstkritikers Thoré. Er sagt in seinem Salon von 1846: „Man sagte von Prud'hon, daß er leider nicht habe zeichnen können. Es ist wahr, er zeichnete nicht wie seine Gegner. Sein Vorgehen ist völlig anders und das Ergebnis sehr viel besser. Während die Schule Davids die äußere Erscheinung zeichnete und glaubte, die Form einer Figur zu haben, wenn sie ihre geometrische Linie und gewissermaßen die Grenzen ohne die innere Wirklichkeit hatte, begann er gewöhnlich mit den großen Lichtflächen, mit der positiven Gestaltung der Form." Aber geht dieser Streit nicht heute noch weiter? Man betrachte die Ausstellung der „peintres graveurs indépendants" bei Barbazanges, wo die bedeutendsten Graphiker von heute ausstellen: den Unterschied zwischen der zeichnerischen Auffassung einerseits eines Boussigault, Coubine und Picasso, andrerseits eines Chagall, Pascin oder Segonzac. Es gibt die Auffassung der alten italienischen und deutschen Meister, die mit der der Franzosen des 16. Jahrhunderts sowie mit der von David und Ingres übereinstimmt, und es gibt eine zweite, nämlich die Rembrandts und aller Maler seit Delacroix bis zu den Impressionisten und ihren heutigen Nachfolgern, die sich weniger um die Gestaltung der Umrisse bemühen als darum, die Formen durch das Licht zu modellieren. Das 17. und besonders das 18. Jahrhundert zogen schon die freie, skizzenhafte Zeichnung, wie sie die Kunstlexika jener Zeit nannte, den linearen, fertigen Zeichnungen vor. Wir lesen in einem dieser Handbücher: „Die Zeichnungen, die nur leicht hingeworfen sind (heurtés), gefallen stets mehr als die ausgeführten (finis), weil sie die Handschrift erkennen lassen, deren sich geschickte Künstler bedienen, um mit wenigen Strichen die Dinge zu charakterisieren. Es gibt solche Zeichnungen, die wie ein Bild wirken, und in denen eine geschickte Hand die Kunst des Helldunkels anzuwenden und ganz den Eindruck von Farbigkeit zu geben verstand." Aber nichts hindert mich, den erhabenen Stil einer Zeichnung Pisanellos ebenso zu lieben wie die zauberhafte Skizze eines Rem-

brandt. Da ich die Dinge liebe, glaube ich, jedes Dogma verwerfen zu dürfen und die Freiheit zu genießen, beide Arten aufzunehmen, durch die die großen Meister ihre Auffassung vom Zeichnen ausdrückten. Eine solche Epoche eklektischer Raritätenliebhaber wie die unsre, weiß Ingres ebenso gerecht zu werden wie Delacroix. Ich habe erst kürzlich klug zusammengestellte Sammlungen auseinandergehen sehen, wo eine Silberstiftzeichnung von Pisanello neben einer Zeichnung Rembrandts lag. (Nur auf jenen Jahrmärkten von heute, die überaus verderblich für die Kunst sind und die sich merkwürdig euphemistisch „Les Salons" nennen, schlagen die Klügeleien eines Malers die des andern tot.)

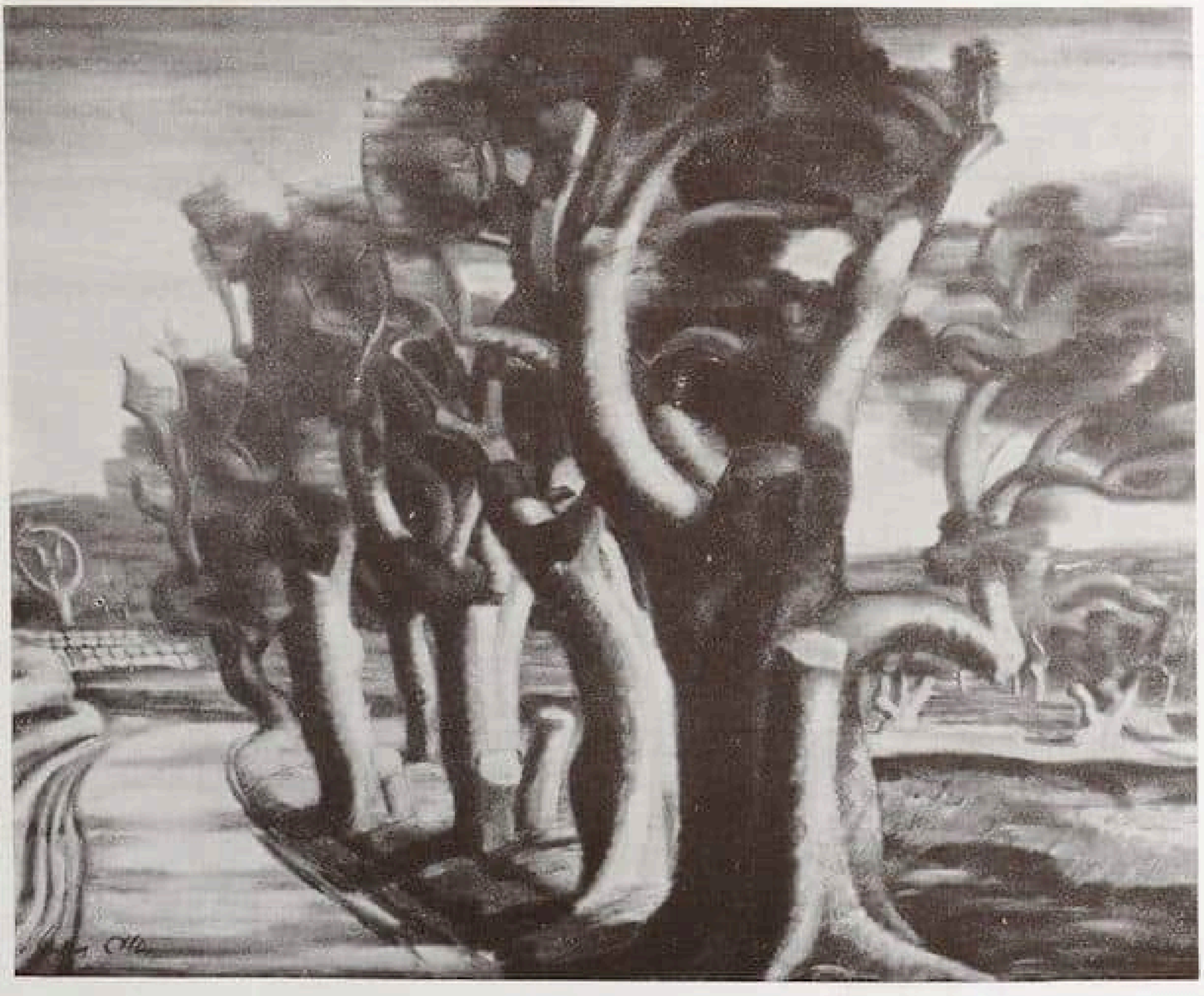
Die Kunst kennt keine Dogmen. Ihr Reichtum ist allergrößte Verschiedenheit. Und die Definition, die der große Dichter Moréas gegeben hat, als er die Scheidung der Kunst in klassische und romantische idiotisch nannte, wird wohl immer wahr bleiben. Möchten nur einige frühreife Geister, die in ihren Urteilen David und Ingres verwerfen, daß sie den Einfluß Winkelmanns erfahren hätten, lieber die Analogie sehen zwischen der Kunst des 18. Jahrhunderts in ihrem Niedergang und der unserer Tage, die ein Surrogat der großen Impressionisten ist. Besucht solche Ausstellungen, wie die kürzlich gebotenen, wo bekannte Maler in den Fußtapfen großer Schöpfer zu wandeln glauben, aber ihre wirkliche Natur verkennen und es nur auf einen mehr oder weniger verführerischen Manierismus absehen. Eine Ausstellung, die eine Gruppe großer Sammler in der rue de la Ville Evêque veranstaltete, war da besonders bezeichnend. Die wenigen großen Werke von Manet, Cézanne, Renoir, die gezeigt wurden, legen Zeugnis ab sowohl von einer meisterhaften Kunst als auch von einer Epoche, in der das Streben nach der großen Form die Kunst beherrschte, was dazu berechtigt, sie den größten Epochen in der Geschichte der Malerei anzureihen. Aber diese Form wird nach den großen Meistern des Impressionismus kleiner, sie artet zu einer rein dekorativen Annehmlichkeit aus. Bonnard bewahrt noch viel Frische und Jugendlichkeit in seinen dekorativen und dabei doch intimen Stücken. Seine Ausstellung bei Druet, in der alle seine Werke der letzten 30 Jahre vereint waren, wurde für den Künstler ein wahrer Triumph. Man kannte Bonnard gut, man liebte ihn; aber man legte sich im Grunde keine Rechenschaft darüber ab, daß die Kunst dieses Malers unter ihrer femininen und ungezwungenen Erscheinung ein ernstes Streben, das jedes Blendwerk verabscheut, verbarg. Mit guter Kunst ist es wirklich wie mit gutem Wein: die Zeit macht ihn köstlich. Das Fehlen jeder Pose, eine glückliche, sorglose Anlage, Vertrauen in seine natürlichen Gaben, und wie zu seinem Vergnügen Landschaften malend, Stilleben, Interieurs, Familienporträts, Akte, bescheidene Bilder, aber mit ansprechendem Akzent, in eine Atmosphäre von Zartheit getaucht, von wahrem Gefühl und erlesenem Geschmack, von einer zeichnerischen Behandlung, die infolge ihrer Wahrhaftigkeit ausdrucksvoll ist, aufrichtig in ihren verhüllten, cremigen, leichten Farbharmonien, die Renoir nahestehen, all diese Eigenschaften machen diesen Maler überaus sympathisch.

Bei den „Sammlern" behauptet Matisse einen nicht weniger entscheidenden Platz als Bonnard. Matisse erschöpft seine große Erfindungsgabe niemals. Er konzentriert auf der Fläche Lebenselemente von ebenso großer Realität als Märchenhaftigkeit. Aber alles Seltene und Kostbare dieses Talents, alle Virtuosität der Kunst des Matisse, die ganze Trunkenheit seiner vom Licht durchpeitschten Farben verdunkelt doch nicht die Landschaften Utrillos. Diese sind Wunder von Knappheit und Natürlichkeit. Was für ein großer Maler ist dieser Utrillo in seinen alten Landschaften, die so einfach und mit der Klugheit und Vollendung der alten Holländer gemalt sind. Man möchte auch bei der Bewunderung seines Aufbaues, der Kenntnis der Valeurs, die er in seinen für ihn so charakteristischen Harmonien des Weiß und Grau offenbart, — Canaletto heraufbeschwören. Diese am Rande der großen impressionistischen Malerei stehende Kunst scheint dennoch ein echter Nachkomme der Renoir, Pissarro und Sisley.

Die von den Sammlern veranstaltete Ausstellung wird Derain nicht gerecht, da man

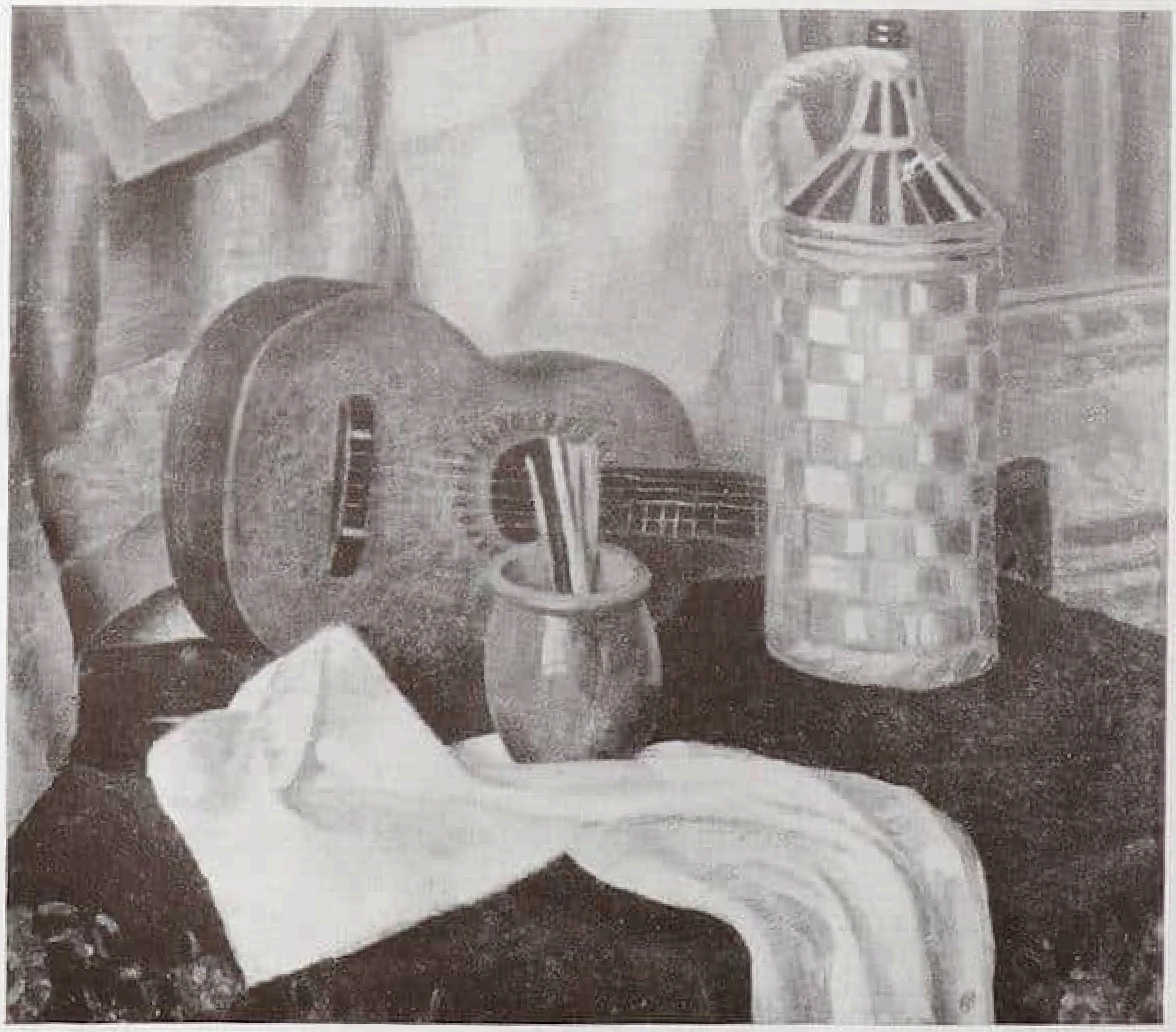


Luce. Der Winter. Galerie Durand-Ruel.



Yves Alix. Die Olivenallee. Galerie Bernheim jeune.

Bouſſingault. Frau mit Hut. Galerie Marſeille.



Charbonnier. Stilleben. Galerie Druet.

von seinen Werken wenig repräsentative gewählt hat. Segonzac dagegen triumphiert dort, wie er zugleich einen großen Erfolg in der Galerie Barbazanges erntet, wo eine Gesamtausstellung stattfindet. Besonders gefallen seine kraftvollen, von starkem Gefühl getragenen Landschaften, die noch ansprechender sind als seine Figuren, obgleich er einer der drei oder vier großen modernen Zeichner ist. Seine Akte, von einer fast tierischen Sinnlichkeit, bleiben stets Übertragungen seiner meisterhaften Zeichnungen. Sie sind mit einer schweren, dicken Paste überlastet, die indessen niemals ganz undurchsichtig ist und daher seine skulpturalen Formen dehnt und das Fehlen einer einfachen Palette nicht bedauern läßt. Segonzac hat eine brennende Liebe für schöne und kraftvolle Formen. Seine gesunde, athletische Kunst ist von guter Vorbedeutung für das Schicksal der jungen französischen Malerei.

Noch andere Maler heben sich bei den Sammlern heraus, so Marchand, ein stetig fortschreitender Künstler, durch die gute Haltung seiner Landschaften, oder Boussingault durch seine rassigen Zeichnungen, Marie Laurencin durch ihre Anmut, Lotiron durch sein echtes Empfinden. Es ist bedauerlich, daß man dort weder Picasso sieht, noch Braque, deren Rolle in der modernen Malerei doch recht bedeutend ist.

So schlimm die gegenwärtige Periode Picassos ist, die bizarre Mache pseudo-pompejanischer Art oder die bei Paul Rosenberg ausgestellten stilisierten Mannequins, es bleibt doch die Erinnerung an einen guten Picasso immer lebendig. Übrigens habe ich mich nicht gescheut, ihm zu sagen, was ich über seine letzten Bilder denke. Er traf mich, als ich eben die Galerie Rosenberg verlassen wollte und fragte mich, was ich über seine Ausstellung dächte. Ich antwortete ihm: „Sie machen mir Kummer, Picasso. Sie wollen zeigen, daß Sie Besseres und Größeres machen können als die andern, und doch sind alle Bilder da drin, außer zwei Porträts Ihrer Frau, in denen Leben ist, nichts weiter als leblose Mannequins. Ich sehe für Sie gar keine Notwendigkeit, daß Sie sie malen mußten. Das läßt vielmehr an Meissonier, Carolus Duran, Kaulbach als an Raphael denken. Solche Malerei hätten Sie zur Zeit der Wittelsbacher in München zeigen müssen. Man hätte Sie dann zum Akademieprofessor ernannt und Ihnen das Adelsprädikat verliehen. Das würde schön klingen: Ritter von Picasso!“ — Er gestand, daß er die kubistischen Bilder, die er soeben male, lieber hätte und lud mich ein, sie anzusehen.

Das große Unglück eines Picasso ist ein Mangel an jener Anlage, die die Kunst eines Bonnard jung und lebendig macht. Picasso hatte sich in seinen Anfängen als ein Sentimentaler erwiesen; seitdem aber fühlt er sich nur in seinen kubistischen Schöpfungen wohl, die spekulativen Geistes sind und sehr viel Geschmack offenbaren, ohne ins Gebiet der eigentlichen Malerei zu gehören, die ein haarscharfes Empfindungsvermögen und eine unmittelbare Berührung mit der Natur fordert. Er begann als Künstler, der sich zu eigen gemacht hatte, was er um sich herum und in den Museen sah: Degas, Puvis de Chavannes, Lautrec, — ägyptische Flachreliefs, phönizische Skulpturen und solche der Neger — und später Cézanne, Henri Rousseau, Ingres, Raphael, die pompejanische Malerei usw. Statt das Leben selbst umzusetzen, gestaltet er in seinen Bildern seine Betrachtungen über die Kunst der andern, indem er sie deformiert, sie sentimental macht, wie in seiner blauen Periode oder als Virtuose von Geschmack behandelt, wie in seiner „époque rose“, seiner phönizischen, seiner negresken Zeit — bis hin zum Kubismus, einer Kunst des konfektionierten Mysteriums — in der er jetzt, mit entliehener Manier, bei den koptischen Geweben ankam.

Die Galerie Weill hat das Vorrecht, uns die jüngsten Talente vorzuführen. Ein trauriges Schicksal! Zur Zeit sind alle oder fast alle Sammler Aktionäre verschiedener großer Galerien. Kaum zeigt sich bei Weill ein neues kleines Talent an der Wand, schon stürzen sich die Sammler darauf, um aus ihm einen Kostgänger der Galerie zu machen, an der sie beteiligt sind. Frau Weill teilt das Geschick einer alten Lehrerin, die die jüngste Klasse zu betreuen hat. Ihre Maler entlaufen ihr, kaum daß sie groß geworden sind, in bedeutendere Galerien. Kürzlich hat sie uns eine Gruppe sehr inter-

essanter Maler gezeigt: Pascin, Gromaire, Per Krogh, Makowski, Dubreuil. Diese Ausstellung hat sogar einen der besten jüngeren Schriftsteller, Roger Allard, zu einem Artikel begeistert, der ein wahres Gedicht ist. Was er über die von dem sehr begabten norwegischen Virtuosen Per Krogh in Tunis gemalten Kamele geschrieben hat, ist noch schöner, als das von Krogh gemalte Afrika. Er preist auch mit sehr viel Geist die Kunst Pascins, der sich allmählich in Paris großer Achtung erfreut. Ich bedaure, daß die Sammler sich weniger an die Zeichnungen von Pascin halten. Denn er ist einer der markantesten zeitgenössischen Zeichner, Rowlandson gleich nahestehend wie einem Guys und Lautrec verwandt. Übrigens spricht aus seiner Malerei das gleiche feine Empfinden, das ihn als Zeichner so sympathisch macht.

II.

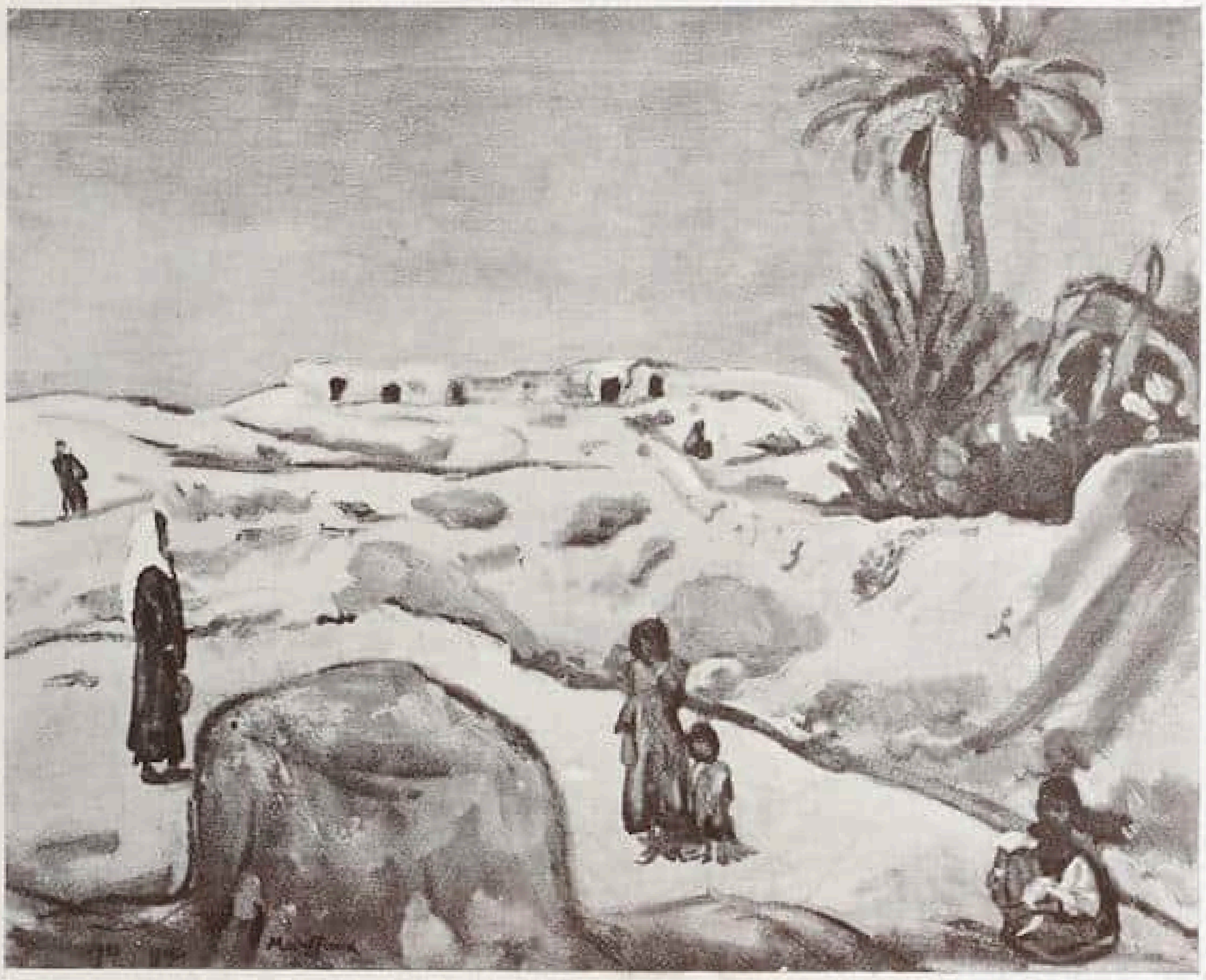
Die letzthin in der Galerie Loevy ausgestellte junge tschecho-slowakische Malerei hat einen Einblick in die Geistesrichtung der für die moderne französische Malerei so begeisterten Tschechen gewährt. Ich sage „état d'esprit", denn Tendenzen, aber nicht ausgereifte Talente sind es, die die jungen tschechischen Maler enthüllten. Es ist offensichtlich, daß sie den von den Meistern der modernen Schule ausgehenden Anregungen aufmerksam folgen. Sie verehren Cézanne, Matisse, Picasso, Derain. Aber ich habe nirgend in ihren Werken einen Ansatz zu nationaler tschecho-slowakischer Kunst entdecken können. Spala, Zrzawy und Sima sind vielleicht spezifisch tschechische Temperamente, aber da man in ihren Bildern nur eine gewisse Derbheit erkennt, möchte ich darin nicht Zeichen suchen, die vielleicht einen Ethnographen interessieren könnten. Ich ziehe ihnen einen Kremlicka nicht vor. Er ist manirierter und dekadenter, aber seine gezierte, wenig aufrichtige Kunst ist klarer im Aufbau. Ich bemerke auch, daß der intellektuellste der Gruppe, Capek, sehr im Hintertreffen ist. Wenn er sich weniger an Formeln hielte, würde seine Kunst vielleicht jünger erscheinen. Filla hingegen scheint mir ein Maler von völlig westlicher Einstellung. Sein Kubismus verfeinert sich wie der von Braque; und er ist ein so kluges wie gewandtes Talent, um sich vorteilhaft zu einer ebenso freien Kunstübung zu entwickeln wie Gutfreund. Dieser zeigt sich als eigenartiger Bildhauer in seinen knappen, von keinem vorgefaßten Stil gehemmten Formen. In den Proportionen geht er von einer frischen Naturbeobachtung aus.

Aber diese Ausstellung scheint nur eine sehr lückenhafte Übersicht über die tschecho-slowakische Kunst gegeben zu haben. Warum waren dort nicht in Paris lebende tschechische Künstler wie Matulka, Kars vertreten, die keineswegs geringer sind als Zrzawy, Sima und Kremlicka.

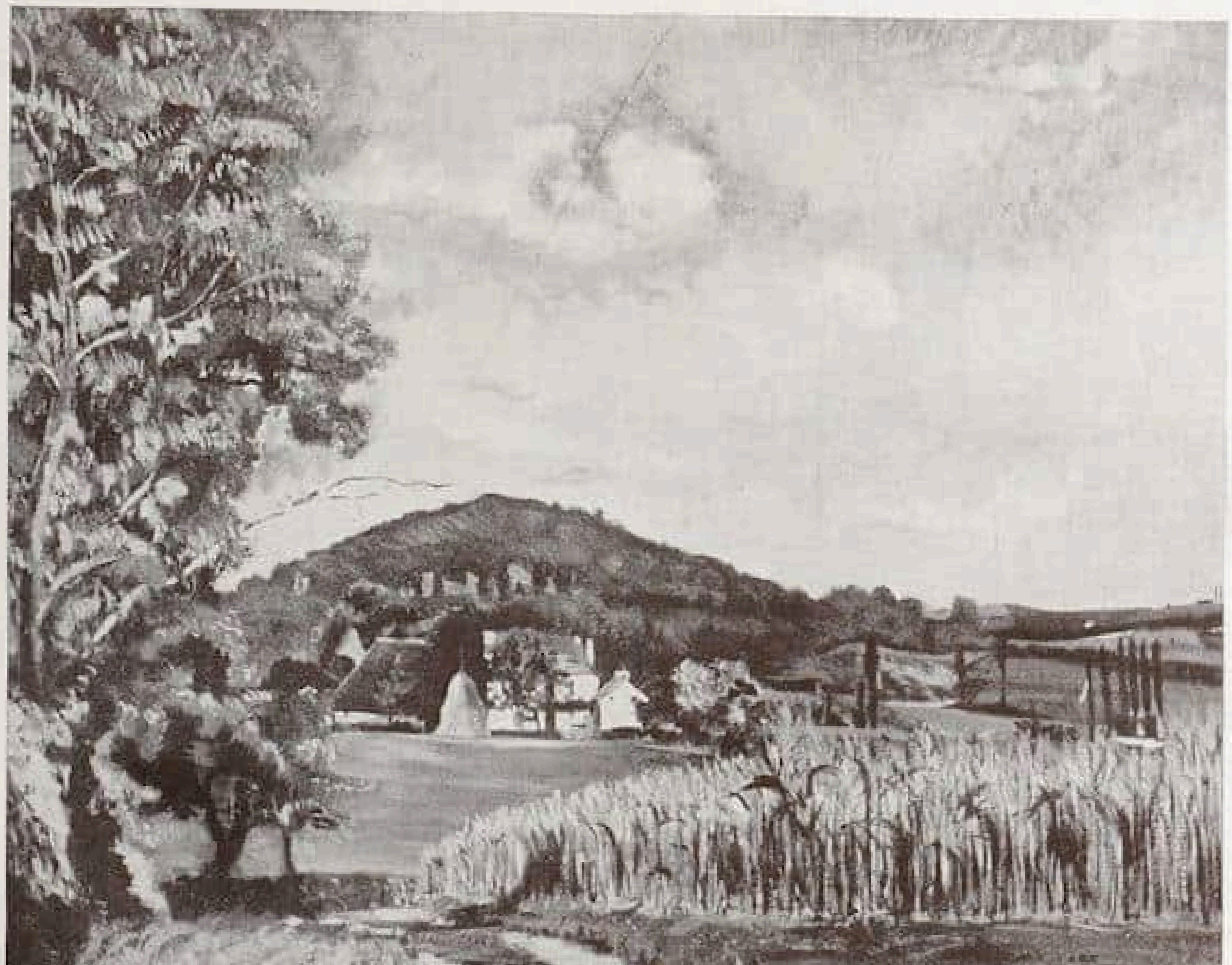
Und Coubine? Er leistet der tschecho-slowakischen Propaganda im Auslande mehr Dienste als die gesamte moderne tschechische Malerei und Skulptur, ohne ihr Kosten zu verursachen. Aber kein Prophet gilt in seinem Vaterlande etwas!

So viele neue Maler werden in den verschiedenen Galerien zur Schau gestellt, daß es schwer ist, sie alle aufzuzählen. Niemals sah man so viele geschickte junge Maler. Aber ich täte Unrecht, wollte ich nicht die Ausstellung eines jungen Malers erwähnen, Charbonnier. Er schämt sich nicht, im Gegensatz zu seinen Freunden gleichen Alters (25—30 Jahre), sich jung zu zeigen in seinen zahlreichen Gemälden (Landschaften, Figuren, Blumen, große Kompositionen), die geschmackvoll gemalt sind. Für ein solches Alter eine fast zu reichliche Produktion!

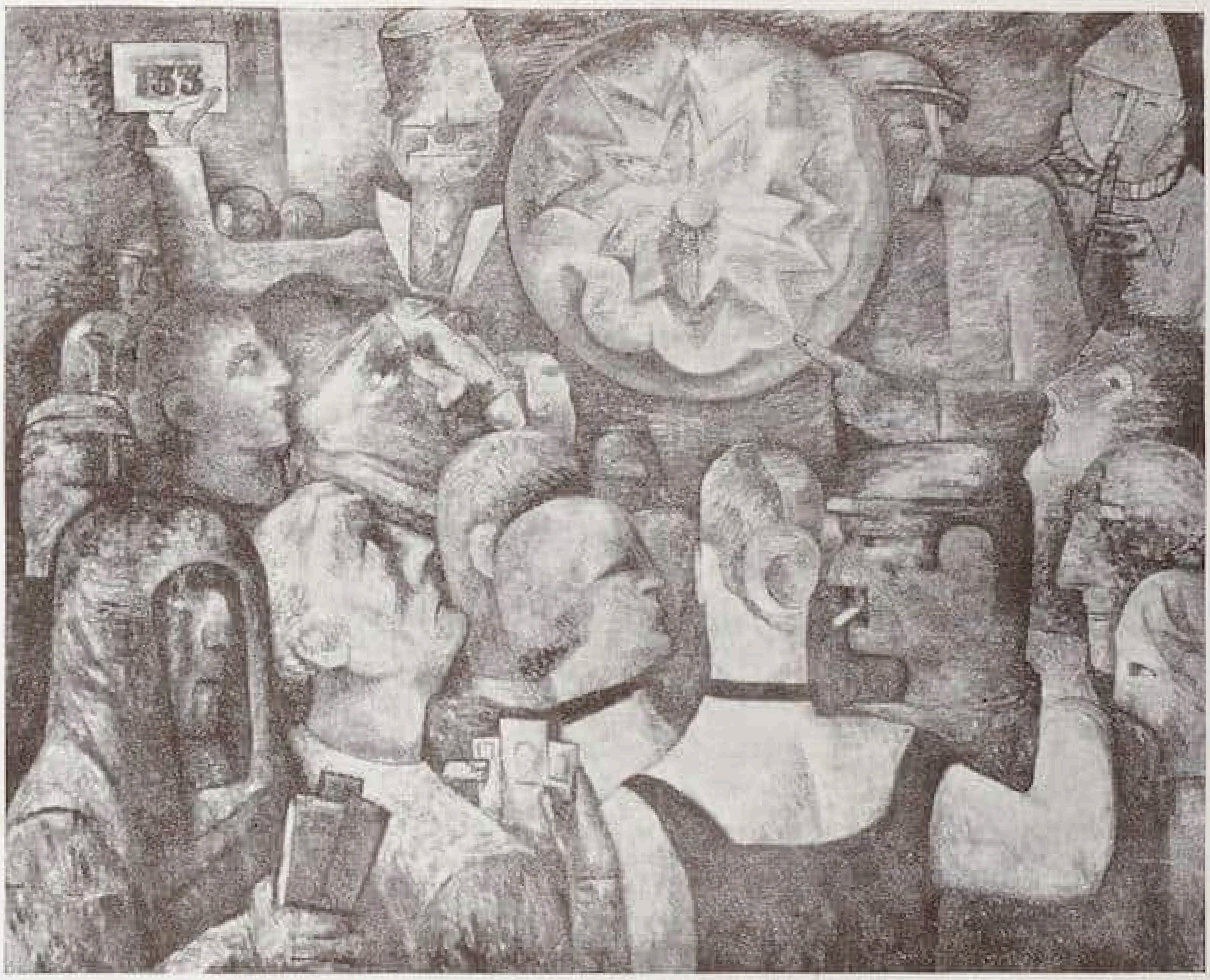
Und schließlich hat uns die Galerie Druet eine Überraschung bereitet. Es ist die Ausstellung des Werkes von Rouault, von dem man erzählte, Vollard hielte es in seinem Keller verborgen. Nicht daß Rouault ein Unbekannter wäre. Vor kurzem gingen seine Aquarelle in den Läden zu niedrigen Preisen um. Vor dem Kriege sah man jedes Jahr bei den Indépendants seine alphaften Gouachen neben Matisse, Derain und anderen „fauves". Wie Matisse und andere bedeutende Maler von heute kommt er aus dem Atelier von Gustave Moreau. Dieser Meister, der ein Museum voller Ledas und Sa-



Lucien Mainssieux. Landschaft. Sammlung Bernard.



André Utter. Landschaft. 1923. Galerie Marcel Bernheim.
Phot. Bernès Marontteau & Cie., Paris.



Gromaire. Die Jahrmarktlotterie. 1923. Salon des Indépendants.

De Segonzac. Akt. Galerie Marseille.

lomes hinterließ, die von Juwelen überflossen, sonderbare, mehr philosophische als plastische Interpretationen der großen Geschichts- und Religionsmythen sind, die so viele Dichter anregten, auch Oskar Wilde, dieser Moreau war der beste Lehrer. Er war ein großer Geist und gab seinen Schülern eine in unsern Tagen einzigartige Erziehung — was ihnen alle jene Kühnheiten erlaubte, die sich die Kunst unserer Tage herausnahm.

Aus dieser Pleïade von Schülern des Gustave Moreau hebt sich außer Matisse ab Linaret[1], der ganz jung starb (an einem Herzschlag, als er im Louvre Cimabue kopierte), und dessen Werk sorgfältig von seinen Freunden aufbewahrt wird, dem Bibliothekar Martine von der École des Beaux Arts, den Malern Kayser und Leopold Lévy. Es offenbart uns den eigentlichen Vorläufer der heutigen Kunst. Neben ihm steht Rouault, den Moreau zum Konservator seines Museums bestimmte.

Im Gegensatz zu seinem Lehrer wandte Rouault sich dem Leben zu. Aber dieses Leben erschien ihm wie ein Alpdruck, den er wie ein Hellseher malt, aber mit geradezu wildem Pessimismus, der ihn einem Höllen-Breughel ähnlich macht. Er entnimmt dem Leben die scheußlichsten Bilder und stellt sie mit ungewöhnlicher plastischer Kraft dar. Er gestaltet seine Formen durch ihr Relief auf ebener Fläche, indem er sie mit emaillierten Gründen zusammenstimmt, sie in die seltensten Zusammenklänge taucht. Die menschlichen Typen, die er schafft, erinnern durch die Kraft ihrer Charakterisierung an Hieronymus Bosch. Meist bedient er sich des Aquarells, aus dem er einen nicht weniger prächtigen Stoff gestaltet wie sein Lehrer Moreau, der in Öl malte. Rouaults Malerei ist sehr grausam. Seine Bilder Christi, seine mit jenem grandiosen Sarkasmus bloßgestellten Richter, die wir bei Daumier bewundern, seine Dirnen, seine Köpfe, die wie solche Massakrierter aussehen, die man auf den Jahrmarktbuden sieht, darin lebt eine wahrhaft trostlose Menschlichkeit. Aber der Maler formt seine Gestalten mit halluzinatorischer Kraft und macht so sein außergewöhnliches Erleben der Welt durchaus annehmbar. Es wäre vielleicht traurig, mit diesen Spukgestalten zusammenzuleben, die dem gequälten Geiste Rouaults entsprangen, wenn diese Zeugen eines gräßlichen Daseins uns nicht durch ihre große Wahrhaftigkeit gefangen nähmen. Denn es sind keine Karikaturen; es ist die Sprache eines vom Höchsten trunkenen Mystikers. Aber ich verhehle nicht, daß ich dieser qualvollen Kunst von Rouault die freudvolle eines Matisse vorziehe oder das kraftvollen Talent eines Derain oder Segonzac.

Erwähnt sei noch die Ausstellung des begabten Malers André Utter bei Marcel Bernheim, die von Mainssieux, feinfühligen Künstler, bei Blot und bei Bernheim jeune die von Yves Alix, einem Maler, dem es nicht an Kraft gebricht, der aber gern übertreibt und sich in einer hyperbolischen Ausdrucksweise gefällt. Alix liebt Daumier, den Abgott aller jungen Maler von heute, und er äußert sich in einem Stil, der ihn zum Zeitgenossen von Derain, Segonzac und Gromaire macht — nicht zu vergessen auch Luce, der alte Genosse von Seurat und Signac, der Freund Pissarros. Sein Werk ist bei Durand Ruel ausgestellt. Es gehört einer andern Generation an, aber es genießt die Achtung der Jungen.

Zur Jahrhundertfeier Géricaults hat der Herzog von Trévise viele Gemälde dieses genialen, sehr jung verstorbenen Malers in der Galerie Charpentier vereint. Wir werden darauf in einem besonderen Aufsatz zurückkommen, ebenso auf die Ausstellung von Degas bei Georges Petit, die Gemälde aus allen Epochen, Zeichnungen, Pastelle und Skulpturen umfaßt.

Übers. E. W.

---

[1] Linaret war es, der mit seinen geringen Mitteln für 150 Frs. ein kleines Bild und für 50 Frs. ein Aquarell Cézannes erwarb. Diese Arbeiten offenbarten, vor fast 30 Jahren, den Schülern von Gustave Moreau die Kunst Cézannes. Die wenigen Bilder und Zeichnungen, die ich von Linaret zu sehen Gelegenheit hatte, lassen einen Künstler erkennen, der ganz in den Spuren der Renaissancemeister wandelte, aber eine sehr moderne Grundlage in sich trug, die ihren Ausgang von Delacroix und Daumier nahm.

DER GRAPHIKSAMMLER

Unter der Leitung von Dr. ERICH WIESE, Breslau V

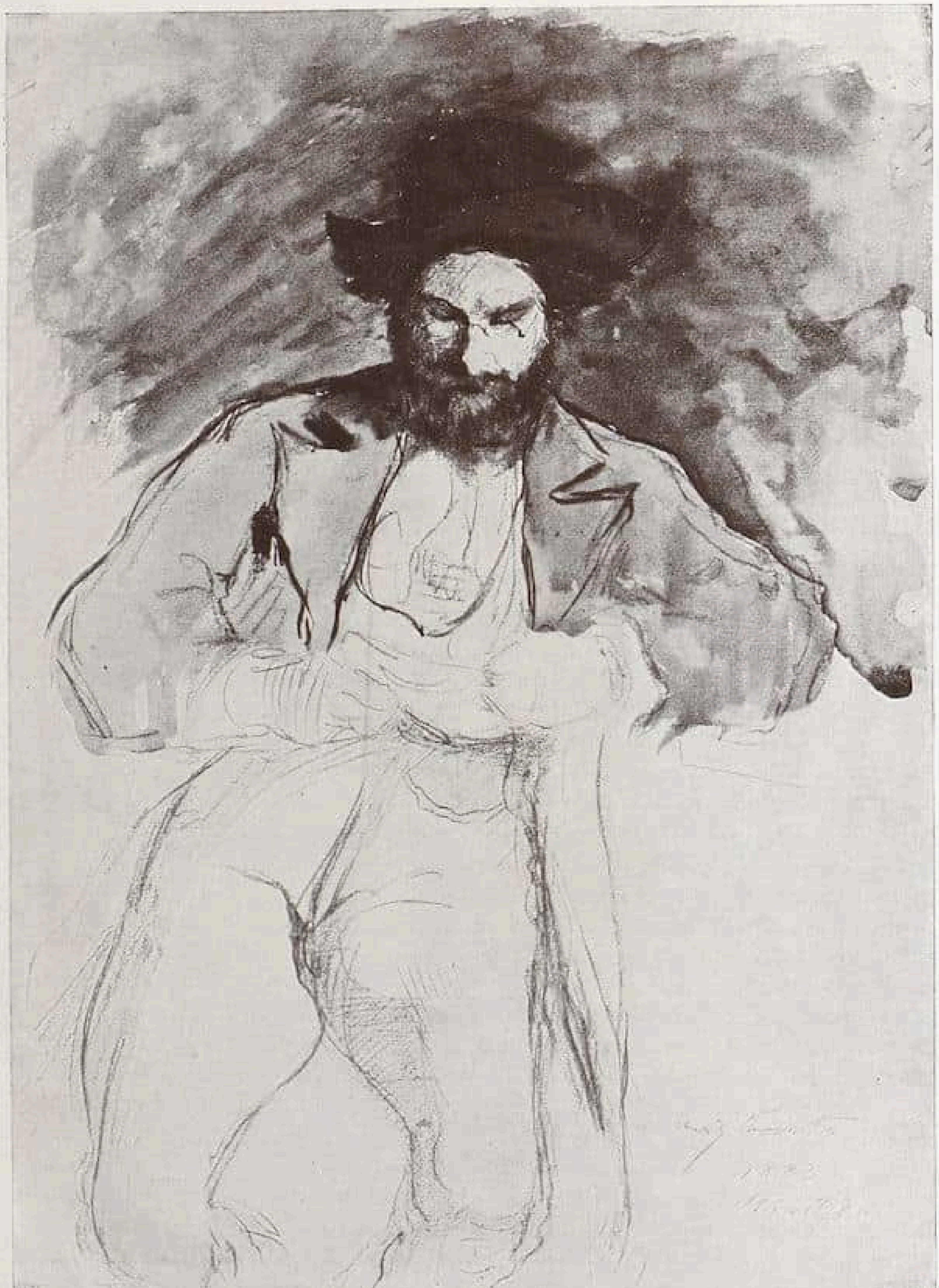
Corinth als Zeichner[1]

Von K. K. EBERLEIN
Mit sechs Tafeln

Wir glauben Lovis Corinth zu kennen, den Maler, den Graphiker, den Schriftsteller. Wir haben seine Entwicklung miterlebt und verfolgen sie noch in seinem unerhörten Altersstil, der alles frühere zu übersteigen scheint. Doch hatten wir den Zeichner vergessen. Wir kannten die wenigen Zeichnungen, die Klein in seinem Corinthheft, die Biermann in seiner lehrreichen Knackfußmonographie, die Scheffler in „Kunst und Künstler", die Corinth selbst in gesammelten Schriften veröffentlicht hatten. Wir kannten seine Radierungen und Lithographien, aber wir kannten die Zeichnungen nicht. Nun hat uns Biermann in der Reihe von Arnolds graphischen Büchern als neuesten Band die Zeichnungen Corinths geschenkt[1] und hat sich dadurch ein neues Verdienst erworben, für das wir ihm zu danken haben. Dadurch lernen wir einen neuen Corinth kennen, den Zeichner, und fühlen uns entschieden überrascht und bereichert. Wir schauen zugleich in die Werkstatt des Malers und glauben nun erst die erstaunliche Entwicklung dieses eigenartigen Menschen überblicken zu können. Biermanns Auswahl ist vortrefflich, und der Verlag hat auch dies Buch wieder vorzüglich ausgestattet. 11 Textabbildungen und 86 Tafeln, durch ein anregendes Vorwort eingeleitet, zeigen uns Blätter aller Art und Technik, Naturstudien, Kompositionen, Einfälle, Entwürfe für Lithographien und Radierungen. Selten, daß ein Blatt als Selbstzweck erscheint. Aus der Fülle des Werkmaterials ist hier eine reiche Ausbeute, wie sie Mappen und Schränke bewahren. Versuchen wir also unsere Betrachtung zusammenzufassen.

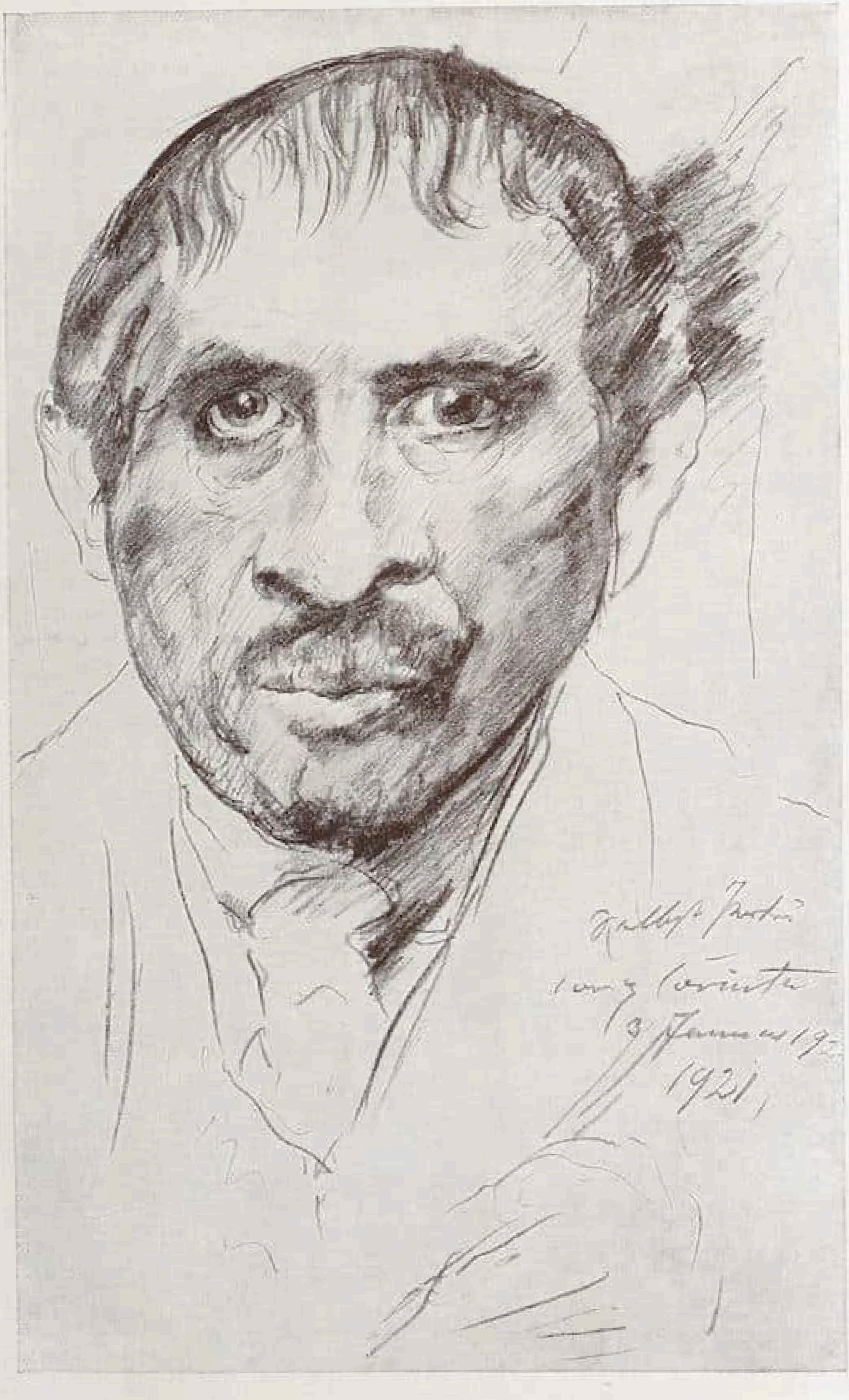
Corinth hat uns selbst in einem kleinen Aufsatz seiner Gesammelten Schriften erzählt, wie er das Radieren lernte, und wie ihn plötzlich eine Leidenschaft für die Linie erfaßte, nachdem er so ganz der Farbe gehört hatte. Otto Eckmann in München, dann Hermann Struck in Berlin waren die Helfer und Berater des jungen Graphikers, der es mit dem Zeichnen schwer hatte. Schon in der Pariser Malschule hatte ihm Bouguerreau vorgeworfen — „mais ce n'est pas bien dessiné", womit gesagt war, daß dieser begabte Deutsche nicht schulgerecht, nicht akademisch, nicht naturtreu zeichnen könne. Zwar zeigen uns einige Modellstudien aus der Königsberger und Pariser Malschule und aus den Münchner Jahren, daß er auch dies konnte und er erzählt selbst, wie er mit spitzem Bleistift unerbittlich in Berlin für den seltsamen Radierungszyklus „Tragikomödien" die Modelle studiert und gezeichnet habe. Aber es war nicht sein Wesen, nicht sein Gesetz, so zu zeichnen, und der Maler in ihm war zu stark, um diese reine Linienübersetzung weiterzutreiben. Er hat natürlich immer wieder für seine Gemälde Modellstudien gezeichnet, und wir finden in dem vorliegenden Band die Studien zur Pietà, zur Versuchung des hl. Antonius, zur Geburt der Venus, zur Kreuzigung, zur Grablegung, zur Jugend des Zeus u. a. Aber immer sind es zugleich Licht- und Tonstudien für das Bild und für die Farbwerte. Es sind Malerzeichnungen. Die reine Linie, die reine Linienzeichnung finden wir selten, immer den Tonwert, die Tonwertzeichnung, die bis an das graphische Bild getrieben wird. Und nun das Seltsame: Trotzdem sich der Künstler der Erscheinungsform so sehr verpflichtet, trotzdem er die Natur und ihre Tonwertplastik so genau erforscht, kommt er durch seine eigene starke Persönlichkeit zu einer Linienkunst, zu einer Handschrift, die in ihren reifsten Schöpfungen das Zeichen, das Kunstzeichen, also die Wesensform der Erscheinung gestaltet. Man denke nur an

[1] Georg Biermann. Der Zeichner Lovis Corinth. Arnolds graphische Bücher. Zweite Folge. Band 5. Verlag Ernst Arnold. Dresden 1924.



Lovis Corinth.
Lesender Mann. 1882.

Lovis Corinth.
Tierzeichnung. 1910.



Lovis Corinth.
Selbſtbildnis. Bleiſtiftzeichnung. 1921.

Lovis Corinth. Landschaft bei Timmendorf. 1907.

den Radierungszyklus vom Walchensee, an diese köstliche Kurzschrift der Nadel, und man wird verstehen, daß ich hier die höchste Vollendung dieser Zeichenhandschrift sehe, die ihr Gegenspiel in der flutenden tonreichen Malerei, wie in der Helldunkelmalerei der breitgezeichneten Lithographien seiner Altersreife hat. Der Umfang dieser Kunstmittel wird deutlich. Die Logik dieser aufsteigenden Entwicklung ist nun auch in den vorliegenden Handzeichnungen gut zu verfolgen. Neben kühlen, scharfen, fleißigen Bleistiftzeichnungen finden sich Momentaufnahmen, Impressionen, Kompositionen und Gesichte, mit weichem, breitem Blei, mit Kreide oder mit dem Tuschpinsel gezeichnet, die das künstlerische Temperament des schauenden Malers verraten. Die Akte sind eigentlich seine Sache nicht. Die organische Plastik dieser Fleischkörper beherrscht sein Pinsel besser als der Stift. Aber Tiere und Kinder, Kopf und Hände seiner Frau, Szenen des Liebes- und Ehelebens werden immer wieder meisterhaft mit kursiver Kurzschrift umschrieben. Und dann sind es immer wieder die Landschaften, in denen er sein Wesen am reinsten zum Ausdruck bringt. Die norddeutsche Heimat, die bayrische Landschaft des Starnbergersees und des Walchensees, die nun seine zweite Heimat wurde. Corinth hat in einem Aufsatz über Wilhelm Trübner den bedeutsamen Satz geprägt: „Vielleicht ist es doch nicht gleichgültig, welches Land uns geboren hat, und dieses vielleicht hängt mit unserem Handeln und Tun enger zusammen als alle Schulweisheit sich träumen läßt." Auf ihn selbst gedeutet, erklärt dieser Satz das einzigartige Wesen dieses Nordkünstlers, der trotz der impressionistischen Zeitprobleme mit ernstem Realismus stärkste Ausdruckskunst verbindet. Es ist der Norddeutsche, der auch in Paris, auch im blühenden Süden nur sich selbst wiederfindet, der trotz aller sinnenfrohen Lebensbejahung doch immer nur sein Gesetz und seinen Geist gestalten kann. Nicht die Schönheit, nicht die Harmonie, nicht Maß und Regel im Geiste lateinischer Südkultur, sondern den wilden, starken, rücksichtslosen Ausdruck seines Wesens und Blutes gestaltet er in allen Erscheinungen der realen und religiösen Welt. Über das Gegebene, über Natur und Modell hinaus wird ihm die Kunst immer wieder Bekenntnis, Kraft und Freude. So verzaubert er Körper und Dinge, Blumen und Früchte, Berge und Bäume, Köpfe und Szenen in Wesen seiner Kunst. Und wie die Farbe endlich dem Gealterten nur noch das Wesen der Dinge, das Zeichen der Naturzeichen ist, so ist ihm auch die Linie und der Linienton schließlich nur noch Wesensschrift, das Zeichen der Kunstzeichen. Die späten Bildnis-Walchensee-Berlin-Zeichnungen, die Lithographiezeichnungen der Zyklen Luther, Anna Boleyn, Friedericus Rex seien hierfür Zeugen; oder man vergleiche einmal die verschiedenen Selbstbildnisse bis zu jener besessenen Bleizeichnung von 1921. Was der Franzose so gern als „l'art boche" bezeichnet, das ist hier in einer unvergeßlichen Handschrift bekennerisch offenbar. Als besonders köstliche Blätter des Biermannbandes nenne ich: Taf. 4, Lesender Mann, 1882. S. 20, Sylt, 1908. Taf. 50, 51, Tierstudien, 1910. Taf. 61, Garten in Mentone, 1913. Taf. 65, Landschaft bei Nienhagen, 1916. Taf. 72, Selbstbildnis, 1921. Taf. 85, Walchensee, 1923 (zugleich Einbandzeichnung). Man wird später aus dem historischen Abstand besser erkennen, daß Lovis Corinth eine Persönlichkeit ist, mit der man nicht fertig werden kann, die sich gegen Begriff und Vergleich wehrt, die immer wieder überrascht und ergreift; daß hier einer der bedeutendsten, deutschen Landschaftsmaler, einer der stärksten Künstler Norddeutschlands über Maß und Zeit hinauswirkt, und daß er nur mit den großen Namen der Nordkunst genannt werden darf. Biermanns Band der Corinthzeichnungen ist für Genuß und Erkenntnis gleichermaßen wertvoll. Hier ist das Wesentliche, das Menschliche uns näher als in vielen Bildern des Meisters, wie ja überhaupt die Linie das Letzte und Eigenste in Schrift und Zeichnung zu sein scheint. „Daraus kummt — wie Dürer sagt — daß Mancher etwas mit der Federn auf ein halben Bogen Papiers reißt, oder mit seim Eiselein in ein kleines Hölzlein verstícht, das würd künstlicher und besser dann eins Andern großes Werk, daran derselb ein ganz Jahr mit höchstem Fleiß macht. Und diese Gab ist wunderlich."

Neuerſcheinungen

Literatur

Leopold Zahn, Die Handzeichnungen des Jacques Callot, unter besonderer Berücksichtigung der Petersburger Sammlung. Mit 72 Lichtdrucken und 54 Abb. im Text. O. C. Recht, Verlag. München 1923.

Der Verfaſſer hat die Beſprechung und ſummariſche Katalogiſierung der Handzeichnungen von Callot, von denen er viele, vor allen Dingen die Petersburger, in vorzüglichen Reproduktionen abbildet, zu einer Monographie erweitert, die als ſolche, meinem Text und dem von Bruwaert folgend, im weſentlichen nichts Neues bietet. Leicht und flüſſig, elegant und geiſtreich geſchrieben, verbindet der Text in geſchickter, ja faſzinierender Weiſe Kunſtgeſchichte und Literariſches mit den ihn fortlaufend begleitenden Abbildungen, von denen viele auch in meinem Buche zu finden ſind. Mein eigener, ſeit langem beſtehender Plan, einmal einen ausführlichen Katalog der Handzeichnungen herauszugeben, ſcheiterte an den widrigen Zeitumſtänden. Das Material, das ich im Louvre durcharbeiten und ſichten konnte, wurde unter ſteter Mitarbeit von meiner Seite, aber auch unter Abweichungen von meinen Zuſchreibungen in den Zeichnungskatalogen des Louvre abgebildet und katalogiſiert. Notizen aller anderen Sammlungen blieben Manuſkript, da keine Möglichkeit beſtand, die Petersburger Beſtände einzuſehen. So vermag ich auch den Petersburger Zeichnungen gegenüber, die Zahn abbildet, keine entſcheidende Stellung einzunehmen. Betonen möchte ich aber, daß gerade dieſer Teil der Arbeit das Wertvollſte und Dankenswerteſte der Zahnſchen Publikation bedeutet. Nur einigen wenigen dieſer Tafeln möchte ich unter Vorbehalt ein Fragezeichen beiſetzen, nämlich den Tafeln 12, 29, 51, 69, die mir für Callot nicht Leben und Energie genug zu beſitzen ſcheinen.

Zu den im Text abgebildeten Zeichnungen möchte ich kurz folgendes bemerken: Die Dresdner Federſkizze (Nr. 2 der Abbildungen) ſcheint mir fraglich. Die Federzeichnung der Eremitage (Nr. 23) ſcheint mir für Callot zu flach und gefällig. Die Rötelzeichnung der Uffizien (Nr. 27) habe ich ſchon bei meiner erſten Durchſicht dieſer, damals noch völlig ungeordnet geweſenen, Sammlung mit einem Fragezeichen verſehen. Nr. 29 und 30 des „Skizzenbuches des M. de Paſſe“, die Zahn ſelbſt mit Fragezeichen verſieht, dürften ganz auszuſcheiden ſein, ebenſo die von Zahn unbezweifelte Landſchaft des Duke of Devonſhire (Nr. 31).

Abweichend von Zahn halte ich das Studienblatt für den ſogen. Schneckenmann, Nr. 8 des Textes, für ſehr zweifelhaft, zumal auch die dies Thema behandelnde Radierung und natürlich erſt recht das Gemälde danach höchſt verdächtig iſt.

An der Echtheit der von mir in der zweiten Auflage abgebildeten drei Berliner Zeichnungen zu M. 490ff. halte ich feſt, trotz Zahns energiſchen Widerſpruchs. Sie ſind dem ganzen Duktus nach flüchtige erſte Entwürfe im Gegenſinn zu den danach ausgeführten Radierungen. Ebenſo ſtammt die Umrahmung, aber nur dieſe, nicht der ganze mittlere Teil der Frankfurter, in meiner zweiten Auflage abgebildeten, Zeichnung von Callot.

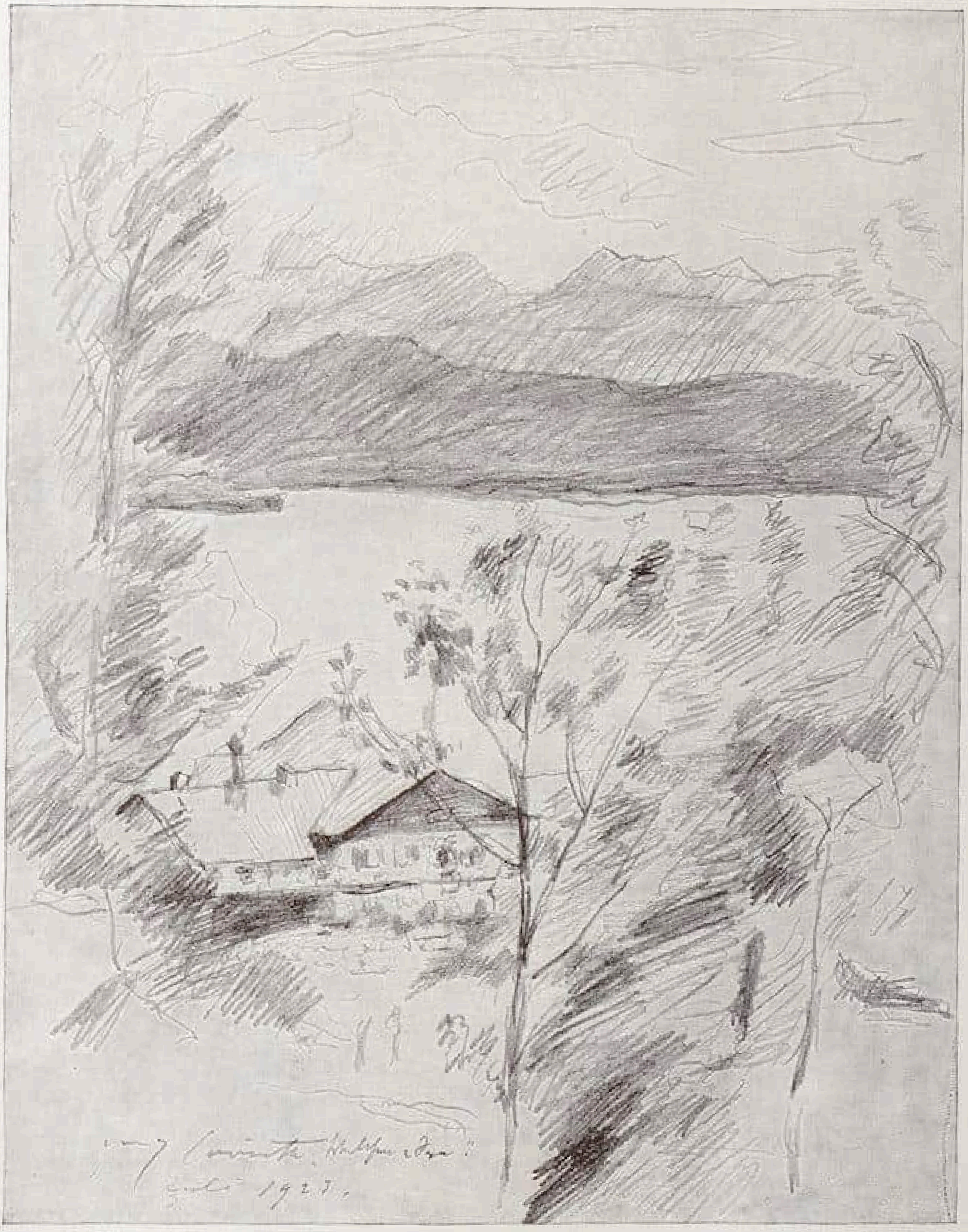
Bedenken könnte man haben gegen die von mir in beiden Auflagen abgebildete Wiener Zeichnung einer Landſchaft mit Hirſchjagd. Ich halte ſie für einen Entwurf zu M. 1194. Allerdings ſieht das Koſtüm, die Uniform des Reiters vorn mehr der Tracht des 18. Jahrhunderts ähnlich. Doch iſt gerade dies ſo undeutlich und unklar bei der ſehr flüchtig hingeſetzten Figur gehalten, daß ein abſchließendes Urteil nicht möglich ſcheint. Auch iſt mir im Augenblick die Nachprüfung ſämtlicher, von Zahn katalogiſierter Florentiner Zeichnungen unmöglich.

Derartige kleine oder größere Meinungsverſchiedenheiten ſollen aber nun keineswegs den Wert dieſer neueſten, auf alle Fälle ſehr verdienſtvollen und klugen, vom Verlag auf das prachtvollſte ausgeſtatteten, ſchon des reichen Materials wegen wertvollen Publikation mindern. Auch dann nicht, wenn ich Callot nach wie vor für den genialſten Improviſator und beweglichſten phantaſiebegabten Radierer, der ein mitfühlender Chroniſt ſeiner Zeit geweſen iſt, halten möchte, nicht aber für einen herzloſen Zuſchauer, wie Zahn meint. Gerade das ſoziale Element dürfte überraſchenderweiſe ſchon bei dieſem Künſtler des 17. Jahrhunderts eine Rolle geſpielt haben. Naſſe.

Edouard Meaume, Recherches sur les ouvrages de Jacques Callot. I. Würzburg. Libraire — Editeur J. Frank's Antiquariat Ludwig Lazarus. 1924. Gm. 25.—.

Das zuerſt 1860 bei Renouard in Paris erſchienene grundlegende Werk über Callot erfährt hier in dankenswerter Weiſe einen Neudruck, und zwar einen verkürzten inſofern, als der erſte Teil über das Leben des Meiſters fortfiel und der Titel entſprechend geändert wurde. Über die Berechtigung dieſer Kürzung werden die Meinungen auseinandergehen, kaum über die Notwendigkeit der Neuausgabe überhaupt. Denn Meaumes Werk iſt nach wie vor, trotz aller ſpäteren Berichtigungen und Bereicherungen des Stoffes durch andere Autoren (vor allem Bruwaert, Paris 1912, und Naſſe, Meiſter der Grapik, Bd. I) das Callot-Werk. Die neue Ausgabe ſchließt ſich genaueſtens, auch in der Paginierung, an die alte an. Einſtweilen liegt der erſte Teil des Oeuvres, die geſicherten Werke umfaſſend, vor (S. 1—392). Der zweite Band ſoll in Kürze folgen. W.

Lovis Corinth. Landschaft bei Nienhagen i. M. 1921.



Lovis Corinth.
Walchensee. 1923.

Luther und die Bibel. Feſtſchrift zum Lutheriſchen Weltkonvent, Eiſenach, Auguſt 1923. 1. Albert Schramm: Die Illuſtration der Lutherbibel; 2. Willy Gerber: Die Bibel, das Buch der Menſchheit. Beide Teile in einem Bande. (Gm. 20.—) Verlag K. W. Hierſemann. Leipzig 1923.

Der für die Kunſtgeſchichte wichtige Teil des Bandes iſt der von Schramm bearbeitete. Der Verfaſſer iſt bekanntlich raſtlos an der Arbeit, das weit verſtreute Material an Holzſchnittilluſtrationen alter Druckwerke, vor allem der Frühdrucke, für die Kunſt- und Kulturgeſchichte möglichſt reſtlos auf einen Platz zuſammenzutragen. Auch das vorliegende Werk iſt ein Teil dieſes Bemühens. Schramm ſtellt hier alle Illuſtrationen der Lutherbibelausgaben vom Erſcheinen des ſogenannten Septembertestaments (1522) bis zum Tode des Reformators zuſammen: 534 Wiedergaben! Sie erweiſen ſich in dieſer Geſamtheit als wichtiges Kapitel zur Geſchichte des Ausgangs der Blütezeit des Holzſchnitts um 1500. Die kunſthiſtoriſche Auswertung des Materials verſpricht Schramm in einem vielbändigen Werk „Der Bilderſchmuck der Lutherdrucke“ zu geben. Man wird ihr um ſo bequemer folgen können, als der Verfaſſer einen großen Teil der Inkunabelbilder, vor allem auch die Illuſtrationen der Inkunabelbibeln, bereits in ſeinem ſchon erheblich weit gediehenen Werk „Der Bilderſchmuck der Frühdrucke“ leicht zugängig gemacht hat. Dazu ſei übrigens auch an dieſer Stelle als Vorarbeit an das ebenfalls bei Hierſemann erſchienene Buch von Wolfgang Mejer: „Der Buchdrucker Hans Lufft zu Wittenberg“ erinnert (2. Aufl. 1923. Beſprochen von M. J. Friedländer i. Jahrbuch d. Kunſtwiſſenſch. 1923). Schramm beſchränkt ſich in der vorliegenden Veröffentlichung zunächſt auf die Angabe der Titel und der illuſtrierten Textſtellen und gibt in Tabellenform eine Überſicht über die illuſtrierten Wittenberger Lutherbibeln von 1522—1546. Die poſitive Leiſtung, die Bereitſtellung wertvollen Materials, muß von der Kunſtgeſchichte ſchon jetzt dankbar anerkannt werden.

W.

Die Raumkunst im Kupferstich des 17. und 18. Jahrhunderts. Herausgegeben von Wilhelm Kurth. Mit 370 Abbildungen. Julius Hoffmann, Verlag, Stuttgart. 1924.

Es war ein glücklicher Gedanke der Verlagsanſtalt, ihrer Folge von Werken über Mobiliar und Baukunſt dieſen Band hinzuzufügen. Denn indem er ſich in der Art der Abbildungen weſentlich von den anderen unterſcheidet, ergänzt er ſie aufs beſte. In jenen ſind moderne photographiſche Wiedergaben enthalten, in dieſem ſollen zeitgenöſſiſche Stiche gegeben werden. Das bedeutet einerſeits, daß die Raumdekoration ſo vorgeführt wird, wie ſie im Auge der Zeit ſich widerſpiegelte, andererſeits, daß eine Reihe künſtleriſcher Einfälle, die nicht zur Ausführung gelangten, nur in verſtümmeltem Zuſtande auf unſere Zeit gekommen ſind oder nicht erhalten blieben, allgemein zugänglich gemacht werden.

Das Werk umfaßt die Zeit von der Mitte des 17. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, alſo die Stilſtufen des reifen und ſpäten Barock, des Rokoko und des Klaſſizismus und beſchränkt ſich auf den profanen Innenbau. Aus der führenden Rolle Frankreichs für den Profanbau dieſer Zeit ergibt ſich, daß in erſter Linie von ſeiner Kunſt die Rede ſein muß. Aber nicht minder eingehend iſt berückſichtigt, was in Deutſchland in dieſen einundeinhalb Jahrhunderten entſtand und als ein durchaus eigentümliches deutſches Barock und Rokoko bezeichnet werden muß. Auf den Anteil der anderen Länder wird nicht eingegangen. Erſt die Behandlung des Klaſſizismus gibt Gelegenheit, weiter zu greifen, und die Beſonderheiten in Frankreich, Italien, Deutſchland und England vorzuführen.

Aus dem Geſagten geht ſchon hervor, daß eine geſchloſſene Geſchichte der Raumgeſtaltung in der behandelten Epoche nicht gegeben wird. Das Abbildungsmaterial bringt eine Auswahl aus dem Beſten, das jene Zeit an Darſtellungen von Innenräumen, Wand- und Deckengeſtaltungen in einer faſt unüberſehbaren Fülle von Stichen verbreitet hat. Der Text ſucht die vorzugsweiſe herangezogenen Baumeiſter in ihren Beſtrebungen zu faſſen und begnügt ſich, einzelne Linien der Entwicklung herauszuheben. Faſt gar nicht eingegangen iſt auf die in den Stichen ſich zeigenden Darſtellungsprobleme und auf den Anteil der Stecher am Zuſtandekommen dieſer Blätter.

Der Verlag hat das Werk würdig ausgeſtattet. Die Abbildungen ſind ausgezeichnet und geben trotz ſtarker Verkleinerung alles in wünſchenswerter Deutlichkeit wieder, Papier und Druck ſind untadelig und das Buch bietet ſich in geſchmackvollem Leinenband gefällig dar.

K. Zoege von Manteuffel.

Woodcuts and Some Words. By Gordon Craig. London, J. M. Dent & Sons. (10 Schilling 6 Pence.)

Gordon Craig bringt in dieſem Buch ſechzig Reproduktionen ſeiner Holzſchnitte ſamt einem Eſſay, deſſen Ideen nicht jedermann teilen kann, deſſen Stil aber jedermann bewundern wird. Einige der Holzſchnitte ſind Buchilluſtrationen, ein paar andere figurierten auf Theaterprogrammen, die meiſten aber ſtehen in engſtem Zuſammenhange zu Gordon Craigs dominierender Leidenſchaft, der Bühne. Sie wurden geſchnitten als praktiſche Handhabe für den Regiſſeur und den Verfertiger der Szenerien und Koſtüme. Losgelöſt von dieſer praktiſchen Beſtimmung iſt ihr künſtleriſcher Wert ungleich. Viele ſind harmlos-gefällig. Wenige andere ſind, wiewohl in kleinſtem Format gehalten, von ganz entzückender

Bildwirkung. Wahrſcheinlich werden die meiſten Käufer mehr Gefallen am Text des Buches als an ſeinen Illuſtrationen finden. Gordon Craig enthüllt ſich darin eher noch ſtärker als in den Reproduktionen. In launiger Art weiß er allerhand zu erzählen, von ſich ſelber, dem Theater, der Technik des Holzſchnittes und ſeiner jüngſten Geſchichte in England, von den beiden Holzſchneidern Pryde und Nicholſon, die beide den Kampf mit der Photographie auszufechten hatten, und in denen Craig ſeine Lehrer ſieht.

Bodmer.

Jos. A. Beringer, Hans Thoma. Radierungen. Vollst. Verzeichnis der rad. Platten und ihrer Zustände. Jede Rad. abgeb. 200 Expl. m. rad. Selbstbildnis, sign. I—XL, Rad. a. kais. Handjapan, Hlbpgm. Gm. 80.—. 1—40, Rad. a van Geldern-Bütt., Hlbled. Gm. 55.—. Ohne die Rad. in Hlbl. Gm. 25.—. Verlag F. Bruckmann, A.-G., München.

Beringer, einer der tätigſten Forſcher auf dem Gebiet badiſcher Kunſt, legt mit dieſem Buch das Geſamtverzeichnis der Radierungen Thomas vor. Wer auch nur je verſucht hat, den Zuſtänden graphiſcher Blätter, ſelbſt eines noch lebenden Künſtlers, nachzugehen, wird wiſſen, daß für eine ſolche Arbeit Dank am Platze iſt, vollends, da ſie die Grundlage aller Beſchäftigung mit dem Oeuvre eines Künſtlers bildet. Behringer, ſelbſt Beſitzer einer großen Thoma-Sammlung, beſchäftigt ſich ſeit vielen Jahren mit dem Material und hat ſchon 1916 unter dem Titel „Hans Thoma. Griffelkunſt“ ein Geſamtverzeichnis des graphiſchen Werkes von Hans Thoma zu geben verſucht. (Als ſpäte Ergänzung dazu ſei hier vermerkt, daß die Graphiſche Sammlung des Schleſiſchen Muſeums der bildenden Künſte in Breslau — ſo weit ſie auch im Oſten liegen mag! — eine anſehnliche Sammlung Thomaſcher Blätter beſitzt, darunter von den ſeltenen Tachographien allein ſieben Blatt, die Nr. 10 ſogar in zwei verſchiedenfarbigen Drucken.) Nachdem B. nun das radierte Werk herausgab, möchte man nur wünſchen, daß er uns auch das übrige aufzeichnet. Auflagehöhen gibt B. nicht an. Aber der Verlag hat Abbildungen ſämtlicher Radierungen, in vollauf genügender Größe und Güte, auf Tafeln beigegeben und auch ſonſt das Buch in jeder Weiſe gut ausgeſtattet, ſo daß dieſe neue Feſtlegung eines Stückes deutſcher Kunſt nicht nur aus Nützlichkeitsgründen, ſondern auch mit gewiſſer Freude in die Bibliotheken aufgenommen werden wird.

W.

Heinr. Leporini, Der Kupferstichsammler. Verlag Richard Carl Schmidt & Co. Berlin 1924. Gm. 12.—.

Das Buch iſt als XXIV. Bd. der „Bibliothek für Kunſt- und Antiquitäten-Sammler“ erſchienen. Es erweiſt ſich als klar angelegter, äußerſt vielſeitiger Führer durch das weite Gebiet der Graphik. Bewußte Anlage auf praktiſche Brauchbarkeit läßt im Verfaſſer den Praktiker erkennen, der als Kuſtos an der „Albertina“ tätig iſt. Zahlreiche, geſchickt gewählte Abbildungen illuſtrieren den Text, in dem leider viele zum Teil ſehr peinliche Druckfehler und Irrtümer ſtehen blieben. Es wäre auch bei einer zweiten Auflage eine nochmalige Durchſicht des Künſtlerverzeichniſſes erwünſcht. Ein Pascin und Oberländer ſind darin zu finden, aber ein Feininger und K. W. Kolbe fehlen.

W.

Ferner erſchienen:

Holzſchnitte des Hans Baldung Grien. Einleitung von Hans Curjel. Hlbl. Gm. 8.—. Hlbpgm. Gm. 12.—.
Allgemeine Verlagsanſtalt, München.

Karl Schwarz, Das graphiſche Werk von Lovis Corinth. 2. erw. Aufl. Gm. 8.—. Nr. 1—20 in Gzpgm. mit 3 ſign. Radierungen Gm. 160.—; Nr. 21—100 in Hlbpgm. m. 2 ſign. Rad. Gm. 60.—.
Fritz Gurlitt, Verlag. Berlin 1924.

In zweiter Auflage:

Max Slevogts Graphiſche Kunſt. Text von Emil Waldmann.
Hiblw. Gm. 18.—, Hlbld. Gm. 27.—.

M. J. Friedländer, Max Liebermanns graphiſche Kunſt. Gm. 18.—. Arnolds graph. Bücher.
Beide Verlag Ernſt Arnold, Dresden 1924.

Bibliophiles

(Unter dieſer Rubrik werden außer bibliographiſcher Literatur nur illuſtrierte bibliophile Drucke angezeigt)

Die Argonauten. Dem Epos des Apollonius nacherzählt von Gustav Schwab. Mit 46 Lith. von Richard Seewald. 1—100 in Gzldr., alle Lith. sign. Gm. 150.—. 101—300 in Hlbldr., Frontispiz und Druckvermerk sign. Gm. 90.—. Propyläen-Verlag. Berlin 1923.

Seewald hat an der bildlichen Sichtbarmachung dieſer kleinen Odyſſee offenbar Freude gehabt. Die meiſten Zeichnungen dazu ſind ihm gelungen, nicht ſo, daß man ſie in alle Einzelheiten verfolgen dürfte: ſie zielen auf einen großen Klang, der gewöhnlich nicht ſteht wie ein langer Ton in ſtiller Luft, ſondern in Bewegung iſt, wie ein Echo: meiſt nach der Tiefe abebbend. Das Meer als der Würger, als feindliche Macht, hat er in einigen großen Blättern eindringlich lebendig gemacht: Unergründlich, in endloſer Monotonie ſchlägt es ſeinen Wellenrhythmus bei der Ausfahrt; aller Schwingungen, jeglicher Rotation iſt es fähig zwiſchen den ſchwimmenden Felſen, mit rieſigen Fiſchmäulern ſchnappt es, ſeelenlos, nach den treibenden Söhnen Chalkiopes. Und Seewalds alte Stärke, die Tierdarſtellung, tritt auch hier in Erſcheinung: ein Taumel junger Losgelaſſenheit ſind die Pferde mit den Bogenſchützen, ein unwiderſtehlich ſich vorwärts wälzender

Energieklumpen die ehernen Stiere unterm Joch. Die Menſchen meiſtert Seewald keineswegs in dem Maß. Sie ſtreifen nicht ſelten die Karikatur, bringen die Einheit manches groß geſehenen Entwurfs ins Wanken. Type und Bild ſchließen ſich bei dieſem Buch gut zuſammen. Die ungenaue Stellung einiger Initialen, ihr Übergreifen ins Schriftbild, dürfte nicht in der ganzen Auflage zu finden ſein. Alles in allem lieſt man die alte Heldengeſchichte in dieſem neuen Gewande willig und mit Genuß. Wieſe.

Goethe, Walpurgisnacht. Mit 22 Holzschnitten von Ernst Barlach. Vorzugsausg. a. Zandersb. mit 2. Folge der Holzschn. a. Jap. 120 Expl., sowie gewöhnl. Ausg. in Pappbd. Verlag Paul Cassirer. Berlin 1923.

Die Illuſtrierung dieſes Stoffes dürfte Barlach keine Überwindung gekoſtet haben. Jedenfalls merkt man den Schnitten keine an: der Hexenſabbat — ein denkbar günſtiges Thema in Schwarz-Weiß — ſteigt aus ihnen mit all ſeiner Draſtik ſo handgreiflich auf, daß man darüber den Spuk vergißt. Es bleibt kein Grauen: man iſt mit einem gewiſſen Humor dabei. Die Naturhaftigkeit der Vorgänge iſt vollkommen: ſelbſt (oder bei Barlach gerade) wenn ſie alle über der Erde ſpielen. Ja, das iſt bei dieſem Künſtler eines der Wunder: Seine Geſchöpfe vermögen zu fliegen — trotz aller „Schwere" der Form. Da iſt der Punkt, wo keiner mehr ſagen kann, wie's gemacht wird: wo etwas iſt — ein famoſes Reitpaar, der Tiſch mit der Alten drauf! W.

Alexei N. Tolstoi, Zar Peters Werktag. Deutsch von Alexander Eliasberg. Mit Holzschnitten von Wassilij Masjutin. Orchis-Verlag. München 1923.

Auf die guten, wohlfeilen Ausgaben ruſſiſcher Literatur des Orchis-Verlages wurde an dieſer Stelle ſchon früher hingewieſen. Das vorliegende Bändchen — A. N. Tolſtoi macht darin ruſſiſche Geſchichte lebendig — ſei Anlaß, auf einen für den Buchholzſchnitt ſehr begabten Künſtler, Masjutin, hinzuweiſen. M. hat in der letzten Zeit zahlreiche ruſſiſche Geſchichten illuſtriert und ſich dabei als ein Holzſchnittkünſtler offenbart, der, feſt in der Tradition des ruſſiſchen Volksblattſchnittes ſtehend, nur ſo viel modernen Geiſtes in dieſen Schnitten zu Wort kommen läßt, als von ſelbſt aus der Zeit hineinfließt; was heißen will, daß ſich moderne Geſpreiztheit in ihnen ebenſo wenig breit macht als künſtliche Altertümelei. Sie ſind von heute, ſie interpretieren den Text im Sinne unſerer Zeit, der zugleich den wirkſamen der vergangenen einſchließt. Eine gewiſſe Wahlverwandtſchaft mit Karl Röſſing iſt zu beobachten. Aber gerade die Unterſchiede in den Illuſtrationen dieſer beiden können dem Volkspſychologen wertvolle Aufſchlüſſe geben. W.

Ferner erſchienen:

V. C. Habicht, „Virgils Viſion", mit 2 Holzſchn. Gm. 1,60, ſign. Gm. 2.50.

Grete Steinecke, „Schönheitsſucher", mit zwei Holzſchn. von W. Steinecke. Gm. 1.60.

Egon Kees, „Nero". Mit 18 Holzſchn. von W. Steinecke. Gm. 4.50.

Sämtlich im Abraxas-Verlag, Lemgo.

Miguel de Cervantes, Don Quixote. In 4 Bd. nach der Tieckſchen Übertragung, mit einer Vorrede von Heinrich Heine u. 48 Kupf. von Daniel Chodowiecki. 1000 num. Expl. a. Bütten in zwei Farben gedruckt.

Nr. 1—100 in Gzled. Nr. 101—250 in Hlbled. Nr. 251—1000 in Ganzſeide. Ca. Gm. 45.—, 25.— u. 15.—.

Walter von Molo, Fugen des Seins. Mit 8 Rad. von Willy Jaeckel. Nr. I—XXV, Rad. von der unverſtählten Platte; Nr. 1—100, jede Rad. ſign.; Nr. 101—250, im Druckverm. ſign.; Nr. 251—550, Interimsbd. Ca. Gm. 100.— bis 35.—.

Beide im Eigenbrödler-Verlag, Berlin W 8.

Miguel de Cervantes Saavedra, La Española Inglesia. 1. Bd. Mit 10 Rad. von Sepp Frank. 1—30 in Ganzſeide mit ſign. Sonderabzügen auf Japan Gm. 300.—. 31—330 in Ganzſeide Gm. 120.—.

In Vorbereitung: Voltaire, Candide, illuſtr. von Paul Scheurich und Tolſtoi, Der Leinwandmeſſer, illuſtr. von E. Richter.

Felix Meſeck, Der Affe Sun Wu Kung. Ein chineſiſches Märchen. Mit 11 Rad. 220 Expl. Bis Nr. 20 in Gzled. Gm. 150.—. In Hlbled. Gm. 60.—.

Otto Schoff-Albius Tibullus, Das Buch Marathus. Elegien der Knabenliebe. Deutſch von Alfred Richard Meyer. 220 num. Expl. mit 5 ſign. Orig.-Rad.

AI, Gzled., Rad. handkol. Gm. 120.—. AII, Hlbled., Rad. kol. Gm. 80.—. B in Hlbled. Gm. 60.—.

Sämtlich bei Fritz Gurlitt, Verlag, Berlin.

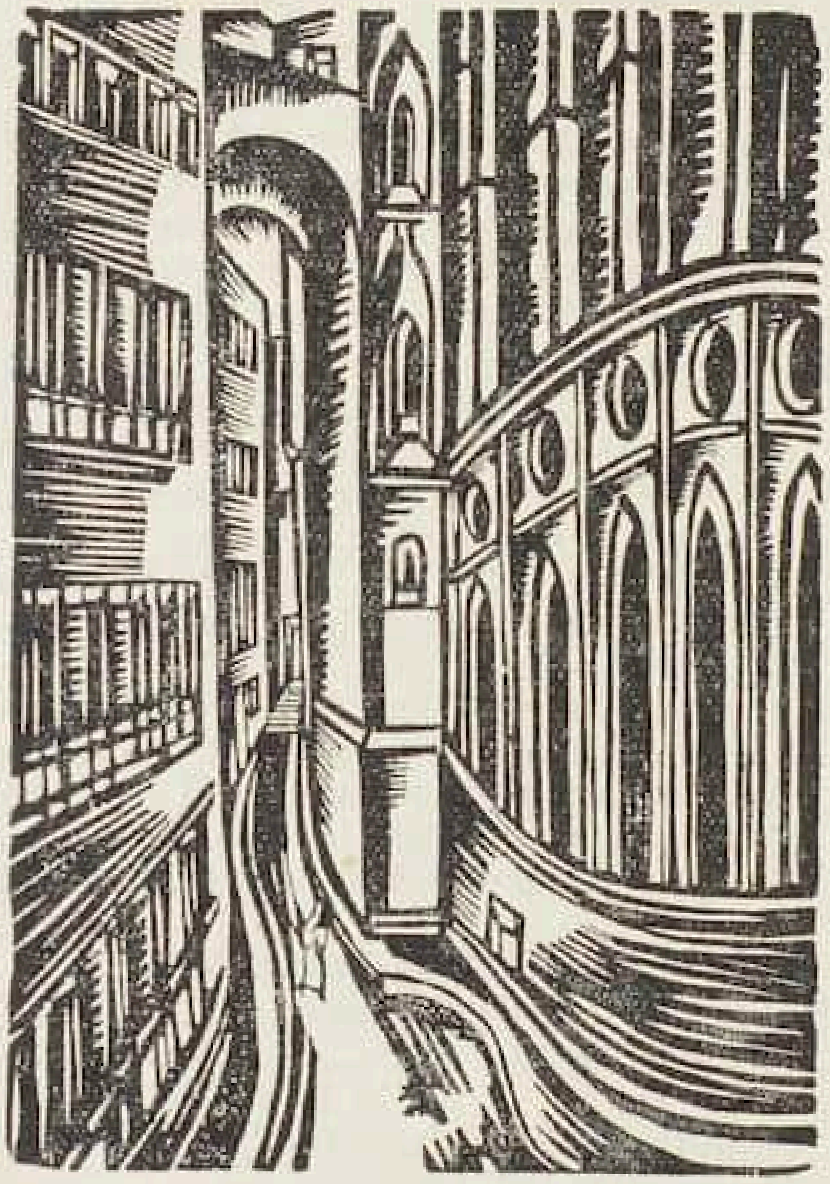
Die Drucke der ſchönen Rarität. Herausgeg. von Niels Hoyer.

1. Druck: Goethe, Hymne an die Natur. Mit 3 Rad. von Joſeph Eberz. Ausg. A Gm. 25.—. Ausg. B Gm. 20.—.

2. Druck: Shakeſpeare, Sonette an den geliebten Knaben. Übertragen von Hans Detlef Sierck. Mit 4 Rad. von Joſeph Eberz. Ausg. A Gm. 30.—. Ausg. B Gm. 24.—.

3. Druck: Alfons Paquet, Die Botſchaft des Rheines. Mit 3 Lithograph. von Friedrich Feigl. Ausg. A Gm. 25.—. Ausg. B Gm. 20.—.

4. Druck: Niels Hoyer, Nachtlied. Mit 3 Rad. von Joſeph Eberz. Ausg. A Gm. 30.—. Ausg. B Gm. 20.—.



5. Druck: Kasimir Edschmid, Rede an einen Dichter. Mit einem Holzschnitt von Frans Masereel und 3 Holzschnitten von Hermann Keil. Ausg. A Gm. 30.—. Ausgabe B Gm. 24.—.

6. Druck: Karl Lorenz, Die vier Madonnen. Mit 4 Holzschnitten von Heinrich Stegemann. Ausgabe A Gm. 15.—. Ausgabe B Gm. 12.—.
Aufl. A je 50, B je 200 Expl. sign.
Johannes Asmus, Verlag, Hamburg.

Hans Franck, Gottgesänge. Mit Holzschn. von Eberhard Viegener.
Karton. Gm. 15.—. In Hlbled., handkoloriert, Gm. 35.—. Walter Seifert, Verlag, Stuttgart-Heilbronn.

Wilhelm Tell. Schauspiel von Friedrich v. Schiller. Herausgeg. nach der Urausgabe von 1804 u. m. 40 Zinkzeichnungen versehen von Franz Kolbrand.
Hlbl. Gm. 9.25. Gzl. Gm. 10.—. Vorzugsausg. von 100 Expl. auf Japanpapier, num. u. sign. in Hlbpgm. Gm. 18.—.
Holzwarth-Verlag, Bad Rothenfelde (Teut. W.).

Barbey D'Aurevilly, Die Rache einer Frau. Mit 8 farb. Zeichn. von Alastair.
Walter Pater, Sebastian van Storck. Mit 8 farb. Zeichn. von Alastair.
Je Gm. 45.—; Vorzugsausg. Gm. 54.—.

Kleist, Die Marquise von O... Mit 13 Rad. v. Karl M. Schultheiß. XXXV. Avalun-Druck. Nr. I—L mit Sonderabz. der Rad. in Mappe Gm. 250.—. Nr. 1—120 in Gzldr. Gm. 150.—. Nr. 121—250 in Hlbldr. Gm. 80.—.
Sämtlich Avalun-Verlag, Hellerau.

Die Augsburger Passion von 1480. Herausgeg. und m. Nachwort von Kurt Pfister. Mit 28 handkolor. Holzschn. Einbände nach F. H. Ehmcke von Otto Dorfner-Weimar.
Nr. 1—50 in Schweinsldr. Gm. 180.—. Nr. 51 bis 150 in Hlbpgm. Gm. 120.—. Nr. 151 bis 350 in Pappe Gm. 50.—.
Gustav Kiepenheuer, Verlag, Potsdam.

Goethe, Ausgewählte Gedichte. Erste Lieferung m. 15 Lithographien von Max Liebermann.
Die zweite Lieferung wird Steinzeichnungen von Ernst Barlach enthalten. Im Ganzen zwölf Lieferungen. Je Gm. 300.—.
Paul Cassirer, Verlag, Berlin.

Alexei Tolstoi, Iwan der Schreckliche. Mit Holzschn. von Karl Stratil. Übertragen von Herbert von Hoerner. Hlblw. Gm. 4.—, Gzlw. Gm. 5.—, a. Dünndruck Gm. 6.—. 30 Expl. auf van Geldern, sign.
Verlag Erich Matthes, Leipzig.

Alonso de Contreras, Leben, Taten und Abenteuer von ihm selbst geschrieben. Aus dem Spanischen von Otto Fischer. Mit Zeichnungen von Max Unold. In Pappe Gm. 6.50, in Hlbld. Gm. 9.—.
Propyläen-Verlag, Berlin.
In Kürze erscheinen:

Oscar Wilde, Florentinische Tragödie. Aus dem Englischen von Max Meyerfeld. Mit 3 Rad. von Ernst Oppler. (IX. Tillgner-Druck.) Nr. 1—20 in Gzpgm. auf Japan, jede Rad. sign. Gm. 200.—. Nr. 21—100 in Gzled. auf Bütten, jede Rad. sign. Gm. 140.—. Nr. 101—200 in Interimsband a. Bütt., einmal sign. Gm. 50.—.
Hans Heinrich Tillgner, Verlag, Berlin W 35.

Der Augsburger Kupferstecher und Kunstverleger Martin Engelbrecht und seine Nachfolger. Ein Beitrag zur Geschichte des Augsburger Kunst- und Buchhandels von 1719—1896 von Friedrich Schott. Mit 4 Abb., etwa 10 Bogen 4°. Ausg. A: Auf Bütten in stilgem. Hlbfrz. handgeb., num. I—L, Gm. 18.—; Ausg. B: auf gut. Papier in stilgem. Pappbd, num. 1—200, Gm. 12.—; Ausg. C: in Steifumschl., num. 201 bis 500, Gm. 9.—.

Neben der Geschichte des Augsburger Hauses, das Martin Engelbrecht 1719 begründet hat, wird das Buch als Hauptteil einen Oeuvre- und Verlagskatalog Martin Engelbrechts bringen, in dem etwa 5000 Stiche des 18. Jahrhunderts sorgfältig beschrieben sind. Ein Register von etwa 150 Stechernamen ist angefügt.

Reproduktionswerke

Die Maneſſeſche Handſchrift (Heidelberger Liederhandſchrift) wird vom Inſel-Verlag in einer Fakſimile-Ausgabe herausgebracht werden. 6 Lief. zu je Gm. 500.— in Subſkript. Die erſte Lief. ſoll im Herbſt erſcheinen. Das vorlieg. Probeblatt iſt ein Wunder der Reproduktionstechnik (zum Preis von Gm. 10.— zu beziehen). Mit dieſer Fakſimile-Ausgabe wird eine der nicht nur philologiſch, ſondern vor allem auch kunſt- u. kulturgeſchichtlich wichtigſten deutſchen Handſchriften des Mittelalters einem weiteren Kreiſe Intereſſierter zugängig werden. In einer Textbeigabe wird Sillib die Geſchichte, Panzer die literarhiſtoriſche u. Pinder die kunſtgeſchichtliche Bedeutung der Handſchrift behandeln.

Hortus Sanitatis, Mainz, Peter Schöffer 1485 Das früheſte deutſche Kräuterbuch; m. 379 Holzſchnitten. Nachwort von W. L. Schreiber. Gm. 60.—, in Subſkript. Gm. 40.—.
Verlag der Münchner Drucke, München.

Mappenwerke

Georg Philipp Wörlen, Die alte Stadt. Ein Blockbuch mit 14 Holzschnitten. Verlag Krieg. Leipzig 1924.

„Die alte Stadt“ iſt Paſſau. Jeder, der ſie einmal erlebte, wird etwas von ſeinem Erlebnis in den großen, ſchweren Blättern Wörlens wiederfinden. Es iſt keine lahme romantiſche Geſte in ihnen, aber ein ſtarkes Gefühl für den Organismus eines ſolchen alten Lebeweſens. Wörlen baut. Alle unſere alten Städte ſind gebaut im Sinne eines Organismus — unſere neuen ſind es noch in den ſeltenſten Fällen; und die modernen Auf- und Anpfropfungen in und an den alten haben allzuoft den Charakter läſtiger Paraſiten. — Wörlens Spannweite iſt nicht groß. Er ſcheint zu denen zu gehören, die in der Beſchränkung die Meiſterſchaft finden, aber auch in weiſer Erkenntnis ihrer Grenzen ſie nicht jenſeits dieſer ſuchen. Werkgerecht im Sinne guter handwerklicher Tradition darf man ſeine Schnitte nennen. Daß ſie darüber hinaus etwas vom Geiſt unſerer Tage atmen, macht ſie vollends lebensfähig. W.

Ferner erſchienen:

Richard Strauß, Opern. 11 Radierungen von Alois Kolb.
125 Expl. in Mappe. I—XXV auf Japan m. Rem.; 1—30 auf Bütten; 31—100 auf Kupferdruck.
Avalun-Verlag, Hellerau.

Jan Oeltjen, Eisſtoß. 8 Holzſchnitte Nr. I—X auf Japan in Hlbpgm.-Mappe mit einer Handzeichnung. Nr. 1—20 in Hlbl.-Mappe auf Bütten.

Jan Oeltjen, Begegnung. 8 Holzſchn. Nr. I—X in Hlbpgm.-Mappe auf Japan mit einer Handzeichnung. Nr. 1—20 in Hlbl.-Mappe.
Rikola-Verlag, Wien.

Die erſte Mappe der Darmſtädter Sezeſſion. Acht ſign. Blätter von Jakob Kahn, Erna Pinner, Joſef Eberz, Antes, Arthur Grimm, Herman Keil, T. C. Pilartz und Carl Gunſchmann.
In Subſkription bis 15. Juli: Nr. A-E a. Bütten, handkol., Gm. 60.—, Nr. VI—XXX auf Bütten, ſign., Gm. 40.—, Nr. 31—100 auf Halbkarton, ſign., Gm. 25.—.
Die Dachſtube, Darmſtadt.

Alfred R. Meyer: Lady Hamilton. Mit 8 Orig.-Lith. von George Grosz. Ausg. A. I. (1—50) handkol. Gm. 90.—; A. II. (51—150) Gm. 70.—; B. (151—300) Gm. 50.—.
Verlag F. Gurlitt, Berlin.

Die Spielkarten Philipp Otto Runges. Von den von Gubitz geſchnittenen Originalſtöcken in 330 num. Spielen abgezogen u. handkol. In Kaſſette Gm. 18.—.
Inſel-Verlag, Leipzig.

W. Steinecke, „Morgenſterns Tiere“ Mappe 2. 6 Rad. auf Bütten Gm. 10,—.
Abraxas-Verlag, Lemgo.

Renée Sintenis, Tiere. 12 Rad. auf Japan Nr. I—XXX, Gm. 250.—; auf Bütten, Nr. 1—70 Gm. 160.—.
Fritz Gurlitt, Verlag, Berlin.

Max Slevogt, Mozarts Don Giovanni Bühnenbilder (für die Dresdner Staatsoper). 9 Orig.-Lith. 100 Expl. Gm. 300.—.
Bruno Caſſirer, Berlin.

Einzelblätter

Wilhelm Heise. Fünf Steinradierungen. 1. Die nächtliche Stadt. Bildgr. 63×47. 150 num. u. sign. Expl. Gm. 30.—. Variationen: 2. Früher Tag. 3. Fremde Länder. Je 24×31; 150 num. u. sign. Expl. Gm. 20.—. 4. Pompon-Dahlien. 56×35. 5. Blühende Spireen. 36×25. Je 150 num. u. sign. Expl. Gm. 20.—.

In Vorbereitung: 20 kolorierte Linoleumſchnitte nach Cervantes, Don Quichotte. Der Verlag gab ferner ein Verzeichnis der bisher von Heiſe erſchienenen Mappenwerke heraus. — Verlag Hans Goltz, München.

Mit Heiſe iſt eine bisher zu wenig beachtete Begabung am Werk. Die letzten vorliegenden Blätter zeigen ein ſpezifiſches, von altmeiſterlicher Tradition ausgehendes Gefühl für die Möglichkeiten der Steinzeichnung. Das Formale ſteht nicht weniger in der Tradition, ohne einen eignen Weg vermiſſen zu laſſen. Die Figuren treten mit ihrer etwas konventionell-neuartigen Geſtik noch manchmal in Widerſpruch zu ihrer Umwelt, in deren organiſch-phantaſievoller Behandlung die ſtärkſte Seite Heiſes ſichtbar wird. Die Spireen ſind ſolcher Ahnen wie Kolbe, die „nächtliche Stadt“ iſt Meryons würdig. W.

Ferner erschienen:

Lovis Corinth. Drei mehrfarbige Originallithographien. 1. Sanssouci / 2. Historische Mühle / 3. Berliner Schloß (Eosanderſches Portal). In 4 Farben. Bildgr. 25,5×33. Nr. 1—60 auf China Gm. 80.—. Nr. 1—70 auf Bütten Gm. 60.—. Fritz Gurlitt, Verlag, Berlin.

Marc Chagall. 9 Lith. Bauer am Haus. Blgr. 70×53. Alter Jude mit Tieren u. Haus / Männerkopf I / Männerkopf II. Blgr. je 53×40. Preis je Gm. 28.—. Geiger. Blgr. 31×44 / Am Frühstückstisch. Blgr. 44×31. Je Gm. 18.—. Mann mit Huhn. Blgr. 35,5×26,5 / Am Schreibtisch. Blgr. 26,5×35,5 / Mann mit Ziege. Blgr. 31×44. Je Gm. 16.—. Je 35 sign. Expl. auf Bütten. Paul Cassirer, Berlin.

Sepp Frank. 3 Rad. Kölner Dom (Gesamtansicht). Zweifarb. gedr., Plattengröße 48,5×49. 30 Abz. auf Japan m. Remarque Gm. 70.—. 70 Abz. auf Bütten o. Remarque Gm. 50.—. Hans Sachs. Plattengröße 31×37. 50 Abz. auf Chinaunterlage m. Remarque Gm. 35.—. 150 Abz. o. Remarque Gm. 25.—. Ulmer Münster (Portal). Plattengr. 65×46. 50 Abz. m. Remarque Gm. 60.—. 100 Abz. o. Remarque Gm. 45.—. Graphisches Kabinett H. Staadt, Wiesbaden.

George Grosz. 2 Lithogr. Ständchen und An der Grenze. Gr. 65×50. 60 num. und sign. Drucke auf Bütten. Preis ca. Gm. 35.—. Euphorion-Verlag, Berlin-Charlottenburg.

Friedrich Heubner. 2. Rad. Flußlandschaft. Plattengröße 14×16. Bretonische Landschaft. Plattengr. 13×17. Preis jedes der beiden Blätter: Nr. I—XXV a. van Geldernbütten m. Remarque Gm. 45.—. Nr. 26—125 a. Bütten o. Remarque Gm. 25.—. Num. u. sign. Grapheion, Verlag, München.

Georg Kolbe. 5 Rad.
1. Aktstudie I. Plattengr. 29×25. Gm. 40.—.
2. Aktstudie II. Plattengr. 17,5×12,5.
3. Aktstudie III. Plattengr. 17,5×12,5.
4. Aktstudie IV. Plattengr. 12,5×17,5.
5. Aktstudie V. Plattengr. 24,5×19.
Nr. 2—5 je Gm. 30.—. Je 20 Expl. a. Bütten, sign. Verlag Paul Cassirer, Berlin.

Alfred Kubin, Der Schmerzensmann. Kreidelithogr. Nr. 1—25 auf Jap., Nr. 26—100 auf Bütt. Faust in der Hexenküche. Lith. Nr. 1—25 a. Japan, Nr. 26—100 a. Bütten. Sämtlich sign. Rembrandt-Verl., G. m. b. H., Berlin-Zehlendorf.

Derselbe, Zwei Lithographien. Strandgut. Bildgr. 34×28,5. Der Lebensbaum. Bildgr. 38×30,5. Je 100 num. u. sign. Drucke. Auf echt Torinoko-Japan Gm. 40.—, auf Bütten Gm. 20.—. Verlag des Frankfurter Kunstvereins, Frankfurt a. M.

Max Liebermann, Dame im Pelz, sitzend. Radierung. Plgr. 30,5×23,4. 100 num. und sign. Expl. auf Bütten. Gm. 90.—.

Max Slevogt, Kamelreiter. Kreidelithogr. Steingr. 23,5×28,5. 60 num. und sign. Expl. auf Bütten. Gm. 70.—. Beide Verlag Bruno Cassirer, Berlin.

Hans Meid, Badende Mädchen am Weiher. Lith. Blgr. 45×55. 50 Expl. a. Jap., 100 Expl. auf Bütten. Signiert.

Max Pechstein. 3 Holzschn. 1. Rauchender Schweizer. In drei Farben. 50×40 / 2. Alte Frau. 50×40. 3. Fischer mit Netz. 31×40. Je 60 num. u. sign. Expl., 10 a. Jap., 50 a. Bütt. Ca. Gm. 60.— bis 30.—. Beide Euphorion-Verlag, Berlin-Charlottenburg.

Hugo Steiner-Prag. 2 Rad. Theophrastus Paracelsus. Plgr. 22×32 / E. T. A. Hoffmann. Plgr. 25,5×27,5. Je 30 Expl. a. Jap., 100 Expl. a. Bütten. Avalun-Verlag, Hellerau.

Max Slevogt zeichnete für ein Haus-Konzert eine Lithographie Violinkonzert. 50 Vorzugsdrucke vor der Schrift auf China kommen signiert zum Verkauf. Bildgr. 21×21,5. Preis Gm. 70.—. Bruno Cassirer, Berlin.

Neue Flechtheim-Graphik:
Ernesto de Fiori. 4 Boxer-Lithos. Auf halbe Distanz / Der Stop / Die Finten / Boxer und Fighter. Blgr. 45×60. Aufl. je 30 Expl. Je Gm. 20.—.
Marie Laurencin, La créole. Litho. Größe 50×38. 50 Expl. Gm. 50.—.
Heinrich Nauen. 5 Rad. 1. Bildnis. 31×23 / 2. Schlafendes Mädchen. 17×31 / 3. Mädchen mit Fächer. 24×18 / 4. Hockende Frau. 10×18 / Mädchen mit Spiegel. 15×12. Aufl. je 25 Expl. Nr. 1—3 Gm. 30.—, Nr. 4 u. 5 Gm. 25.—.
Jules Pascin. 2 Rad. Deux Femmes. 18×18 / L'Enfant prodigue. 34×47. Je Gm. 50.—.
Maurice Sterne. 2 Lith. Nu I. 45×60 / Nu II. 60×45. Aufl. 45 Expl. Je Gm. 35.—.
Otto von Wätjen, In der Oper. Litho. Größe 50×40. 50 Expl. Gm. 20.—.

Der Markt

Die Boerner-Auktionen

Die Versteigerung der Kupferstichsammlungen Ehlers, von Römer usw. bei C. G. Boerner in Leipzig fand zwar in einer Zeit äußerster Geldknappheit statt, hatte aber ein weit über Erwarten günstiges Ergebnis. Da sie seit der Einführung der Rentenmark die erste große internationale Kupferstichauktion war, verdient sie

durch die neue Feststellung der Goldmarkpreise für die verschiedenen Gattungen der älteren Graphik, die versteigert wurden, besondere Beachtung.

Bei den alten Meistern ergab sie für die „großen Preise“, die durch die internationale Nachfrage und Kaufkraft geregelt werden, keine eigentlichen Überraschungen. Immerhin sei betont, daß die bedeutenden Blätter der Auktion, die sich auch durch überlegene Druckqualität und gute Erhaltung auszeichneten, meist über die Schätzungen hinaus bewertet wurden. Ich kann hier am besten auf die Zusammenstellung der Preise von 500 M. an verweisen, die in der Beilage zum Cicerone, Heft 12, enthalten ist. — Bei der Bewertung mittlerer Qualitäten von Dürer, Rembrandt, den Kleinmeistern usw. scheint die durch die Inflation bewirkte Unsicherheit auf dem deutschen Graphikmarkt einer mehr ruhigen, gerechteren Beurteilung der Ware gewichen zu sein. Ein Beispiel: Schöne Blätter aus den Dürerfolgen waren für durchschnittlich etwa 150—200 M. zu haben; ein Hauptblatt daraus, „die apokalyptischen Reiter“ wurde in einem vorzüglichen Abdruck der zweiten Ausgabe mit 360 M. bezahlt. Demgegenüber erscheint der Preis von 600 M., der in einem unlängst erschienenen Berliner Antiquariatsverzeichnis für ein weniger bedeutendes Blatt (B. 74) der Apokalypse in nur „gutem“ Abdruck der zweiten Ausgabe gefordert wurde, ungerechtfertigt hoch .....

Die Blätter des 18. Jahrhunderts erzielten oft sehr ansehnliche Preise — die Porträts aus der Sammlung von Römer zeichneten sich ja durchwegs durch treffliche Erhaltung aus —; immerhin wurden hier die Schätzungen weniger häufig überschritten, auch nicht bei den schönen großen, ganzfigurigen Damenbildnissen der berühmten englischen Schabkünstler.

Die erste Abteilung der Auktion brachte auch einige zum Teil ziemlich seltene Radierungen deutscher Künstler des 19. Jahrhunderts. Die meisten gingen hoch über die Taxen und erreichten ein Vielfaches ihres Vorkriegswertes. Die Beachtung, die Künstler wie Dillis usw. in den letzten Jahren bei den deutschen Kunstwissenschaftlern erfahren haben, hat sichtlich das Interesse der Sammler und Museen wesentlich gehoben. Der Ätzdruck des „kleinen Isarstegs“ von Dillis erzielte 72 M.; die drei Blatt von Carus stiegen auf 58 M., die schöne Quagliofolge auf 305 M. Die Preise der Radierungen von Haller von Hallerstein überschritten gleichfalls sämtlich die Taxe. Auch aus der zweiten Abteilung seien hier einige Preise erwähnt: die fünf Originalradierungen des Grimm (Nr. 2080) brachten 34 M., das Werk des F. Kobell (Nr. 2118) 510 M. Auffallend ist die bedeutend höhere Einschätzung von Erhard gegenüber Klein: von ersterem kosteten vier Blatt (Nr. 769) 52 M., von letzterem erzielte eine ganze reiche Sammlung von 135 Blatt (Nr. 2117) nur 135 M. —

Zum Schluß noch ein Wort über die Käufer. Zum erstenmal seit mehreren Jahren traten wieder die deutschen Kabinette als ernsthafte Bewerber auf, die auch internationale Konkurrenz nicht zu scheuen hatten. Die Mittel hierzu mögen sie durch Dublettenverkäufe, zum Teil wohl auch durch Schenkungen aufgebracht haben. Am stärksten kauften die graphischen Sammlungen von Düsseldorf und Leipzig. Einzelne Käufe wurden getätigt von den Kabinetten in Berlin, Dresden, Nürnberg und Stuttgart. Auch die Kunstgewerbemuseen von Berlin und Leipzig suchten ihre reichen Ornamentstichsammlungen zu ergänzen.

Bei den deutschen Händlern, die zwar zahlreich vertreten waren, machte sich am meisten eine gewisse Zurückhaltung geltend. Von internationalen Käufern traf man neben zwei bekannten holländischen Sammlern Händler aus London, Wien, der Schweiz, aus New York und Frankreich.

* * *

Die am 24. Mai stattgefundene Auktion österreichischer Aquarelle sah eine kleinere Käuferschar. Die erzielten Preise hielten sich aber in sehr beachtenswerter Höhe und übertrafen in ihrer Gesamtheit die Schätzungen nicht unbedeutend. Die anwesenden Händler kauften wohl meist im Auftrag. Das teuerste Blatt der Auktion, ein schöner Fendi (Nr. 48), ging für 3500 M. an ein westdeutsches Museum; die Radierungen von Danhauser und Fendi (Nrn. 157 und 158) erwarb die Leipziger graphische Sammlung. Tr.

Versteigerung von Handzeichnungen des 15.—18. Jahrhunderts in Paris, Hôtel Drouot. Am 11. April 1924.

Dem hier schon besprochenen Handzeichnungskataloge einer Sammlung M. X..., die am 25. Februar d. J. im Hôtel Drouot zur Versteigerung stand, folgte ein zweiter derselben Sammlung mit 104 Nummern und Abbildungen sämtlicher Blätter. Diese kleinen aber scharfen Abbildungen geben immerhin eine annähernde Vorstellung von der Art des Gebotenen, und da muß man sagen, daß die Anonymität des Sammlers wohl seinen guten Grund haben mag. Denn es spricht aus diesem Teile der Sammlung nicht ein besonders kritischer und auf hohe Qualität ausgehender Sinn. Die großen Namen versagen eigentlich alle, wie schon die Abbildungen erkennen lassen, und von den übrigen Blättern erreicht nur etwa ein Viertel die Grenze guten Durchschnitts, wo das wissenschaftliche und sammlerische Interesse überhaupt erst beginnt. Von den altdeutschen Zeichnungen hält keine stand. Als Arbeit Michael Wohlgemuths figuriert eine glatte Renaissanceumrißzeichnung mit ausgebildeter Linearperspektive und mehreren künstlerischen Durchblicken im Hintergrunde! Die

sogenannte Schongauerzeichnung, ein stehender Heiliger, ist ausgeschnitten, verstümmelt, mit einem falschen Kopfe ergänzt und überhaupt in der Drapierung, Haltung, Geste und in den Proportionen unstimmig. Von ähnlich geringer Erhaltung ist auch die angebliche Baldung Grien-Zeichnung, die aber wegen der schwächlichen Beine nicht von dessen Hand sein kann. Der Tod Mariae, L. Cranach d. Ä. zugeschrieben, hat nichts von Cranachschen Typen und Komposition. Wie dieser das gleiche Thema außerordentlich viel inniger und besser komponiert darstellen konnte, zeigt seine Zeichnung im Berliner Kupferstichkabinett (Kat. E. Bock, Taf. 25). Der auf den ersten Blick anziehende Altarentwurf in Renaissanceformen mit der Datierung 1516 (?), der Holbein d. J. zugeschrieben wird, ist für diesen in den Architekturteilen zu nüchtern und oben zu spielerisch und teilweise mangelhaft gezeichnet; in der Komposition des Hauptbildes nicht klar und wirkungsvoll genug Aber an sich kein reizloses Blatt, das man am ehesten für bayrisch um 1550 ansprechen möchte.

Die Abbildung des dem Mantegna zugeschriebenen Bacchanales ist leider sehr klein, aber soviel sieht man, daß es auf den beiden in Kupferstichen und einer Originalzeichnung (London) erhaltenen Bacchanalien Mantegnas außerordentlich viel temperamentvoller hergeht wie auf der Zeichnung der Pariser Sammlung. Das Blatt wäre wohl richtiger als aus der Paduaner Schule zu bezeichnen. Nicht ernst zu nehmen als Arbeit Tizians ist das Blatt mit elf Köpfen von Männern und Frauen. Es gibt nur ein paar echte Zeichnungen von Tizian und die sind so gewaltig, daß sie mit solchen manirierten und kleinlichen Studienköpfen eines Zeitgenossen nichts gemein haben. Auch das Rembrandtblatt dürfte nur von einem Nachahmer sein. Offenbar ist Nathan vor David dargestellt, aber in einem seltsamen Raume mit einer Scheunentür links und einer Portière rechts! Wie Rembrandt selbst dieses Thema großmeisterlich und ergreifend behandelt, hat er zweimal ganz verschieden in den Zeichnungen in Berlin und in Lützschena (Sammlung des Baron von Sternburg) gezeigt.

Nun aber komme ich zu den etwa 25 beachtenswerten Blättern mittlerer Meister, besonders von Franzosen, Niederländern und Italienern. Von den Bildniszeichnern Lagneau und W. Vaillant sind mehrere charakteristische Köpfe vorhanden und von Charles-Lebrun ein schwungvoller Entwurf zu einer Kreuzabnahme in Federzeichnung. — Der Antwerpener Hans Bol ist mit einer signierten und 1523 datierten Landschaft mit dem Sturze des Ikarus vertreten, einem Motiv, das 30 Jahre später P. Bruegel und 150 Jahre später Claerz Berchem wiederverwerteten. Von P. Bruegel d. Ä. ist eine hervorragende, große, lavierte Federzeichnung da, einen reichstaffierten Waldweg darstellend, offenbar ein Hauptblatt der Sammlung. Ihm entspricht an Wert das reichstaffierte, weite Winterbild von David Vinckeboons, ebenfalls in getuschter Federzeichnung. Eine zierliche Flußlandschaft mit Schiffen und felsigen Ufern, nicht signiert, wird dem Mattheus Bril zugeschrieben, dessen Malerei und Zeichnung freilich nach seinem neuen Biographen Anton Mayer vollständig anders sein soll, als man bisher angenommen hat. Von dem nur durch ein paar Bilder, aber noch durch keine Handzeichnung bekannten Harlemer Landschafter Corn. Simonsz v. d. Schalcke findet sich hier eine bezeichnete und 1660 datierte Dorflandschaft in einer etwas derben van Goyen-Manier. Van Goyen selbst und P. Molijn sind mit mehreren charakteristischen und zum Teil bezeichneten und datierten Zeichnungen vertreten. Auch von Pieter Neefs, Hendr. Verschuring, Bernh. Gaal und dem immer interessanten Corn. Troost kommen hier reizvolle Blätter zum Vorschein. — Von den Italienern möchte ich noch die dem Giulio Romano wohl mit Recht zugeschriebene getuschte Federzeichnung der Geburt Mariae mit überaus reicher und geradezu fürstlicher Prachtentfaltung erwähnen. Ferner mehrere auffallend feine Arbeiten von Domenico Tiopolo und einen originellen Entwurf von Franc. Albani, darstellend die Nacht, als Engel mit den Traumkindern in den Armen über die mondbeglänzte Landschaft dahinfliegend. F. Becker.

London. Versteigerungen. Neben modernen Gemälden gelangten in den letzten Monaten eine große Anzahl Zeichnungen und Stiche zur Versteigerung. Es handelte sich vorwiegend um englische Künstler. Bei Christie wurden am 9. April für frühe englische Stiche aus den Sammlungen Galton, Teesdale und Taylor zum Teil Rekordpreise gezahlt. Ein Probedruck des Blattes von W. Ward nach Hoppner, die beiden Töchter des Sir Thomas Frankland darstellend, erreichte nach einem Anfangsangebot von 500 Guineen nicht weniger als 2350 G. Eine Serie der 13 „Cries of London" nach Wheatley von Cardon u. a gestochen, wurde von Sampson mit 1700 G. bezahlt. (Bei Ausgabe jedes Blatt etwa ½ G.!) 1270 G. kostete ein 1. Zustand von V. Greens Schabkunstblatt der Herzogin Georgina von Devonshire nach Reynolds. Doch waren auch die übrigen Preise hoch im Gegensatz zu denen von Gemälden. (So brachte ein bekanntes Gemälde von Sargent, „The Hospital of Granada", am 2. Mai bei Christies nur 2100 G.) — Puttick and Simpson versteigerte am 10. April Farbstiche von Baxter und Le Blond. Eine Serie von 32 Ovaldarstellungen des letzteren ergab £ 117 10 s.

Neue Kataloge

Berlin. Zu der umfangreichen Kubin-Ausstellung bei F. Gurlitt ist ein reich illustrierter

Katalog erschienen. Er verzeichnet mehr als 200 Aquarelle und Zeichnungen des Künstlers.

Reiß & Krüger. Katalog IV. Er wurde anläßlich der Ausstellung „Deutsche Meister der Rokoko- und Romantikerzeit“ ausgegeben, enthält eine Einführung von P. F. Schmidt, einige schöne Abbildungen und ein mit Preisen versehenes Verzeichnis von über 300 graphischen Blättern.

Bern. Gutekunst & Klipstein. Katalog XIV. Alte und moderne Graphik. Vorzügliches Material. 678 Nrn. XXX Tafeln. Die Preise in Schweizer Franken sind ein zuverlässiger Anhalt für die Bewertung von Graphik außerhalb Deutschlands. Es seien genannt: Zoan Andrea, Vier tanzende Frauen (B. 18): 1700 Fr. Dürer, Dudelsackpfeifer (B. 91): 1700 Fr. Die apokalyptischen Reiter (B. 64 I): 1600 Fr. Blätter aus der Apokalypse mit Text: 75—140 Fr. Nanteuil, im Durchschnitt 400 Fr. Piranesi, Ruinen von Pästum, 1. Ausg. (21 Bl.): 1500 Fr. Rembrandt, Anbetung der Hirten (B. 46), auf Japan, früher Druck: 3300 Fr. Die Flucht nach Ägypten (B. 55): 330 Fr. Kreuzabnahme bei Fackelschein (B. 83): 3000 Fr. Hieronymus lesend (B. 100): 450 Fr. Bettlerpaar (B. 164): 100 Fr. Daumier, gute Drucke: 30—70 Fr., das seltene Blatt H.-D. 309: 500 Fr. Goya, Tauromachie, II. Ausg.: 2000 Fr. Kollwitz, Weberaufstand (6 Bl.): 60 Fr. Bewaffnung im Gewölbe (S. 95 VI), sign.: 150 Fr. Liebermann, fehlt. Slevogt, 1 Blatt (!), Selbstbildnis, Rad. auf dick. Jap., sign.: 180 Fr. Zorn: Rosita Mauri: 1000 Fr. Verlaine, sign.: 250 Fr. Dasf. aus dem „Pan“: 60 Fr.

Kat. XV. Schweiz: Ansichten, Trachten, Aquarelle, Handzeichnungen. 207 Nrn. Einige Tafeln. Besonders reiches Angebot von Blättern Weltis.

Den Haag. Martinus Nijhoff. Kat. 503. Enthält neben Büchern über Malerei viele seltene Werke über Graphik, u. a. Veröffentlichungen der Berliner Graphischen Gesellschaft. 684 Nrn. mit Preisen in holländischen Gulden.

Leipzig. Beyer & Sohn. Lagerliste 33. Käthe Kollwitz. 71 Nrn. mit Preisen. — Lagerliste 34: Max Liebermann. 115 Nrn. mit Preisen. Viele seltene, auch frühe Blätter. — Die Firma teilt ferner mit, daß sie ausliefert: Klinger, op. VII, Vier Landschaften, sowie eine Reihe anderer Blätter aus dem Nachlaß des Künstlers.

Curt Naubert. Antiquar.-Kat. 12. Kupferstiche alter Meister, Handzeichnungen, Gemälde. Moderne Graphik eignen Verlags. 62 Nrn.

Luzern. H. Gilhofer & H. Ranschburg. Catalogue 1: Original Etchings and Engravings by the Old Masters of the XVth—XVIIth Century. — Vorzüglicher, mit zahlreichen Lichtdrucktafeln ausgestatteter Katalog. 318 Nrn. Hingewiesen sei nur auf einige besondere Kostbarkeiten. Von frühen italienischen Blättern sind zu nennen die „Lybische Sibylle“ von Baccio Baldini (?) (4000 Frs.) und die prachtvoll komponierte „Allegorie des Neides“ von Christofano Robetta, im 1. Zust. (6000 Frs.). Kaum wieder vorkommen dürfte eine vollständige Folge des Marienlebens von Israel van Meckenem; bisher waren nur sechs Exemplare in den großen Kupferstichkabinetten bekannt. Für die zwölf Blatt „von unvergleichlicher Frische und tadelloser Erhaltung“ werden 50 000 Frs. gefordert. Nicht minder selten dürfte das (bereits verkaufte) Blatt von Dirk Velaert, St. Bernard kniend vor der Madonna, vorkommen. Auch Zasingers großes Hauptblatt der Enthauptung der hl. Katharina ist eine Seltenheit, für die trotz der „starken Restaurierung“ 1200 Frs. als Preis gegeben erscheinen. Besondere Aufmerksamkeit aber verdienen einige unbeschriebene anonyme Blätter. Ein altkolorierter „niederdeutscher Holzschnitt um 1450“ zeigt die hl. Clara von Assisi (10×7 cm), 1500 Frs., ein zweiter, überaus flott und anmutig gezeichneter, mit dem Signum „S“, die Heiligen Johannes und Magdalena. Er wird als „kölnischer Künstler um 1500“ aufgeführt (3000 Frs.). Daß Rembrandt und Dürer in einer solchen Gesellschaft mit hervorragenden Blättern vertreten sind, erscheint nahezu selbstverständlich. Es ist eine Freude, so viele Qualitäten beieinander zu finden.

München. Karl & Faber. Kat. 9. Alte und neue Graphik. Handzeichnungen. Illustrierte Bücher. 785 Nrn. Wiederum ein stattlicher Katalog mit vielen Tafeln, der einen raschen und bedeutsamen Aufstieg der Firma dokumentiert. Auswahl und Bearbeitung sind auf unbedingte Qualität gestellt. Das Gebotene ist sehr mannigfaltig; hervorgehoben sei als etwas nicht oft Vorkommendes eine schöne Menzel-Zeichnung (Alte Dame mit Hut) vom Jahre 1888. — Kat. 11: Chodowiecki und Ridinger. 380 Nrn.

Hans Goltz, Kunsthandlung. Zur Ausstellung des graphischen Werkes von Lovis Corinth gab die Firma ihren Lagerkatalog 18 heraus. Er verzeichnet 275 Nrn. mit Preisen, ferner von Corinth illustrierte Bücher und Mappenwerke. Der Katalog enthält eine größere Anzahl Abbildungen.

Stuttgart. Oskar Gerschel, Kunstantiquariat, versandte zu einer Ausstellung von Radierungen Rembrandts einen Katalog mit 110 Nrn. und Preisen. Die Firma teilt in einem Vorwort mit, daß sie den vor dem Kriege besonders durch Gutekunst begründeten Ruf Stuttgarts auf dem Gebiete der Graphik neu beleben möchte.

Utrecht. Am 2. und 3. April versteigerte die Firma A. J. van Huffels Antiquariat alte und moderne Graphik und Handzeichnungen aus der ehem. Sammlung des Ministers W. H. de Beaufort, sowie eine Sammlung japanischer Blätter. Der Katalog, mit einer Anzahl guter Tafeln, zählt 476 Nrn. auf. Es sind darunter schöne französi-

ſche und engliſche Stiche des 18. Jahrhunderts, niederländiſche Porträts, Anſichten und hiſtoriſche Szenen u. a.

Verſchiedenes

Zu dem Aufſatz im letzten „Graphikſammler" von Zoege von Manteuffel über Horny ſendet uns der Verfaſſer folgenden Nachtrag:

Unter den als Arbeiten Carl Philipp Fohrs beſtimmten Zeichnungen des Dresdner Kupferſtichkabinets fanden ſich nachträglich noch zwei, deren derbere und flüchtigere, wie ungeduldige Strichführung auf Horny weiſt und ſich von der feinen und zarten Art Fohrs deutlich unterſcheidet. Das ſind: Waldlandſchaft. Rechts unten: № 6.,. Bleiſtift, zwei Bäume mit Feder und Pinſel weitergeführt, 192×256. — Auf der Rückſeite waldige Hügellandſchaft mit Blick auf Ortſchaft (Olevano). (1908 - 133).

Felſenkuppe mit drei Bäumen. Bleiſtift und Feder, 78×107. — Auf der Rückſeite Hausecke mit Brunnen (1908—144).

Im B.-B. leſen wir folgendes:

„Die Herren Profeſſoren Max Liebermann und Max Slevogt erſuchen mich um Veröffentlichung folgender

Erklärung

Die Unterzeichneten ſehen ſich gezwungen, den Sammlern ihrer graphiſchen Arbeiten zu erklären, daß ſie nur die Blätter als autoriſierte Auflagedrucke anerkennen, die von ihnen perſönlich unterzeichnet ſind, mit Ausnahme ſolcher Radierungen und Lithographien und Holzſchnitte, die Büchern beigegeben ſind. In dieſem letzten Fall gibt der Druckvermerk des betreffenden Buches Auskunft. Alle Einzelblätter, die ununterſchrieben im Handel auftauchen, ſind über die vereinbarten Auflagen hinaus gedruckt worden. Den Beſitzern ſolcher Blätter teilen die Unterzeichneten mit, daß ſie es ablehnen, nachträglich ihre Unterſchrift zu geben, und daß dahin zielende Bitten nicht erfüllt werden können.

Berlin, im März 1924.

Max Liebermann / Max Slevogt.

Bruno Caſſirer Verlag, Berlin.

Berlin-Zehlendorf. Der Rembrandt-Verlag hat die geſamte Einzelgraphik von Heinrich Zille übernommen. Eine Reihe älterer Blätter ſind noch erhältlich.

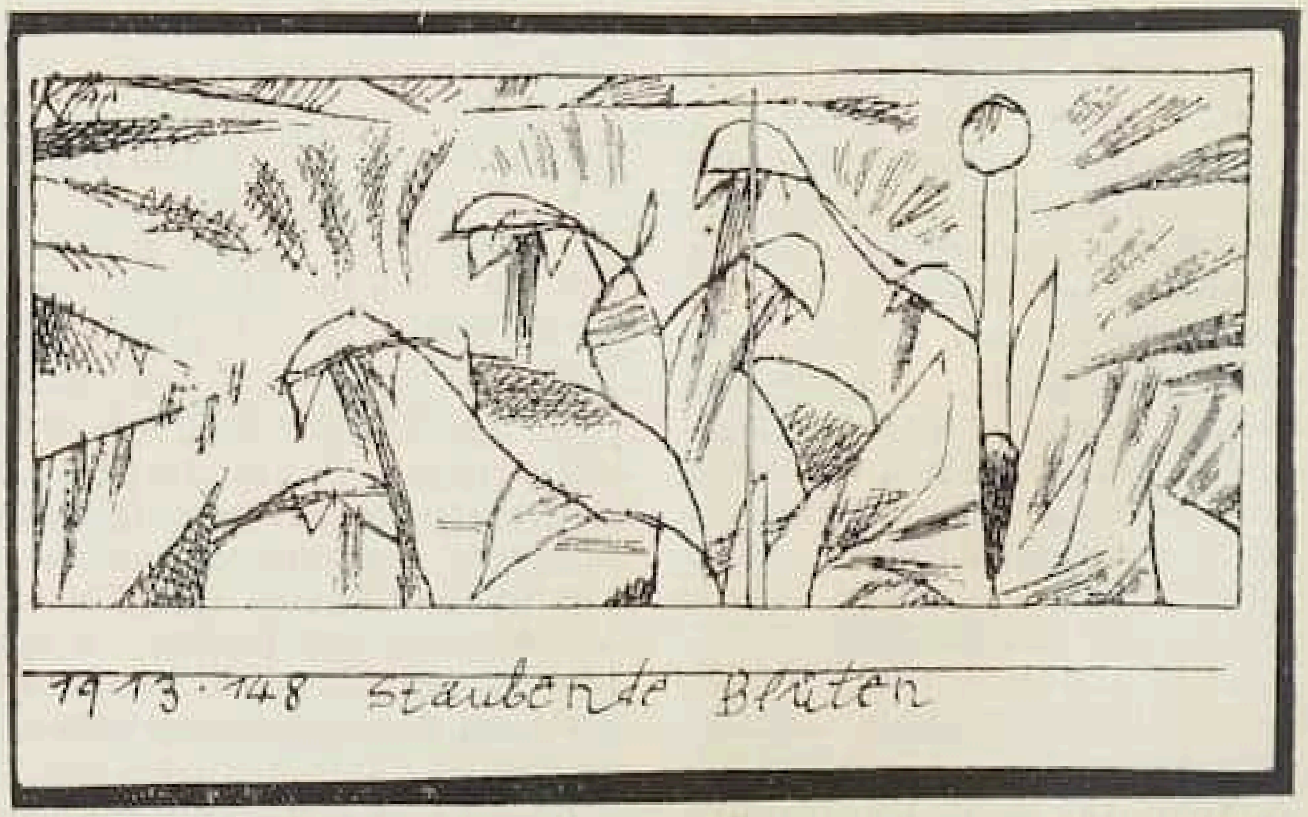
Erſchienen:

Die Graphiſchen Künſte. 47. Jhrg., 1924, Heft 1, mit „Mitteilungen der Geſellſchaft".

Geſellſchaft für vervielfältig. Kunſt, Wien VI/1.

Zu den Abbildungen

Die Wiedergabe des Holzſchnittes von Georg Ph. Wörlen (S. 624) erfolgt mit Genehmigung des Verlages Krieg, Leipzig.



Paul Klee.

Sammlungen

Brüssel

Unter den Neuankäufen, die das Museum für moderne Kunst in letzter Zeit vornahm, muß an erster Stelle das große Gemälde „Frauen aus dem Amsterdamer Jordaan" von W. Breitner erwähnt werden. Von James Ensor erwarb das Museum eins der frühesten Werke des Malers: „Kohlköpfe". Ensor malte es mit knapp 20 Jahren. Von allen lebenden Malern ist er im Brüsseler Museum am reichhaltigsten vertreten. Von Georges Latinis erwarb das Museum das Bild „Pflaumentorte", nachdem dieses auf einer großen Anzahl Ausstellungen Bewunderung geweckt hatte. Freunde des unlängst gestorbenen Marcel Jefferys schenkten dem Museum eine französische Landschaft von dessen Hand. Jefferys gehört mit Ensor zu den gescheitesten und feinfühligsten belgischen Impressionisten. Am meisten kennzeichnend für ihn sind seine Blumenstilleben. H.

Hannover

Das Provinzial-Museum erwarb kürzlich aus der Galerie Matthiesen, Berlin, Blechens „Badende im Park des Grafen Graziani bei Terni". Das Gemälde weicht von dem bekannten Bilde der Berliner Nationalgalerie nur durch eine Zusammenziehung der Komposition in die Vertikale ab. Das Breitenmaß ist dementsprechend etwas kleiner.

Nürnberg

Durch das Entgegenkommen der Kirchenverwaltungen von St. Lorenz und St. Sebald sind zur Zeit im ehemaligen Kostümsaal des Germanischen Museums die im Besitze dieser beiden Kirchen befindlichen Gobelins aus den Zeiten der Gotik und der beginnenden Renaissance ausgestellt. Es wird hierdurch Gelegenheit geboten, diese einzigartigen Schätze in ihrer Gesamtheit zu studieren und einen Zweig der Nürnberger Kunst kennenzulernen, der durch den fast gänzlichen Verlust der Fresken bisher so gut wie unbekannt geblieben ist: die Monumentalmalerei der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts.

Rotterdam

Dem Museum Boymans wurde die Sammlung A. J. Domela Nieuwenhuis, über deren Schenkung im Cicerone bereits früher berichtet wurde, am 31. Mai feierlich übergeben. Die Sammlung, zu deren Aufstellung das gesamte Museumsgebäude vonnöten wäre, kann dem Publikum in zwei besonderen Sälen nur etappenweise vorgeführt werden. Die Lücken, die im Graphischen Kabinett des Museums durch den Brand von 1864 gerissen wurden, sind durch die Schenkung vollkommen ausgefüllt; die Kollektion Nieuwenhuis umfaßt allein an Holzschnitten 3000. Die Eröffnungsrede hielt der Kultusminister. H.

Ulm

Das Museum erwarb bei Goltz in München eine größere Anzahl graphischer Blätter von Corinth und Kokoschka. Es erhielt das für die Geschichte der Ulmer Miniaturmalerei wichtige „Fundenbuch" des Spitals zur Ausstellung.

Ausstellungen

Große Berliner Kunstausstellung 1924

Die schaurige Öde der Glashallen am Lehrter Bahnhof ist diesmal durch eine an dieser Stelle schon ganz ungewohnte Sorgfalt der äußeren Herrichtung ziemlich überwunden worden, der ein allgemein spürbarer Wille zur nicht wahllos hingestapelten, sondern selbstkritischen und überschaubaren, zur attraktiven und beherrschten Ausstellung entspricht. Es zeigt sich, daß die hohen, kahlen Säle sogar ihren besonderen Vorzug der Neutralität haben und sehr sachlich auf die Werke einstellen. Ursprünglich bestand die Absicht, in diesem Sommer alle Gruppen und Richtungen unter einen Hut zu bringen und eine wirklich repräsentative Schau zu machen. Dann aber begann das Abspringen, so daß schließlich wieder die paradox bewährte Konstellation herauskam, die zwanzig Säle zwischen dem konservativ gerichteten „Verein Berliner Künstler" und der extrem fortschrittlichen „Novembergruppe" repartiert, um durch eine retrospektive Ausstellung architektonischer Zeichnungen und Modelle, veranstaltet vom „Bund deutscher Architekten", etwas wie ein Bindeglied einzuschalten. Da aber auf der einen Seite das noch allzu Experimentelle, auf der anderen das völlig Abgedroschene diesmal auf ein Minimum reduziert worden ist, so vertragen sich die Gegensätze einigermaßen gut, d. h. jede Seite besteht in und für sich, ohne doch geradezu von den Provokationen der Antipoden zu leben. Eine solche Zufallskombination bleibt freilich unbefriedigend, hat aber mindestens den pädagogischen Vorzug, eine große Zahl von Besuchern mit dem Neuen zu konfrontieren, das sie sonst zu erreichen und zu irritieren (darauf kommt es nämlich an) wenig Gelegenheit hätte.

Freilich ändert die Anerkennung eines durch Sichtung und Begrenzung eingehaltenen Niveaus bei den mehr konventionell Gesinnten nichts an der Tatsache, daß geistiges Wagnis, schöpferische Energie, geschichtsbildende Bedeutung durchaus nur bei den Künstlern der „Novembergruppe" zu finden sind, die ja nicht unbedingt geschlossen in der Intention erscheint, aber um so lebendiger, farbenreicher wirkt und mit gar nicht sehr vielen Objekten in nur vier Sälen alle fürwitzigen Nekrologe Lügen straft. Weniger denn je geht es

um von vornherein sympathische oder antipathische Richtungen, — wie die Apostel der Stagnation immer denen anhängen wollen, die den neuen Regungen Verständnis entgegenzubringen sich bemühen. Wir sind durchaus für jede Richtung, sofern sie wirklich gerichtete Kraft und über Geläufiges hinausdrängende Phantasie ist. (Stagnation und Fortwursteln allerdings können wir als Richtung nicht ästimieren!) Eines der wichtigsten Bilder z. B. der Abteilung des „Vereins Berliner Künstler" ist Hans Baluscheks „Großstadt": eine zerzauste, verschlissene, entmutigte Proletariergestalt groß vor verschneiten Mietskasernen und Geschäftsstraßen. Was ein solches Werk von Dix und anderen trennt, ist gewiß nicht die „Richtung", — es ist das chargiert Sentimentale seiner Realistik, jene mimende Unterstreichung der Desperation, die einer sachlich schroffen Feststellung, einer durchdringenden Wirklichkeitsvision zuletzt „malerisch" ausweicht. So oft sich während des Rundganges durch diese Abteilung Vergleiche mit Neuem aufdrängen, so oft bestätigen gerade sie, daß es der Mangel an Grundsätzlichkeit der Gestaltung ist, der ein traditionstreues Gebilde zu einem konventionellen macht, und daß irgendwelche stilistische Anpassung an modernere Manier diesen Mangel keineswegs behebt, sondern geradezu symptomatisch bezeugt. Allgemeine Schwäche des Lebensmarkes hindert nicht gute Qualität im einzelnen; und es ist Alles, was nur sein kann, wenn diesmal deutlicher als sonst einige Künstler von nicht sehr prägnantem Profil aber reinem, wohlgestimmtem Können sich herausheben. In diesem Sinne vermerke ich etwa Otto Heinrich, Egon von Kameke, Ludwig Kath, Wilhelm Lategahn, Rudolf Otto, den Plastiker Artur Hoffmann.

Nicht als Demonstration einer Bundesidee überzeugt die Abteilung der „Novembergruppe", die ihre Mitglieder mehr organisatorisch als programmatisch verbindet. Sie sind in keinem anderen Prinzip geeint als in dem des prinzipiellen Gestaltens überhaupt. Weniger das Gesamte fesselt, als das einzelne Bild, dafür aber beinahe jedes oder doch jedes zweite. Summarische Wertung verbietet sich durch den individuellen Grad der einzelnen Werke. Das Berliner Kunstleben kennt jedenfalls keine zweite Vereinigung, der so viele eigenwillige, für die geistige Bewegung integrierende Kräfte, bekannte und noch kaum genannte, angehören. Zwei durch die Stringenz des Formenbaus und die Magie der kühlen Farben wahrhaft bestürzende Landschaften Lyonel Feiningers, Höhepunkte auch in seinem Schaffen, weihen diese Säle. Eine Meeresbucht, türkisen ausgegossen in die Starrnis dunklen Geblöckes und fahlen Sandes, schimmernd in transparenter, gehärteter Ruhe, gehört zu den unbedingtesten Gestaltungen der Epoche, dessen bin ich sicher. Unter den planimetrisch-chromatischen Abstraktionen zeichnen sich abermals die von Walter Dexel aus durch subtile Bestimmtheit der rhythmischen Fügung und farblichen Tarierung. Daneben überwinden Oskar Fischer, dessen Entwicklung augenfällig ist, und Peter Foerster bei blanker und variationsreicher Faktur in bemerkenswerter Weise die abstrakt musternde Unbestimmtheit etwa Max Dungerts, der auch Kandinskis groß ausgezogenes Indianerornament nicht fern steht. Stuttgart ist repräsentiert durch den diesmal sehr durchdacht und superior wirkenden Willy Baumeister und den Mystiker Gottfried Graf; zwischen ihnen die Begabung Albert Muellers und sehr reizvolle Stickereien von Ida Kerkovius und Viktoria Regener. München hat Georg Schrimpf, Carlo Mense und Alexander Kanoldt delegiert, denen die Einfachheit klassizistisch-romantischer Ruhe gemeinsam ist. Schrimpfs sehr zart gehaltenes Bild „Im Hof" vor allem, aber auch Kanoldts äußerst sachlich gesehenes Stilleben sind nicht so rasch verlierbare Eindrücke. Negativ fallen auf Erbslöh, Eberz, Holzer, die gegen den Geist dieser Säle sind, Arthur Segal, dessen Gekreisch ihn karikiert. Auch Karl Voelkers nazarenisierte Proletarierköpfe wären in ihrer Reformkleidgesinnung gern zu missen; eines seiner Bilder immerhin scheint eine Wendung anzukündigen. Sehr drollig, sehr apart, an orientalische Miniaturen angelehnt das cranachisch buntfigurige „Tatarenfest" von W. Spies. Ähnlich nützt einheimische Primitivismen in launigen Aquarellveduten Bernhard Klein, auch Cesar Klein gibt sich vorteilhaft. Otto Lange, Wilhelm Heckroth, Otto Griebel und Christoph Noll vertreten mehr oder minder eindrucksvoll das junge Dresden, der Letztgenannte zugleich in scharf geführten Radierungen und schwerklobigen Holzfiguren von wuchtigem Tritt. Und abermals interessiert Ewald Mataré nachhaltig in sehr fest und schlank geformten Plastiken, etwa mit einer Katze, die steif und glattleibig aus dunklem Taekholz herausgeschält und höchst bestimmt und doch delikat gewölbt, gedehnt und geschlossen ist. Schwer rubriziert sich die nüchtern-kapriziöse Gestaltung Walter Kampmanns, der immer wieder durch die absolute Originalität und rhythmische Präzision seiner „plastischen Zeichnungen" faszininiert. Gebogener Draht zieht gezeichnete Konturen nach, Flächenfiguren projizieren sich räumlich vor das Blatt, kleine Antennen stecken sich vor, Kartontreppen, Spiegelchen, eine rote Holzkirsche hängt sich transversal darüber. Es ist viel spielerische Phantasie und äußerstes Feingefühl für Proportion und Interferenz darin. Ein großes, apotheotisches Gebilde „Mozart A-moll-Messe" erscheint zuerst stark problematisch, um dann immer unabweisbarer die Vorstellung zu intriguieren.

Mancher findet vielleicht dazu (wie auch zu dem Reiz der Gestaltungen Schlemmers, Bau-

meisters usw.) am ehesten von Architekturzeichnungen her den Weg, gerade von den oft so köstlich perfektuierten Aufrissen und Fassadestudien älterer Meister, wie sie in der anschließenden Abteilung aus privatem und amtlichem Besitz sichtbar gemacht sind. Und umgekehrt sollte die Gegenwart vom Konstruktivismus her eine ganz unmittelbare, also gar nicht baugeschichtliche Liebe zu diesen Blättern gewinnen können. Als Bilder gehören mir die Schnitte G. Bährs, die Entwürfe für das Berliner Nationaltheater von C. G. Langhans usw. zum Allerreizendsten. Diese Herauskramung ist allen Dankes wert und die kleine Rückschau bis ins Barock recht lehrreich. Allerdings nehmen sich die Kreis und Schmitz, aber auch Olbrich und sogar Messel bereits sehr kläglich aus in dieser Perspektive. Mit Taut und Behrens ergibt sich sodann der Übergang zu den Architekten der „Novembergruppe", deren wichtigste: Mies van der Rohe, Erich Mendelsohn, Walter Gropius, Arthur Korn der werdenden Baukunst bessere Auspizien verschaffen. Eine ganz einfache, unendlich klar und zart ausgeführte Treppenstudie Heinrich Tessenows, als Blatt wie architektonisch gleich unauffällig, beglückt durch das Schwebende ihrer fein hinangestuften Musik und das Lichte der räumlichen Flucht.

Was im Mittelsaal die Stadt Berlin und die Bezirksämter Charlottenburg und Schöneberg aus ihrem Kunstbesitz zum Ausweis ihrer Sammelbegabung sehen lassen, legitimiert sie nicht gerade als Mäzene. Selbst von guten Meistern haben diese Stellen mit divinatorischer Sicherheit besonders Mäßiges erworben. Aber das ist ein eigenes und böses Kapitel; wir wollen es bei dieser Gelegenheit lieber gar nicht anschneiden. Begrüßenswert eine kleine Ausstellung von Filmarchitektur und Kinodekoration, die auf wesentlich breiterer Basis bald einmal erneuert werden sollte. Auch Gartenarchitektur und Buchillustration sind nicht übergangen worden, — der gute Wille bekundet sich in jeder Hinsicht, nicht zuletzt in dem Streben nach einer gewissen Allseitigkeit.

Willi Wolfradt.

Die Ausstellung „1000 Jahre Schrift und Buch" in Erfurt

Der Verein für Kunst und Kunstgewerbe hat am 2. Pfingstfeiertag die Ausstellung „1000 Jahre Schrift und Buch" eröffnet, die als Ehrung für die zum Bibliothekartag in Erfurt weilenden Bibliothekare Deutschlands gedacht ist. In monatelanger Vorarbeit ist es gelungen, ein Material zusammenzustellen, das einen ausgezeichneten Überblick über die Entwicklung des Buches vom frühen Mittelalter bis zum Klassizismus gewährt. Dieses Material stammt zum größten Teil aus der Stadtbücherei, sodann aus der Bibliothek und dem Archiv des Doms, aus der evangelischen Ministerialbibliothek, der Bücherei des Martinsstiftes, den Archiven der Kirchen sowie endlich aus hiesigem Privatbesitz. Im Lesesaal findet sich zunächst eine Auswahl von Handschriften und Frühdrucken bis zur Zeit um 1500. Das früheste Blatt ist eine Handschrift etwa des 6. Jahrhunderts, die Beschlüsse des Konzils von Gangria enthält. Wervollste frühe Manuskripte, vom 9. bis zum 15. Jahrhundert reichend, z. T. englischer und italienischer Herkunft umfaßt die „Amplonianische Bibliothek", die fast einzigartige Sammlung des Mediziners Amplonius Rathinck von Berka, der kurz nach 1400 Rektor der Erfurter Universität war. Die älteste Form des Buches, die Rolle, ist durch einige Thora-Rollen vertreten. Anschließend wird die Buchform des hohen und späten Mittelalters in zahlreichen Ketten- und Langstichbänden lebendig. Kostbarste Zeugen einer längst verschwundenen, dem Stempeldruck vorausgehenden Technik sind vier gut erhaltene Lederschnitteinbände des 14. und frühen 15. Jahrhunderts. Es folgen eine große Anzahl von Erfurter Blinddruckeinbänden, kenntlich vor allem an der monumental-schlichten Form der Beschläge und den geschweiften Schließen. Leider ist Johannes Fogel, der führende Buchbinder Erfurts um die Mitte des 15. Jahrhunderts und einer der besten Buchkünstler seiner Zeit, nur durch einen, zudem stark beschädigten Band vertreten. Um so schöner kommen Meister wie Ulrich Frenckel, Paul Lehener, Herolt u. a. mit größtenteils prachtvoll erhaltenen Arbeiten zur Geltung. Eine Sammlung süddeutscher Einbände mit reichem Beschlag und meist durchlaufendem Rankenmuster in der Lederprägung läßt die herbe Eigenart der Erfurter Einbände besonders hervortreten. Wieder eine andere Abteilung enthält Miniaturen des 14. und 15. Jahrhunderts. Die Entwicklung von den ersten Frühdrucken mit handgemaltem Initial- und Randschmuck bis zum ausschließlich gedruckten Buch mit Holzschnitt-Illustration erhellt eine Sammlung von Inkunabeln, unter denen sich ein Druck der ersten Antiquatype des Straßburgers Adolf Rusch sowie größere Druckwerke aus den Offizinen Zainers und Kobergers befinden. Einige kolorierte Schrotblätter sind Zeugen des damaligen Suchens nach neuen technischen Ausdrucksmitteln. Die hohe Schönheit der Stempeldruckmuster der alten Erfurter Einbände bringt eine Auswahl von Abreibungen erst zur vollen Geltung, die — oft klarer als das beschädigte Original — das Treppenhaus schmücken. Die oberen Räume füllen Erzeugnisse der Buchkunst vom 16. bis zum beginnenden 19. Jahrhundert. Unter den Arbeiten des 16. Jahrhunderts fallen die zahlreichen, kleinen Reformationsdrucke, teilweise mit bildnerischem Schmuck von Cranach, Urs Graf, Holbein usw., besonders auf. Aus späterer Zeit bezeugen die kleinen Bändchen der Elzevire, die monumentalen Atlanten des Amsterdamer Blaeuw,

daß Holland im 17. Jahrhundert nicht nur auf dem Gebiete der Malerei in Europa führend war. Eine Reihe von Klassikerdrucken — z. T. in klassizistischen Formen — bildet hier den Abschluß. Die Einbände dieses ganzen Zeitraumes stehen im Zeichen der Goldpressung und weisen auch in der Flächenmusterung oft einen orientalischen Einschlag auf. Besonders eindrucksvoll sind einige silbergeschmiedete Einbände aus dem Ursulinenkloster. Eine farbenprächtige Sammlung von Buntpapieren gibt einen Überblick über die verschiedenen, vornehmlich im 18. Jahrhundert geübten Techniken: Kleisterpapier, Tunkverfahren, Modeldruck, Rieselpapier usw. Begleitet wird dieser ganze Teil der Ausstellung von einer reichhaltigen Kollektion alter Exlibris, die Herr Belwe, Erfurt, freundlichst zur Verfügung stellte. Um das Zustandekommen der Schau machte sich Herr Adolf Rhein von der Stadtbücherei besonders verdient.

Mangel an Raum gestattet nur diese wenigen Bemerkungen. Von der Reichhaltigkeit der Ausstellung, die bis Ende August geöffnet bleibt, geben sie kaum einen schwachen Begriff.

Gleichzeitig veranstalten einige Erfurter Buchhandlungen Ausstellungen moderner Buchkunst. Die Buch- und Kunsthandlung Villaret zeigte schöne Ledereinbände von Dorfner-Weimar sowie Mappeneinbände des Weimarer Bauhauses nach Entwürfen von Kandinsky, Schlemmer, Moholy-Nágy; in der „Kunst- und Bücherstube" ist eine große Auswahl von farbigen Ledereinbänden zu sehen, die — bei Dorfner gearbeitet, von Thilo Schoder-Gera entworfen — von einem sehr kultivierten Geschmack zeugen. P.

Wiener Ausstellungen

Sezession: „Verein der Museumsfreunde in Wien", Meisterwerke ital. Renaissance aus Privatbesitz / Neue Galerie: P. Signac, Ölgemälde, Aquarelle, Zeichnungen / Galerie „Holbein": Plastiken von S. Zimmermann / „Neue Zeitkunst": Kollektivausstellung Uriel Birnbaum

Die Renaissanceausstellung in der Sezession zeigt im Ganzen 124 Nummern, also gewiß keine restlose Erfassung der Werke italienischer Renaissancekunst in Wiener Privatbesitz, dafür aber viele von hoher Qualität. Infolge Platzmangels seien nur wenige genannt. Von den Bildern sienesischer Meister eine „Heilige Katharina" von Simone Martini und von Guidoccio Cozzarelli eine thronende Madonna, die durch die lebensvollere Auffassung bereits eine Loslösung von den altsienesischen Stilprinzipien zeigt. Unter den Ferraresen wären ein „Christus am Ölberg" und eine „Anbetung der heiligen drei Könige" von Galasso Galassi zu nennen, beide großzügig in der Komposition und von ergreifender Schlichtheit im Ausdruck, dann der „Jupiter als Weltteilmaler" von Dosso Dossi, in welchem Bilde die romantische Einbildungskraft dieses Meisters gepaart mit seinem lebhaften Naturgefühl zum Ausdruck gelangen und schließlich ein köstliches kleines Bild von Ercole Roberti „Der heilige Antonius Abbas". Am reichsten vertreten ist die venezianische Schule. Zwei Madonnenbilder von Carlo Crivelli zeigen ihn plastische Schärfe und Herbheit der Paduaner mit dem intimen malerischen Reiz der venezianischen Schule verbindend. Volle Ausdruckskraft bei vornehm ruhiger Haltung das Bildnis des Kardinals Farnese von Sebastiano del Piombo (?) und ein prachtvolles in sattem Rot gehaltenes Porträt von Tintoretto. Von Florentiner Meistern seien hervorgehoben: Pier Francesco Fiorentino. Seine „Madonna mit dem Kinde im Rosenhag" verrät, an Adel der Erscheinung und Innigkeit der Empfindung dem Fra Angelico verwandt, in der Gestalt des Christuskindes den lebenswarmen Einfluß seines Lehrers Fra Filippo Lippi. Besonders großartig in Komposition und Farbengebung auch eine Kreuzabnahme in der Art des Benozzo Gozzoli. Unter den ausgestellten Plastiken ist ein kniender Engel von Benedetto da Majano schön in der Bewegung, von Domenico Roselli fällt ein Marmorrelief auf, „Maria mit dem Kinde" darstellend, und von Tullio Lombardi eine prachtvolle Holzstatue der „Prudentia". Stiaßny.

* * *

In der „Neuen Galerie" sind mehrere Sepiazeichnungen und an 60 Aquarelle[1] aus der letzten Schaffenszeit P. Signacs zu sehen. Zwei Ölgemälde — „Kanallandschaft" und „Venedig" — sollen Ausgangspunkt und derzeitigen Stand seines Schaffens illustrieren.

Die durchaus atmosphärisch empfundene, an späte Monets erinnernde „Kanallandschaft" aus den neunziger Jahren, wirkt in der Bildgestaltung noch ganz naturalistisch (ein scheinbar zufälliger Landschafts-Ausschnitt, der einheitlich in dunstigem Rosa gehalten ist). Das andere, an den Canal Grande erinnernde Ölbild (das in den letzten Jahren entstanden ist), fällt durch die Sorgfalt des Bildaufbaues und seine wundervolle, leuchtend-bunte Farbigkeit auf (ein Ergebnis der Zerlegung und optischen Verschmelzung der Spektralfarben). Zur Erkenntnis von Signacs Schaffensweise sind seine Aquarelle (leicht getönte Umrißzeichnungen), die den Künstler mitten im Entwerfen seiner architektonisch aufgebauten Landschaften zeigen, weitaus aufschlußreicher.

Bei der Mehrzahl der Bilder handelt es sich um Impressionen großer Häfen. Wie denn Signac als Maler vor allem die Erfassung und Wiedergabe des Atmosphärischen interessiert, das seinen vollkommensten Ausdruck in seinen Ölgemälden findet. In den Aquarellen kommt es infolge des größeren Abstandes der Farbflecke nur selten zu

[1] Vier derselben — Studien aus Le Havre, Montauban, St. Paul, Rouen — wurden von der Albertina erworben.

deren optischen Verschmelzung. Dem Bildaufbau sich einfügend, kommt ihnen in ihrer schillernden Buntheit eine ausgesprochene dekorativ-ornamentale (ins Kunstgewerbliche hinüberspielende) Bedeutung zu. Von duftigster Helligkeit, von dem Reiz empfindsamer, lyrischer Gedichte dünken uns Signacs Bilder Boten aus einer längst entschwundenen Epoche, der unsere, nach stärkeren Sensationen verlangende, materialistischere Zeit wesensfremd gegenübersteht.

* * *

In der Galerie „Holbein", die sich zu einem Hort aufstrebender Talente zu entwickeln scheint, zeigt ein überaus begabter Hanak-Schüler, der Galizianer S. Zimmermann, einige Bildnisse und Kleinplastiken (Gestalten aus seiner jüdischen Heimat). Von einem zagen Naturalismus ausgehend, ist er — unter der Leitung seines Lehrers — zu einer beherrschten, vereinfachten Form gelangt. Seine Judenmasken sind von mitunter an die Masken der Naturvölker erinnernder Eindringlichkeit. Bei den zumeist noch unausgereiften, in der Auffassung bisweilen monumentale Gesinnung bekundenden Figuren, liegt der Akzent weniger im Ausdruck des Gesichtes als in der Gebärde. Der das Sabbathlicht mit sorgsamer Andacht in Obhut nehmende Jude, sein dem Feiertanz in leidenschaftlicher Inbrunst hingegebener Greis, der in Verzückung aufspringende Beter, an dem alles, Körper, Gewandung, die emporgestreckten Arme, zu einem einzigen, steil sich emporringenden Schrei wird, sind erste Versuche einer plastischen Gestaltung jüdischer Religiosität.

* * *

Auch die Kunst des in der „Wiener Zeitkunst" mit einer Gesamtschau vertretenen Uriel Birnbaum ist auf das Religiöse eingestellt. Während jedoch Zimmermann das religiöse Moment im Judentum an sich interessiert, lockt den Maler-Dichter Uriel die Geschichte seines Volkes und dessen Heroen. Doch seine mehr lyrische, stark dekorative Begabung, der entzückende Märchenbilder von orientalischer Farbenpracht gelingen, scheitert an größeren Aufgaben, wie sie sein Jonaszyklus und erst gar der Moseszyklus stellt. Nur auf beschränktem Gebiet künstlerisch Vollendetes leistend, wird dem Maler und Graphiker allenthalben der Literat und Philosoph zum Verhängnis. St. Poglayen-Neuwall.

Schweizer Kunst in Paris

Unter diesem Titel wird der N. Zür. Ztg. über die am 15. Juni eröffnete Ausstellung wie folgt berichtet: Die Schweizerische Ausstellung von Witz zu Hodler, die im Ballspielhaus in den Tuilerien den holländischen und belgischen Veranstaltungen nachfolgt, macht trotz ihrer etwas improvisierten Zusammenstellung und einem namentlich bei den Modernen anfechtbaren Eklektizismus einen großzügigen Eindruck. Das Hauptanziehungsobjekt bildet für die Besucher der tote Christus von Holbein. Neben Porträten des Meisters, die Basel trotz dem sommerlichen Fremdenbesuch nach Paris sandte, hat der Louvre einiges von Holbein beigesteuert. Das Freiburger Altarbild und ein Konrad Witz von erster Schönheit, die Heiligen Katharina und Magdalena, den das Straßburger Museum geliefert hat, lenken die Aufmerksamkeit auf sich. Das 16. Jahrhundert ist neben Holbein durch Tobias Stimmer, Hans Leu, Hans Funk, Niklaus Manuel usw. vertreten. Dem 18. Jahrhundert wollten die Veranstalter — Daniel Baud-Bovy in Genf und Herr Benédite, der Direktor des Luxembourg-Museums, teilen sich in die Verantwortung — eine das französische Empfinden ansprechende Vertretung geben, und räumten daher den Pastellen und Zeichnungen Liotards einen Vorzugsplatz ein. Daneben treten Graff, Agasse, Toepffer, Wyrsch an Eklat etwas zurück. Das 19. Jahrhundert figuriert durch die bekannten Namen unserer Museen, wenn auch nicht immer in typischen Werken. Dem Zürcher Heinrich Füßli wird als einem neu entdeckten schweizerischen Goya Ehre erwiesen. Böcklin, dessen „Spiel der Wellen" noch nachträglich eintreffen soll, hat die französischen Besucher etwas enttäuscht. Hodler dagegen, der im Empfangssalon gleich kräftig in schweizerische Art einführt, kommt vielseitiger zur Geltung als im Herbstsalon vor einigen Jahren, wie Francis Jourdain, der Präsident des Herbstsalons und Verehrer Hodlers, mit Genugtuung bemerkt.

Breslau

Im Museum der bildenden Künste wurde in einer Kollektivausstellung ein Querschnitt durch das Schaffen des 1825 in Breslau geborenen und 1893 in Dresden verstorbenen Malers Julius Scholz gegeben, dessen zeichnerische Qualitäten hervorragend sind und das malerische Element überwiegen. Diese Baum- und Tierstudien, Porträt- und Landschaftsskizzen lassen einen scharf beobachtenden Künstler erkennen, dessen Freude am Traditionellen und Wunsch zur Eigensprache zwar vielfach kollidieren, der aber durch sein wohldiszipliniertes Können und die Klarheit seiner Thematik stets angenehmst berührt. Gut über seine Schöpfungsweise orientieren die Studien zu seinem großen Gemälde patriotischen Inhaltes „König Friedrich Wilhelm III. in Breslau". Seine stofflich reizvollen Aquarelle verraten den kerndeutschen Meister, der Menzels Werk als vorbildlich bewundert.

Von sehr geringem Niveau war die Frühjahrsausstellung des „Künstlerbundes Schlesien". Als bemerkenswert sind nur zu nennen einige Pastelle Isidor Aschheims, der im Ölbilde diesmal glatt versagte, ein flott gemaltes Selbstbildnis K. von Kardorffs, Oskar Molls Darbietungen, ferner Einzelheiten aus dem Schaffen Gertrud Kleinerts, Martin Nett-

kes und Lotte Henschels. Als Plastiker bewies Robert Bednorz wieder sein ausgeglichenes Können, vor allem an der prachtvollen Büste des Reichspräsidenten.

In der Galerie Stenzel ließ Fritz Huf sein plastisches Werk sehen. Trotz seiner nicht unbedingten Materialsicherheit zeigen doch alle Arbeiten hervorragenden plastischen Instinkt. In den Porträtbüsten erfreut die Bindung von naturalistischem Sehen und stilistischer Begabung. Theoretische Einstellungen — in den Akttorsen noch erkenntlich — stören nicht. Ihn fesselt das Tektonische oft primär. Ein knapp umrissener Formausdruck steigert das Organische seiner Arbeiten. Irgendein Entwicklungstempo ist nicht festzustellen. R. C. M.

Brüssel

Hier hat sich eine Anzahl von Malern und Bildhauern zu der Gruppe „Vouloir" zusammengetan. Sie veranstaltet soeben ihre erste Ausstellung und gibt bei dieser Gelegenheit ein Manifest heraus, das sich gegen die Zerrüttung der Zeit und der heutigen künstlerischen Hervorbringungen wendet und zum Rückzug nach der klassischen Kunst hin wirbt. Gegenüber dem übertriebenen Individualismus werden Zucht, Ordnung und der schöne Stil als erlösend ausgerufen. Der Gruppe gehören auch zwei Spanier und zwei Schweizer an, doch werden die ausgestellten Leistungen mit der einzigen Ausnahme der Zeichnungen von Frau Coutermans nicht anders als ohnmächtig genannt werden dürfen. H.

Den Haag

Zur Erinnerung an den 100. Geburtstag des Haager Landschaftsmalers H. I. Weißenbruch wurde im Pulchri Studiosaale eine Ausstellung aller Zeichnungen, Aquarelle, Skizzen eröffnet, die das Besitztum des Sammlers Hidde Nyland bilden. Weißenbruch, der als ein echter Naturbursche zumeist draußen lebte und auf Holzpantoffeln ging, pflegte zu sagen: „Wenn ich keinen Klaps von der Natur bekomme, kann ich nicht arbeiten". Just Havelaar nennt Weißenbruch den holländischen Corot, der versuchte, die Dinge auf lyrische Weise groß zu sehen.

* * *

Die Kunsthandlung Kleykamp eröffnete eine etwa fünfzig Werke umfassende Ausstellung von Werken Mathys Maris. Da eine Gesamtausstellung nach dem Tode des Malers der hohen Kosten wegen noch nicht unternommen werden konnte, ist die jetzige als eine mit Hilfe der Museen im Haag und Rotterdam improvisierte Gedächtnistat aufzufassen. H.

Hannover

Die Juniausstellung der Kestnergesellschaft bringt Allerneuestes. Die Gruppe „G" nimmt den Hauptraum ein mit Arbeiten aus dem Gebiete der Architektur, des Films und des Verkehrs. Voran stehen die Architekturentwürfe von Mies van der Rohe. Sein Bureauhaus, ein mächtiger, rechteckiger Block, bietet mit seinen in Glas aufgelösten Wänden und den wuchtigen Horizontalteilungen einen imposanten Eindruck. Sein Hochhaus am Bahnhof Friedrichstraße-Berlin, mehr Situationsskizze, als durchgearbeiteter Entwurf, läßt manches unklar. Das schon öfters, auch in Hannover, gesehene Landhaus, setzt immer wieder durch die kühne Konstruktionsweise in Erstaunen. Klar und einfach die Entwürfe Hilbersheimers, der ebenfalls das Problem des Hochhauses aufwirft und eine beachtenswerte Lösung des Reihenhäusergedankens gibt. Hans Richter zeigt durchgearbeitete Entwürfe zum Film. Der eine hat die Entwicklung der horizontal und vertikal gerichteten Form aus der richtungslosen, dem Würfel, zum Thema, ein anderer ist auf den Gegensätzen schwer und leicht aufgebaut. Eine „Lunaparkmaschine" von Max Burchartz ist sehr originell. Werner Gräff versucht dem Automobil neue Formen zu geben. Interessant sind auch die Vorschläge der Gruppe zu Signalfarben und Zeichen, die dem internationalen Verkehr dienen sollen.

Daneben stellt die bisher noch wenig bekannte Gruppe „K" aus. Sie steht der fordernden Praxis des Lebens ferner. „Sie will zur platonischen Idee und zur Rhythmik des Raumes", wie es in ihrem Programm heißt. Jedoch steckt in den gezeigten Arbeiten noch sehr viel Intellektualismus, der der Erkenntnis der Idee und der Rhythmik des Raumes gefährlich werden kann. Dies ist vor allem bei Hans Nitschke der Fall. Friedel Vordemberge-Gildewart kommt dem gesteckten Ziele näher.

Als letzter Fredie Kayser (Hannover). Er wird von ähnlichen Absichten geleitet. Ansprechender als seine zeichnerischen Konstruktionen sind seine plastischen Gestaltungen.

Ferd. Stuttmann.

Köln

Eine prächtige „Frühjahrsausstellung" des Kölnischen Kunstvereins reicht bis in den Sommer. Verändert und ergänzt handelt es sich um die Jubiläumsausstellung der Galerie Arnold in Dresden, die Secker für Köln bevorwortet hat. Ein Porträt von H. v. Marées, ein Blütenstrauß von Corinth, das Elternbildnis von Dix, ein Straßenbild Kirchners, leuchtende Landschaften Heckels bilden die Höhepunkte. Kokoschka, Pechstein und Liebermann sind schlecht vertreten, Lesser-Ury malt nicht besser.

In der Messehalle werden unerhörte Ausstellungsmöglichkeiten geschaffen. Durch verstellbare Zwischenwände und Oberlicht läßt sich jeder Effekt möglich machen. Zur Rheinischen Buch- und Literaturwoche haben sich die meisten Kölner Kunsthandlungen zwecklos in die festlichen Hallen bemüht. Es sieht sehr dünn aus. Die Domgalerie schickt bemerkenswerte Bilder des 19., Nieren-

dorf sein 20. Jahrhundert. Eine Bühnenschau weckt angenehmste Erwartungen: F. C. Pilartz (bisher Darmstadt) kommt mit Hartung nach Köln. Nach einer Pause von mehr als zehn Jahren wird Köln also wieder ein Schauspiel von bildkünstlerischem Interesse, überhaupt ein Theater haben.
A. S.

Von Künstlern und Gelehrten

Am 21. Juni ist Heinrich Wölfflin 60 Jahre alt geworden. Der Cicerone pflegt sonst Geburtstage dieser Art grundsätzlich nicht zu notieren, aber dem inzwischen in seine Heimat zurückgekehrten und auf seinem neuen Lehrstuhl in Zürich begeistert gefeierten Manne gilt so ungeteilte Verehrung und Dankbarkeit, daß die deutsche Kunstwissenschaft diesen Tag nicht ohne sichtbare Anteilnahme vorübergehen lassen konnte. Im Verlag von Hugo Schmidt in München ist in vorbildlicher Ausstattung eine imposante Festschrift zu Ehren Wölfflins erschienen, die unterstützt von 123 Abbildungen, rund 20 bemerkenswerte Einzelbeiträge enthält (über die im einzelnen noch zu sprechen sein wird). Franz Landsberger, Extraordinarius in Breslau, veröffentlichte im Elena Gottschalk-Verlag, Berlin, die erste Biographie Wölfflins, die das Schaffen des Gelehrten in größerem Zusammenhang beleuchtet. Auch darüber wird noch zu sprechen sein. Wichtiger als alle diese äußeren Zeichen die Tatsache, daß mit der Dankbarkeit von Schülern und Freunden die große entscheidende Tat der Wölfflinschen Lehre in Deutschland lebendig ist, daß diese selbst wohl nie mehr aus der Geistesgeschichte unserer Zeit wegzudenken ist. — In München verstarb, 53jährig, der frühere Lehrer der Karlsruher Akademie Prof. Walther Georgi, ein gebürtiger Leipziger und ehemals Mitglied der „Scholle". Georgi war gleichmäßig Porträtist und Landschafter, zahlreiche seiner vorwiegend dekorativen Gemälde hängen in deutschen Galerien. — Der badische Maler Friedrich Kallmorgen ist kürzlich im Alter von 78 Jahren auf seinem Landgut in Grötzingen bei Durlach infolge Herzschlages gestorben. Kallmorgen, der einer der wortführenden deutschen Impressionisten gewesen ist, hinterläßt ein durchaus achtunggebietendes Werk, das immer für eine ungewöhnliche malerische Begabung zeugen dürfte. Historisch gesehen, setzen seine Landschaften und Seestücke etwa die durch die Brüder Achenbach gewiesene Linie fort. — In München verstarb, 39 Jahre alt, der Bildhauer August Bachmann, der, Schüler von Hermann Hahn, eine beachtenswerte Hoffnung auf dem Gebiete der deutschen Plastik darstellte. Ein lebensgroßes Kruzifix des Künstlers für die von Bestelmeyer umgebaute evangelische Kirche zu Partenkirchen ist gegenwärtig im Glaspalast ausgestellt. — Am 8. Juni starb in seinem Landhause bei Astene an der Leie Emil Claus, der Führer der belgischen Luministen. Von einfachen flämischen Kleinhändlern abstammend, arbeitete er sich die Mittel zusammen, um erst auf der Antwerpener Akademie zu studieren, hernach nach Spanien und Marokko reisen zu können. Der Aufenthalt im Süden und seine mehrmaligen Besuche in Paris wurden für ihn entscheidend. Der Einfluß der Monetschen Licht- und Farbenzerlegungstheorie auf ihn ist unverkennbar. Während des Kriegs in London weilend, brachte er von dort eine Menge interessanter Themseansichten mit. Die meisten europäischen Galerien sind im Besitze Clausscher Gemälde. — Der Assistent des Museums Adolf Häberle in Ulm wurde zum etatmäßigen Kustos ernannt.

Verschiedenes

Russische Denkmalpflege

Am Abend des 3. Mai hielt der ehemalige Konservator von Tsarskoje Selo, Architekt Prof. G. Lukomski, in der Krystallgalerie einen Vortrag über „russische alte und moderne Kunst nach der Revolution". Sein Vortrag diente im wesentlichen dazu, die gegen die Bolschewiken erhobenen Anwürfe mutwilliger Vernichtung überkommenen Kunstgutes zu entkräften.

Der Redner erzählte, wie sofort nach dem Sieg der Bolschewiken aus Kunstgelehrten und Künstlern (darunter er selbst, Alexander Benois, der Direktor der Eremitage Troinitzki, Grabar von der Tretiakowska-Galerie) fliegende Kolonnen zum Schutz und zur Inventarisierung der in den Schlössern der ehemaligen zaristischen Regierung und in Privatschlössern befindlichen Kunstschätze gebildet wurden. Bei den Kämpfen um Petersburg zwischen den Anhängern Kerenskis und Lenins sei allerdings manches zugrunde gegangen. Hauptsächlich jedoch durch die Schuld Kerenskis, der seinen Sitz, taub gegen alle Vorstellungen, in dem mit Kunstschätzen angefüllten Winterpalais aufgeschlagen hatte. Wenn auch bei den Kämpfen unterschiedliche historisch bedeutsame Bauwerke gelitten hätten, so hätten dafür die im Zusammenhang damit vorgenommenen Restaurierungsarbeiten — so in Moskau, Kiew, Jaroslawl, Wladimir — zu manch wertvollem Fund, zur Aufdeckung wichtiger Wandmalereien und Mosaiken, geführt, so daß dadurch in den meisten Fällen der zugefügte Schaden vollauf wettgemacht wurde. Zur Aufnahme der russischen Kunstdenkmäler seien auf Veranlassung des Volkskommissärs Lunatscharski Kommissionen aus Fachleuten eingesetzt worden. Was fehle, seien Kenner der Kunst des alten Orients, die namentlich in der Eremitage sehr vermißt würden. Deutsche und österreichische Kunstgelehrte würden denn auch angesichts der noch zu leistenden Arbeiten mit offenen Armen aufgenommen werden.

Bezüglich der gegenwärtigen Kunst in Rußland äußerte sich Lukomski dahin, daß nach

einer Zeit des Experimentierens, ähnlich wie in Frankreich, der Purismus (unter Einflußnahme der Regierung, die eine Kunst fürs Volk wolle) an Boden gewinne. In der Architektur komme dieser Umschwung in einer Renaissance des Klassizismus zum Ausdruck. Zum Schluß verwies der Vortragende noch mit einigen Worten auf das Wiederaufblühen der Petersburger Porzellanmanufaktur unter der Leitung von Somoff und Tschechonin. P.-N.

Amsterdam

Mit Mühe und Not haben es die holländischen Kunstgewerbler-Vereinigungen erreicht, daß der Staat ihnen 50000 Gulden zur Verfügung stellte um sich an der internationalen Kunstgewerbeausstellung Paris 1925 beteiligen zu können. Zur Verwirklichung des Planes ist jedoch ein dreifacher Betrag nötig. Es hat sich infolgedessen ein Ausschuß von Bankiers, Architekten und Politikern gebildet, der dafür sorgen will, daß die Restsumme zusammengebracht wird. Wenn es zur Beteiligung kommt, haben die Einsendungen die Jury des vor zwei Jahren ins Leben gerufenen Ausstellungsrats für Bau- und verwandte Künste zu passieren. H.

Der Kunstmarkt

Amsterdam

Wie wir erfahren, ist die beabsichtigte Versteigerung der Sammlung Coray Stoop bei A. Mak auf Oktober-November verschoben worden. Auf die Versteigerung selbst werden wir noch zurückkommen. r.

Bad Pistyan

VIII. Auktion des ostslowakischen Museums. Kunstsammlung des Grafen Janós Pálffy aus den Schlössern Králova (Königshaiden), Pezinok (Bösing) und dem Palais in Preßburg. Versteigerung am 30. Juni und 1. Juli 1924.

Es handelt sich um eine bedeutende Versteigerung von hochwertigen Kunstgegenständen. Der Katalog, in deutscher und tschechischer Sprache gedruckt, bearbeitet von Dr. Josef Polák, verzeichnet 336 Nrn. und zwar Maler des 19. Jahrhunderts, alte Meister; Gobelins, Porzellane, Fayencen, Lackarbeiten; Gold, Silber, Schildkrot; Bronzen, Plastik, Uhren, Möbel. Es liegt eine illustrierte Ausgabe des Kataloges (1000 Expl.) vor, der in einem besonderen Band 46 vorzügliche Tafeln in Kupfertiefdruck beigegeben sind. Unter den Gemälden stechen besonders hervor zwei schöne figurenreiche Stücke von Makart, Landschaften von Backhuysen, Everdingen, den Ruysdaels, wirksame Porträts von Liotard, Rigaud, Mignard. Ein anmutiges Stück ist die dem Reni zugewiesene Madonna mit der Dornenkrone im Blumenkranz; schwungvoll sind die Geflügelhändlerbilder von Snyders und Nieulandt. Das als „Rubens" aufgeführte Jagdbild (ohne Personen!) findet sich bei Oldenbourg nicht Von den Barockbildern sind noch eine eindrucksvolle Anna mit Maria von G. B. Tiepolo und vor allem zwei große Kompositionen von Maulpertsch besonders erwähnenswert. — Auch die Porzellansammler werden bei dieser Auktion eine ungewöhnlich reiche Sammlung guter Dinge finden. Wien ist hervorragend vertreten, aber auch Meißen, u. a. mit einigen Kändler. Schließlich sei aus den anderen Beständen, als Probe nur, die Amorettenbronze von Falconet genannt. -s-

Neue Kataloge

Oscar Gerschels Buchhandlung u. Antiquariat G. m. b. H., Stuttgart, Eugenstr. 3. Kat. 106: Philosophie u. Nebengebiete, enth. zahlreiche Erstausgaben von Fichte, Kant, Schelling. — Der Bücherkasten, Jahrg. X, Nr. 3 (Mai 1924; Nr. 2300–3494).

Karl W. Hiersemann, Leipzig, Königstr. 29. Kat. 536 Deutsche Literatur (1023 Nrn.); Kat. 537: Kulturgeschichte (1158 Nrn.).

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft **14**	17. Juli	Heft **14**	10. Juli
„ **15**	1. August	„ **15**	24. Juli
„ **16**	14. August	„ **16**	7. August

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Leipzig, Liebigstraße 6.

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone":
BERLIN: Dr. Willi Wolfradt, Berlin-Halensee, Kurfürstendamm 91, II / MÜNCHEN: Dr. F. Roh, München, Helmtrudenstraße 9, III / DRESDEN: Dr. Will Grohmann, Dresden-A., Wormser Straße 84 / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Savignystr. 5 / ÖSTERREICH: i. V. Dr. St. Poglayen-Neuwall, Wien II, Kurzbauergasse 5 / NIEDERLANDE u. BELGIEN: Dr. F. M. Huebner, Den Haag, Louise de Colignyplein 11 / SCHWEIZ: Dr. Jacob Welti, Zürich, Vogelsangstr. 46 / FRANKREICH: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / ENGLAND: Dr. Fritz Bodmer, London WC1, 34 Woburn Square / ITALIEN: Dr. Augusto Calabi, Mailand, Via Petrarca 16 / SPANIEN: Alfred Demiani, Madrid, Almagro 12 / DÄNEMARK: Dozent Charlotte Weigert, Kopenhagen, Hotel Belvedere, Raadhuspladsen / SCHWEDEN: Dr. Gunnar Mascoll Silfverstolpe, Stockholm, Königl. Schloß / TSCHECHOSLOWAKEI: Dr. Oskar Schürer, Prag-Strésovice, Bielohorska 446 / NORD-AMERIKA: Frank E. Washburn Freund, 50 West 90th Street, New York City / SÜD-AMERIKA: Dr. Ludwig Weber, Buenos Aires (Argentinien), Pietras 361 / RUSSLAND: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu. 92 / INDIEN: Frau Dr. Stella Kramrisch, Calcutta, Universität.

Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Kommandit-Gesellschaft a. A., Leipzig, Liebigstr. 6 II. Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Die Darmstädter Sezession

Mit acht Abbildungen auf vier Tafeln und einer Abbildung im Text *Von KASIMIR EDSCHMID*

Die Zeiten, wo man Stile definierte, sind vorbei. Auch diejenigen, wo man sie belächelte. Das Publikum und die Kenner haben zehn Jahre lang den Expressionismus bejubelt, bestaunt und verachtet, sie haben sich ihm, kurz gesagt, menschlich gezeigt. Nun ist man müde des einen wie des anderen, und die Kunst hat ihre schwerste Zeit. Sie bemüht sich nicht gegen und nicht mit dem Publikum zu marschieren, sondern nebenher zu laufen. Sie marschiert quand même. Dieser Zustand ist bestimmt scheußlich, aber er verleitet den Beschauer zu gewissen Neugierden und den Beobachter zu gewissen Konstatierungen. Vor allem muß man nicht vermeiden zu sehen, daß die Kunst in ihrem Betrieb den wirtschaftlichen Gesetzen unterliegt wie andere Objekte auch. Der Zustand des Krieges, der alles Inländische weit über die Norm im Wert steigerte, hat die zeitgenössische Kunst gefördert. Der Zustand der Inflation hat den Gegenständen der Kunst den Wert gegeben wie jedem Anlageobjekt. Flüchtete man im Krieg in das Ideale der Kunst, so war sie während des Nonvaleur-Standes der Mark die Unterkunft für schlechter werdende Geldsorten. Die Stabilisierung der Währung, so fragmentarisch sie ist, jagte nunmehr die Kunst wie die Industrie durch eine Kette von Katastrophen. Was macht die Kunst also, nachdem sie wie die Heldin eines deutschen Schicksaldramas verklärt, gehaßt, zu Tod gelächelt wurde, wenn sie sich plötzlich einem zahlungsunfähigen Publikum von Landsleuten gegenübersieht? Welche seelische Richtung schlägt sie ein, wenn die paar kapitalistisch leistungsfähigen Sammler sich lieber zu den internationalen Objekten des französischen Impressionismus wenden, die mit dem fallenden Franken billig gehamstert wurden ..... wenn das Stahlwerk Becker, Europas wundervollste Präzisionsanlage, kein Geld hat, um die Wechsel und Arbeiter zu zahlen ..... ja welche Stimmung ergreift die Kunst, wenn sie beobachtet, daß die Revolution ihr keinen Segen gebracht hat, sondern Deutschland eine Menge geistiger Zentren genommen hat, die nunmehr hoffnungslos verprovinzialisieren? An allen Zeitgeschehnissen sind nicht die Fragen, sondern die Antworten wichtig. Man muß daher genau untersuchen.

Die Mehrzahl der deutschen wichtigen Kunst wurde nicht in den zwei Großstädten, sondern in der Provinz gemacht, die eben nicht im französischen Sinn Provinz war. Man wird hier die besten Beobachtungen machen. In Frankfurt sind die bedeutendsten Uraufführungen von Theaterstücken gestartet worden, in Düsseldorf war die erste internationale moderne Ausstellung nach dem Krieg, in Darmstadt die erste Gesamtschau über die Malerei der Epoche, in Weimar zentralisierte sich die Idee des Bauhauses. Fast alle Dichter des modernen Deutschlands wohnen und wirken auf dem Land oder in der Provinz. In München, Dresden und Düsseldorf sind die radikalsten Gruppen der Malerei zu Hause gewesen. In Darmstadt, Frankfurt, München wurde der neue Regiestil kreiert. Das ganze Deutschland hatte nie einen künstlerischen Mittelpunkt, sondern war immer ein schwingendes riesiges Rad, an dem die Peripherien oft die bezauberndsten Aufenthalte waren.

Die letzten Feldgeschreie der Männer, die um der Sache oder um ihrer Person willen vermeinten, nervös wie gewisse Weiber die Verlaufe der Kunst mit wechselndem Getös verfolgen zu müssen, die letzten Feldgeschreie, wie gesagt, waren diejenigen, der Expressionismus sei tot, woraufhin man neue junge Leute propagieren zu müssen glaubte. Blamablerweise waren diese nicht vorhanden, ebensowenig gewisse Nazarener oder Naturalisten, deren Wiederkommen man fälschlicherweise aus der Parallelbewegung der Börsenkurse erkennen zu können glaubte, je nachdem diese matt oder romantisch sich entwickelten. Es scheint, als ob diese Leute nunmehr, nachdem sie die seitherigen Führer „geschlachtet“ und „erledigt“ hatten, in dasselbe peinliche Schweigen verfallen

seien wie jedermann, ja es scheint, als ob die Marke des Expressionismus wieder gestärkt sei, trotzdem die wirtschaftliche Situation verheerend ist.

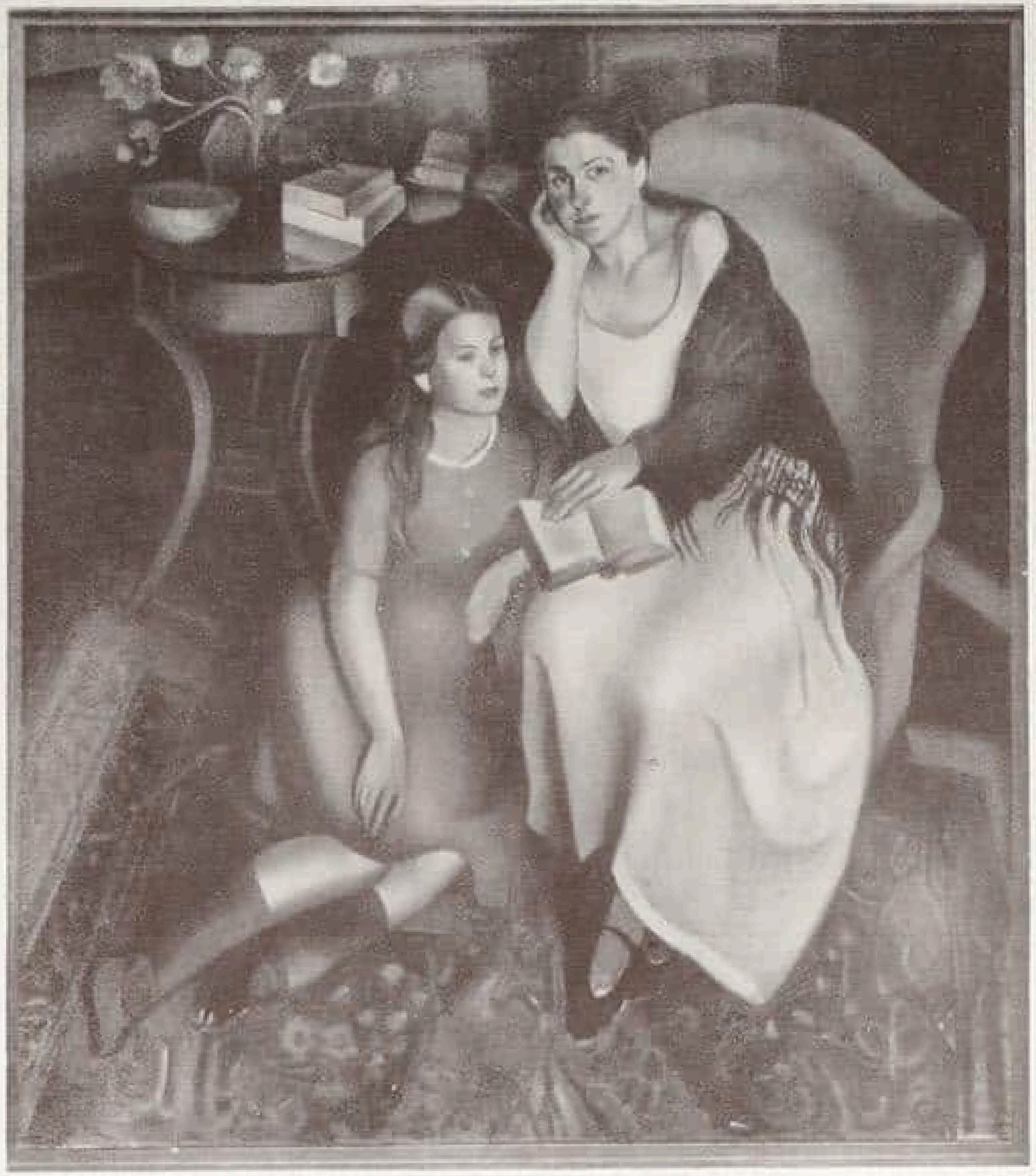
Schließlich hat heute alles symptomatischen Sinn. Als ich im Frühjahr 1924 durch die wundervollen drei Säle deutscher Malerei, die von Storck meisterhaft gehängt sind, in Karlsruhe gegangen war und darauf in das großformatisch-holländische, dann das nazarenische und romantische Kabinett deutscher Malerei kam, war ich überzeugt, bei der Leere dieser Eindrücke, daß in zwanzig Jahren man ein gutes Kabinett der besten heutigen Kunst mit lebhaftem Erstaunen als nicht tot, sondern als erstklassig bestaunen wird. Die Ausstellung der Darmstädter Sezession, die ich darauf sah, gab mir auf alle hier angeschlagenen Fragen eine gewisse bescheidene, aber aufrichtige Antwort: Man arbeitet.

Man arbeitet, und zwar in einer sauberen, anständigen, soliden und sympathischen Weise. Die Zeiten der genialen Geste und der Lust, das Publikum zu verblüffen, sind vorbei. An diese Bilder sind keine Mausefallen geklebt und es wird nicht unbedingt einer Dirne der Bauch aufgeschlitzt. Der Übermut fehlt, der einer der charmantesten Begleiter aller jungen Bewegungen ist, es fehlt leider auch ein wenig der Humor. Es fehlt das Sensationelle, das so schön in Deutschland ist, wo so selten etwas Erregendes in der Kunst los ist. Es fehlt das Fieber, aber es herrscht ein verbissener Fleiß. Die ewigen Jugendjahre der Kunst existieren ja nur in den Träumen der Laien, jede Richtung, die ihre Nation einmal aufschreckte, muß dann in die Martyrien der Mannesjahre hinein. Sie vertieft sich und bekommt, wenn sie vollkommen und glücklich ist, jenen melancholischen Glanz und Reiz, der den alten Renoir auszeichnete, jenen fabelhaften Maler, über den man zu Anfang seiner Laufbahn denselben Unsinn gelobt und wörtlich denselben Unsinn geschimpft hat wie über Kokoschka, Beckmann und Nolde. In der Tat, man ist solider geworden, konzentrierter, anonymer. Man arbeitet am Ausgleich, an der schöneren Peinture, an der besseren Wohlgestalt. Man macht nach den Strapazen der Turniere eine gewisse Toilette, zwar eine Toilette mit verbissenen Zähnen, aber eine Toilette voll Anstand, Nüchternheit und fast manchmal voll Zufriedenheit. Tatsächlich ist vieles in dem Gehabe freier geworden, die Maler atmen frischer ein und langsamer aus. Die Hetz ist aus, man braucht nicht mehr Angst zu haben, nicht mehr genug links zu stehen. Es regnet nicht mehr neue verwirrende Bluffs. Die Kunst war (vor der Währung) bereits in jene Teufelsküche gefahren, wo nichts mehr ist als leerer Raum, und wo nur das Signal des Malers Klee als eine (wundervolle) Gefahrtafel aufgehängt ist, eine Tafel, die im Autoverkehr mit den drei dicken Kugeln bezeichnet ist. Jenes Fieber, nicht wahr, wo einer den anderen mit Geniestreichen vor einem faszinierenden Publikum überholen wollte, ist nicht mehr da. Aber auch jene Depression ist überwunden, welche die Flucht und Teilnahmlosigkeit des Publikums zuerst erzeugt hatten, jene Verlassenheitsgefühle, welche die Künstler zeitweise mit den Frauen gemeinsam haben. Man ist offenbar so weit, sich weder auf Triumphe noch auf Niederlagen verlassen oder einstellen zu wollen, sondern einfach jenem Drang zu folgen, der dem Künstler befiehlt, seine Arbeit zu tun und sein Werk auszubauen im Sinne seiner inneren Harmonie.

Man arbeitet. Das sind die Eindrücke eines Beschauers, der mit Kunst nicht so verbandelt ist, daß er keine Distanz dazu besäße, der einen redlichen Teil der letzten Entwicklungszeit im Ausland lebte und zu allen Fragen der Zeit versucht jene Einstellung zu haben, die Fürst Pückler-Muskau als die wohlwollende bezeichnet. Er meint damit jene Gemütsstimmung, die auch die Energie besitzt, bei einer Sache zu bleiben. Die Kritiker, welche bald ja, bald nein zu denselben Erscheinungen sagen, beweisen außer der Schwäche ihres Rückenmarks, daß sie viel eher über sich selbst als über die Sachen schreiben. Dies aber darf nur demjenigen erlaubt sein, welcher Genie besitzt.

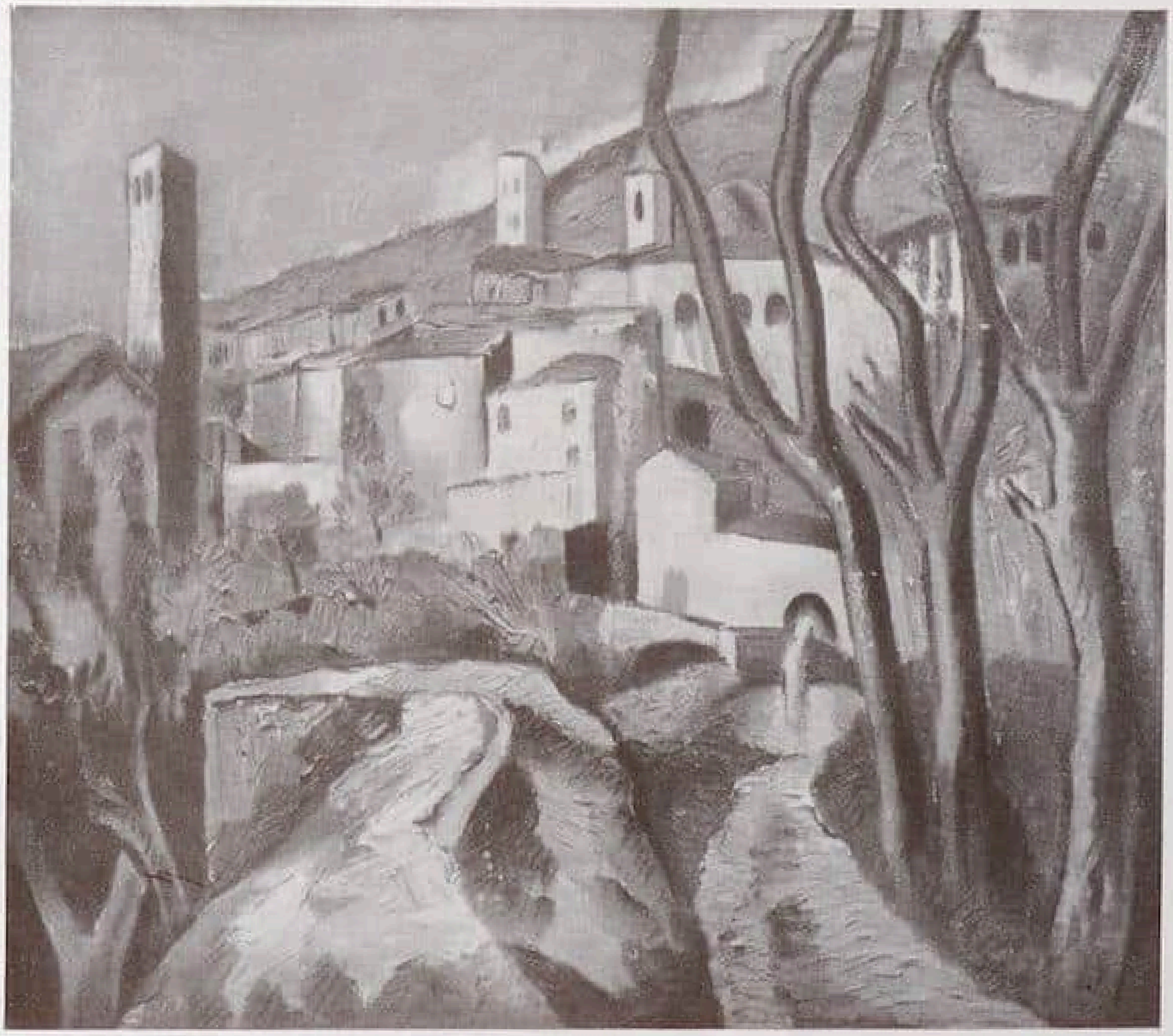
Betrachtet man die Mai-Juni-Ausstellung der „Darmstädter Sezession“ auf die Namen, so sind einige der bekanntesten und besten dabei, über die nicht soviel zu sagen ist, weil bereits zuviel über sie gesagt wird. Ein Überfluß an Kritik schädigt in unsicheren

Arthur Grimm. Selbſtbildnis.



Carl Gunſchmann. Bildnis Frau und Tochter.

Biſſier. Schwarzwaldbauer.



Joſef Eberz. Italieniſche Landſchaft.

Reinhold Ewald. Schlittschuhlauf.

Erna Pinner. Damwild. Lithographie.

T. C. Pillartz. Bildnisbüste.

Fritz Wermer. Bildnisbüste Prof. Haueisen.

und verrückten Zeiten die Künstler, weil sie dem Größenwahn verfallen, der nur mit Selbstironie gemildert erlaubt sein sollte. Die Darmstädter Sezession, die nach dem Krieg gegründet wurde, umfaßte damals auch Schriftsteller. Noch heute sind Leute wie der Regisseur Hartung, der Kapellmeister Rosenstock, die Musiker Hindemith und Petersen Mitglieder. Die Aktion dieses Bundes sitzt in Darmstadt, die Mitglieder sitzen zwischen Kassel und Freiburg. Diese Sezession verlängert also südlich jene Linie, die im Norden das „Junge Rheinland" bildet. Die Gruppierung und Gesinnung ist also zuerst westlich und zweitens süddeutsch. Der Frankfurter Max Beckmann, der Rheinländer Campendonk, der Worpsweder Hoetger gehören zu den prominenten Mitgliedern, ebenso wie Joseph Eberz, der viele seiner schönsten und anmutigsten Sachen in Darmstadt malte, wo auch Hoetger den Hauptteil seines Oeuvre geschaffen hat. Sie alle, selbst Beckmann, der ja das Brutale sich aufzwingt, in der Peinture aber oft bedeutsame Süßigkeiten hat, verbindet eine gewisse Grazie und Eleganz.

Der augenblickliche Führer der Sezession ist der Darmstädter Gunschmann. In seiner sehr vornehmen, qualitätvollen und immer respektablen Malerei enthüllt sich jedes Symptom der Entwicklung der letzten Jahre. Gunschmann war zuerst sehr flächig und farbig bizarr, dabei allerdings von großem Farbreiz, aber völlig wild. Es verlangt den höchsten Respekt, wie dieser Maler sich diszipliniert hat und es in einem Ringen, das wahrhaftig nicht leicht war, verstand, plastische ideale Figuren in ideale Landschaften zu stellen und dem Geheimnis des Porträts nachzugehen, das aus Charakter, Grazie und Farbe besteht. In diesen Ateliers wird überhaupt restlos gearbeitet. Der Wormser Bildhauer Antes hat einen Marmorkopf, eine Arbeit von fast fliegender Schönheit, klassisch in dem Sinne, daß es eine wundervolle betäubend schöne und vollkommene Romantik des Bildhauerischen darstellt. Dieser Kopf ist eine der schönsten Arbeiten, die ich in den letzten Jahren sah. Der Kölner Pillartz, der am Darmstädter Theater bewiesen hat, daß er, mit einigen Einschränkungen gesagt, der begabteste Bühnenarchitekt Deutschlands ist, hat ein paar plastische Köpfe von großem Charakterreiz. Leider fehlen Köpfe des Wiesbadener Hensler, dessen Sachen den eleganten Reiz nervöser und in die Arbeit immer verliebter Fingerspitzen haben. Diese Bildhauer sind unendlich verschieden, aber sie gehören trotzdem zusammen. Ein neues Gesicht ist der Karlsruher Fritz Wermer. Seine Figuren sind wie von einem Blinden gemacht, sie tasten sich mit ihren Konturen gegen den Raum heran, sie scheinen reden zu wollen in einer fremden Sprache. Eine Kreuzung aus Dilettantismus und eiserner Energie, eine fast ans Stumpfsinnige gehende Vereinfachung des Ausdrucks, ohne daß die Form, die fast impressionistisch ist, dabei geopfert werden braucht.

Einige der Darmstädter Maler, Nebel, Dülberg und der Architekt Söder, sind an die Kasseler Akademie gewandert. Dülberg ist immer interessant durch die hohe Geistigkeit seiner intellektuellen Kunst. Er hat Vorwürfe zu Wandteppichen ausgestellt, Söder Modelle zu Hochhäusern.

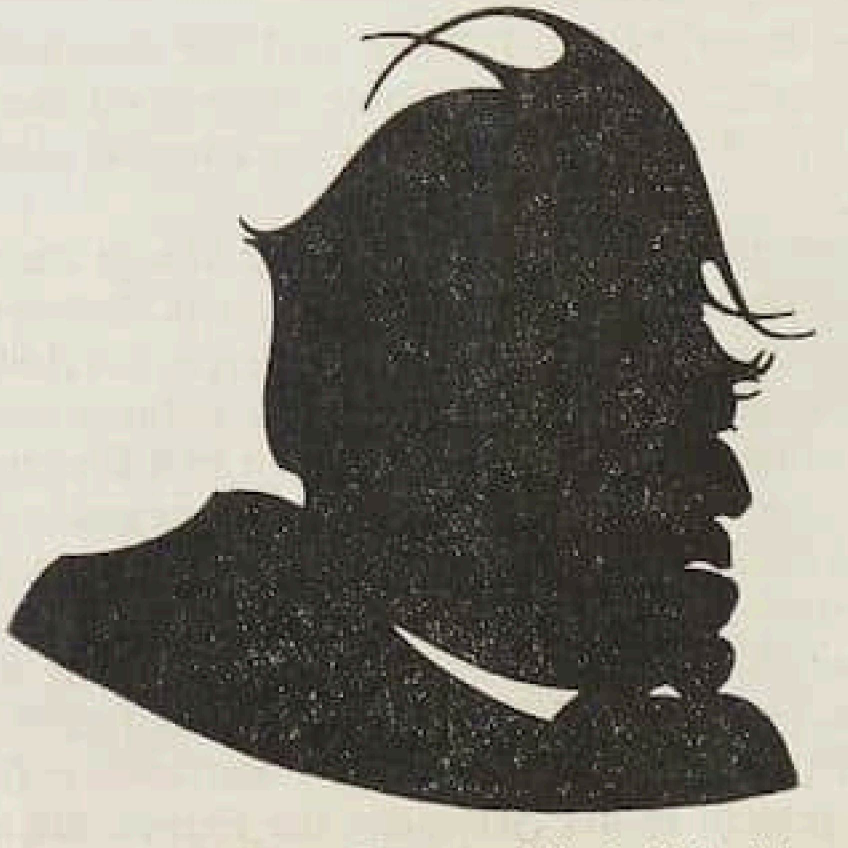
Zwei in der Grazie ähnliche Begabungen sind Ernst Moritz Engert aus Hadamar an der Lahn und die Frankfurterin Erna Pinner. Engerts Scherenschnitte, genialische Leistungen eines modernen Barock, die geistvollsten Aperçus zur Zeitgeschichte in Porträtform, sind fast schon klassisch. Erna Pinner entwickelt ihre anfangs etwas preziöse Linie von den hingetupften Tieren zu Tieren von höchster Feinheit und Eleganz, einer Eleganz, die bald grotesk, bald letzte Sublimierung ist. Sie beherrscht heute neben der Sintenis am besten vom Bulli bis zum Damwild die Tierwelt in ihren durchaus weiblichen Lithos und Radierungen.

Der Freiburger Bissier hat eine sehr amüsante Art, ein Anti-Thoma zu sein. Seine Manier fängt die Schwarzwälder Bauern auf eine fast mondäne Weise. Er stilisiert sie in eine Eleganz, die man, ohne sie auf ihren Geist zu untersuchen, zumal infolge ihrer reizvollen Technik, mit Appetit beschaut. Der Wächtersbacher Hermann Keil, dessen sehr eigentümliche Bilder sowohl in der Zerlegung der Farben als auch in jener unmeßbaren Metaphysik frappierten, die auf dem Grund seiner Arbeit gesucht wird, hat diesmal

einige sehr klare, nicht kubische, aber doch plastisch gesehene Bilder ausgestellt. Bei Keil ist diese graziöse Starre ohne Zweifel eine Pause, ein Atemholen, ein Besinnen, ja vielleicht nur ein spielerischer Versuch. Aber diese Tatsache ist da und hat damit ihren Sinn. Hier ist Ruhe und in dem Suchen der Tiefe jene Harmonie und Klarheit, die auch im Barock, im verschwenderischsten und wildesten Barock die Hand Gottes ist.

Die Sammlung der Bilder des dreiundzwanzigjährig verstorbenen Darmstädter Jakob Kahn ist mehr als eine Geste der Pietät. In diesem Maler brauste das Malerische ohne Zweifel. Seine Jugend suchte nach Ausblicken. Er fand sie der Reihe nach in Gunschmann, van Gogh, Macke und den Franzosen. Er ward nicht fertig, was heute das schwierigste ist, weil alles zugänglich ist. Man kann bei diesen Begabungen, die mit der zweiten Welle des Expressionismus ankamen, nur die Inhalte prüfen, um Diagnosen zu stellen. Denn die Führer hatten nicht nur zu malen, sondern auch den neuen Weg zu finden, was auch genial ist. Diejenigen hinter ihnen haben nur zu malen. In der Tat hat manchen es den Ruhm gekostet, daß er fünf Minuten zu spät vor den Schranken des Ruhms ankam. Dieser Kahn wäre ohne alle Zweifel zum mindesten ein sehr tüchtiger Maler geworden. Er hatte Talent, Frische und vor allen Dingen jene Lust am Malen, welche in der Dichtung etwa dasselbe wie die Lust am Fabulieren ist.

Der Sezession gehören noch an der Baden-Badener Arthur Grimm und Reinhold Ewald aus Hanau. Grimm ist einer der besten Trübner-Schüler, was ihn lange belastete. Es gab ihm die Fähigkeit, mehr zu können als die meisten modernen Maler. Sein unruhiges Temperament blieb nicht im breiten Strich des Meisters, sondern suchte seinen eigenen Stil. Dieser ausgezeichnete (malerische) Maler steht bei einer eigenen Handschrift, die zwischen den französischen Landschaftern und Beckmann liegt. Das heißt zwischen lockerer Peinture und harten Porträts, zwischen Bauer und Weltmann, kurz, vollkommen badisch in modernem Sinn. Der Hanauer Ewald hat oft gezeigt, daß er einer der besten deutschen Maler ist. Was man seine Manier nennt, ist tatsächlich eigener als Beckmanns mittelalterliche Anlehnungen. Bei Ewald gefriert das heutige Leben zu bizarren aber großzügigen Formen. Ich zweifle nicht, daß seine Mannesjahre diese Malerei zu schöner Üppigkeit lockern werden. Seine Zeichnungen, die man nicht kannte, beweisen auch einen Illustrator vom besten Rang. Überall Arbeit, Gewissenhaftigkeit, Fleiß und Mühe zur Vertiefung und zur Rundung. Arbeit in der Provinz. Also Arbeit ohne viel Ehrgeiz, aber mit sehr viel Anstand. Das sind die positiven Eindrücke. Hinzu kommt noch etwas anderes; eine gewisse Bescheidenheit, ein Mangel an Größenwahn, der im heutigen Deutschland fast erschütternd ist.



Ernst Moritz Engert. Albert Steinrück.
Scherenschnitt.

Die neue Wohnung / Die Frau als Schöpferin

Mit vierzehn Abbildungen auf sieben Tafeln und einer Abbildung im Text *Von BRUNO TAUT*

Unter dem vorstehenden Titel ist im Verlage Klinkhardt & Biermann in Leipzig eine Schrift mit 65 Abbildungen erschienen, in welcher der Verfasser hauptsächlich die Frauen zur Mitarbeit an der Schaffung der neuen Wohnung aufruft, indem er ihnen in eindringlicher Form und populärer Darstellung der verschiedenen Fragen die Möglichkeit schöpferischer Arbeit vor Augen führt.

Es ist nicht einfach, dem Wunsche des Herausgebers nach einer kurzen Darstellung des in einem kleinen Buche behandelten Themas Rechnung zu tragen. Die Frage der neuen Wohnung hängt im Grunde mit sämtlichen Lebensfragen des Menschen zusammen, ist also keineswegs nur ästhetischer oder praktischer, wirtschaftlicher oder erzieherischer und anderer Art, sondern alles dieses zugleich, so daß die eine Seite immer von der anderen beeinflußt wird und abhängt.

Es verhält sich wie bei einer Kugel, deren „Seiten" trotz verschiedener Oberflächenbildung ineinandergehen und deren Körperlichkeit, also ihre Eigenschaft als Kugel erst bei der Umdrehung einleuchtet. Gewiß kann man bei der Betrachtung einer Seite derselben wohl auch auf ihre Kugelgestalt schließen, doch muß man schon hier und da den Blick auf die weitere Wölbung werfen, um den Eindruck eines Ganzen zu erhalten.

Es soll also hier versucht werden, die ästhetische Seite der Sache unter gelegentlichen Seitenblicken auf die zusammenhängenden anderen Momente wenigstens andeutungsweise darzustellen. Bei dem ersten Blick auf das Problem der Wohnung scheint es, daß das wirtschaftliche Element weitaus überwiegt. Der allergrößte Teil aller Wohnungen zeigt bis auf einen verschwindend kleinen Teil eine geradezu sinnlose Belastung der Hausarbeit, die in der falschen Anlage der Wohnung und ihrer Einrichtung ihren Ursprung hat. Es gibt eine sehr weitgehende Bewegung zur Verbesserung dieser Zustände; am konsequentesten dürfte sie in Amerika vertreten sein, wo die Hauswissenschaft (home management) systematisch gepflegt wird. Abbildung 1 gibt einen Einblick in die Bestrebungen beispielsweise zur Ersparnis unnötiger Gänge bei der Küchenarbeit. Auch bei uns haben diese Bestrebungen in Frauenkreisen, besonders in der Erziehung zur Haushaltführung, Boden gefaßt. Sie werden erweitert und vertieft durch die Bemühungen mancher Architekten, welche einen Nachdruck erhalten in der Hoffnung, daß dann die gutgebaute Wohnung auch richtig bewohnt wird. Es kann hier nicht auf alle Einzelheiten in Küche, Bad, Klosett, Schlaf- und Wohnzimmer eingegangen werden, so interessant es ist. Es mag nur auf ein wichtiges Resultat hingewiesen werden, das ich ebenfalls in dem Buche näher belegt habe. Eine mit Wandschränken u. dgl. gut ausgestattete Wohnung ist nicht bloß besser zu bewirtschaften, spart nicht nur den Frauen Arbeit und beseitigt eine Menge von Mißhelligkeiten, Kränklichkeiten u. dgl.,

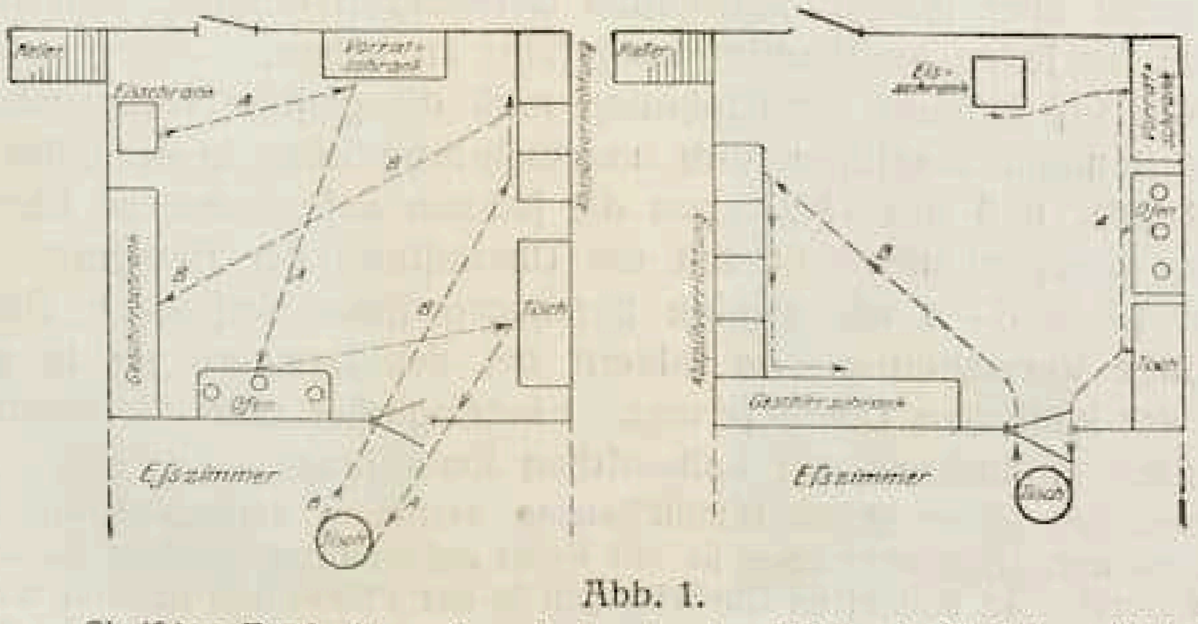


Abb. 1.
Christine Frederick. Ganglinien in der Küche bei falscher (links) und richtiger Einrichtung (rechts).

sondern sie hat auch noch bei der Einhaltung des gleichen Wohnraums eine sehr erhebliche Ersparnis an Baukosten zur Folge, ganz zu schweigen von den Ersparnissen an Möbelstücken und Hausrat. Volkswirtschaftlich also ein ganz bedeutender Fortfall an Nationalvermögen, der bisher völlig unproduktiv, ja sogar schädigend ausgegeben wurde.

Diese Bestrebungen sind trotz ihrer zwingenden Beweiskraft vorläufig aber nur auf ganz kleine Kreise beschränkt, ihre Auswirkung im Großen verpufft ganz und gar, das breite Publikum sieht diese Dinge bestenfalls als „interessante" Literatur an. Die Ursache dafür liegt darin, daß bei näherer Betrachtung schließlich doch die Gefühlsdinge die Hauptrolle spielen: man hängt allzusehr an der lieben Gemütlichkeit, worunter man überladene, mit Überflüssigkeiten angefüllte Räume versteht, und wird sich nie entschließen können, eine bessere Einsicht im Wirtschaftlichen zu verwirklichen, solange man nicht sicher ist, daß an ihre Stelle mindestens etwas ebenso Gutes, wenn nicht Besseres in ästhetischer Hinsicht gesetzt wird. So bleiben die Programmforderungen der Amerikanerin Mrs. Richards: das Leben im modernen Heim, daß durch keine Traditionen der Vergangenheit belastet ist — größte Einfachheit in der materiellen d. h. äußeren Umgebung — und ähnliches bloße Forderungen, die nicht von der gleichen Beweiskraft wie die praktischen Forderungen getragen sind. Man muß trotz aller bisherigen künstlerischen Versuche auf die Ursprünge der heutigen Wohnungseinrichtung zurückgehen, welche die Massenerscheinung der heutigen Wohnung hervorgerufen haben. Der geschmackvolle Einzelfall bleibt eben nur ein solcher und in seiner Wirkung auf einen sehr geringen Aktionsradius beschränkt. Abb. 2 ist ein Idealbild vom Jahre 1883 und in dem betreffenden Buche („Die Erfindungen der neuesten Zeit") von den Worten größter Begeisterung und ehrlichster Überzeugung begleitet worden. Es wird auf Gottfried Semper hingewiesen und seine Bestrebungen, der Industrie einen Platz innerhalb der Kultur zu geben und sie mit der Kunst zu verbinden. Die Folge war der große Stolz darauf, daß man nun alles, was bisher mühsam mit der Hand hergestellt wurde, mit der Maschine und in Massen fabrizieren kann, erschwinglich auch für den kleinen Mann. Die Folgen, die sich bis heute fast unverändert in den Wohnungen auswirken, sind bekannt; wichtig ist aber, daß das Problem schon vor über einem halben Jahrhundert in der Maschine und der Industrie lag, ebenso wie es für uns heute ebenfalls darin liegt, jedoch unter völlig veränderten Vorzeichen. Graf Kayserling sieht die Möglichkeit einer neuen Kultur darin, daß die Technik eines Tages nichts besonders Interessantes oder Wunderbares mehr ist, sondern in ihrem weiteren Fortschreiten zu einer vollkommenen Selbstverständlichkeit wird, in der man lebt und die man dann durch das Einbeziehen in die Gestaltung selbst erhöht und überwindet. Um 1860 war es ein ergreifendes Wunder, daß die Maschine „alles machen" kann, heute ist das schon eine alltägliche Banalität. Deshalb wird auch die ästhetische Veränderung der Wohnung und die völlige Harmonie aller ihrer Eigenschaften Beweiskraft erhalten, wie ich hoffe, es in meinem Buche für jeden verständlich ausgeführt zu haben.

Der praktischen Aufräumung der Wohnung muß die geistige vorausgehen. Sie erhält eine für die heutigen Menschen noch unentbehrliche Stütze in der historischen Rückschau. Es zeigt sich, daß vor 1850 etwa die seitdem aufgekommene Überladung der Wohnräume, die gleichbedeutend ist mit der Überlastung der Hausfrau, vollkommen unbekannt war. (Abb. 3—5 als wenige herausgegriffene Beispiele.) Abb. 5 deutet die sehr vorsichtige Verwendung von Bildern bei den Japanern an in engster Verbundenheit mit der kultischen Überlieferung. Eindringlicher wird die Frage bei einem uns näher liegenden Kulturkreis, der italienischen Renaissance.

Im mohammedanischen Orient ist die Bilddarstellung verboten; deshalb taucht die Frage des Bildes dort gar nicht auf. Hier aber kann sie mit Recht aufgeworfen werden, da die italienische Renaissancekunst überreich an bildhaften Darstellungen in der Plastik und Malerei war. Die Antwort gibt Abb. 6. Derart war am Anfang der Renaissancezeit das einzige Bild im Wohnzimmer. Die Mutter Gottes als großes umfassendes Symbol (Erde und aufgehende Sonne) genügte dem

Abb. 2. Wohnungsvorbild von 1883.
(„Die Erfindungen der neuesten Zeit", Verlag Otto Spamer, Leipzig 1883.)

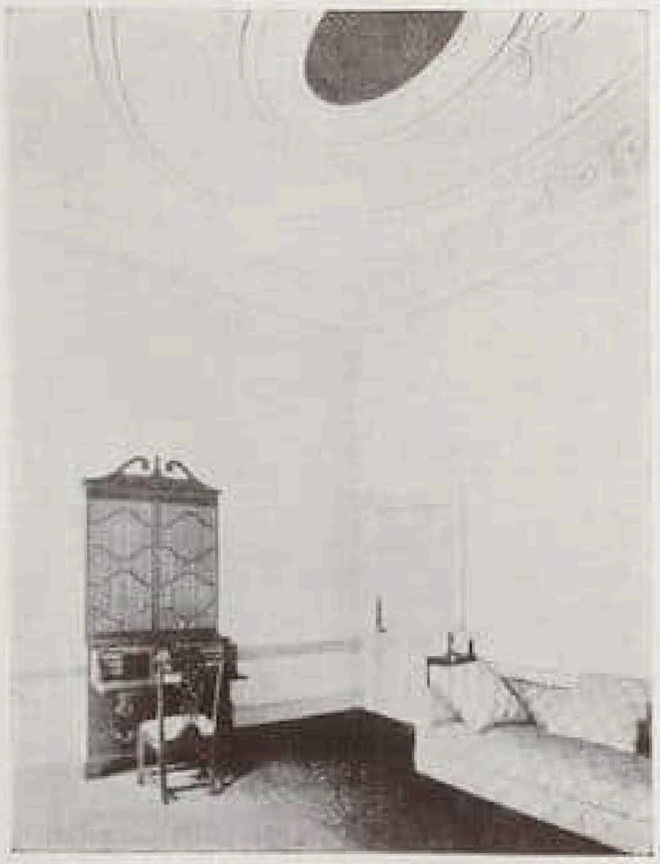


Abb. 3.
Adam-Raum in Adelphi, London.

Abb. 4.
Palazzo Davanzati in Florenz, Zimmer im 2. Stock.

Abb. 6. Italienischer Klappenschrein.

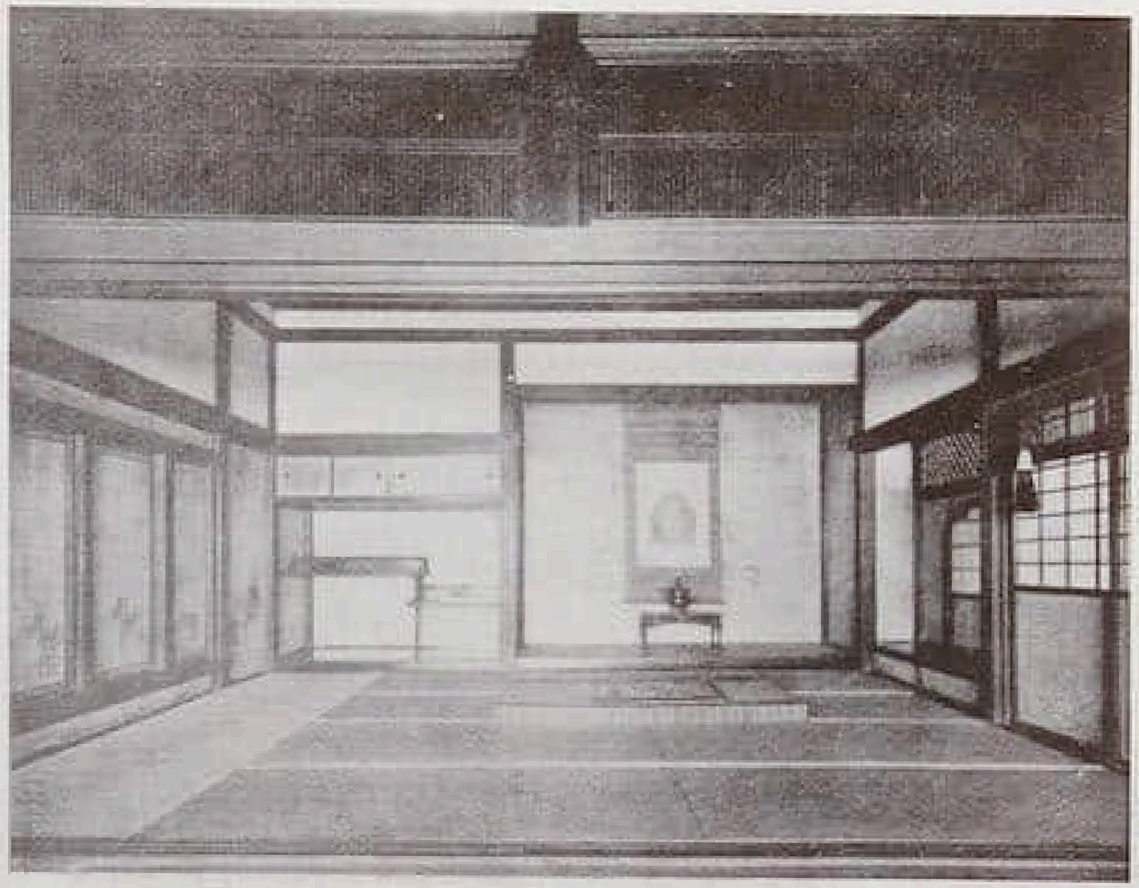


Abb. 5. Raum des „Shinden von Sanboin“, Daigoji.

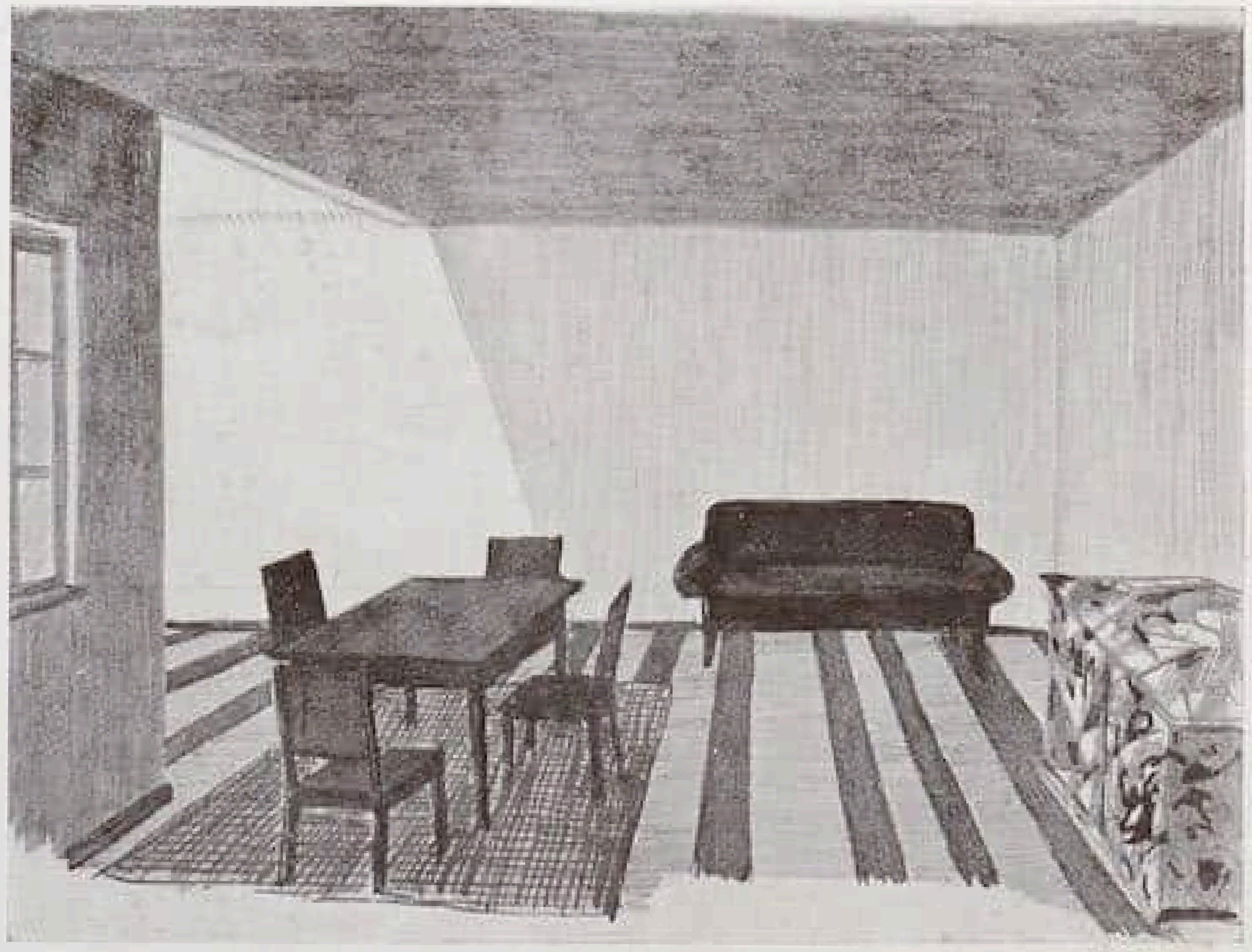


Abb. 9. Bruno Taut. Wohnzimmer nach Westen. 1919.

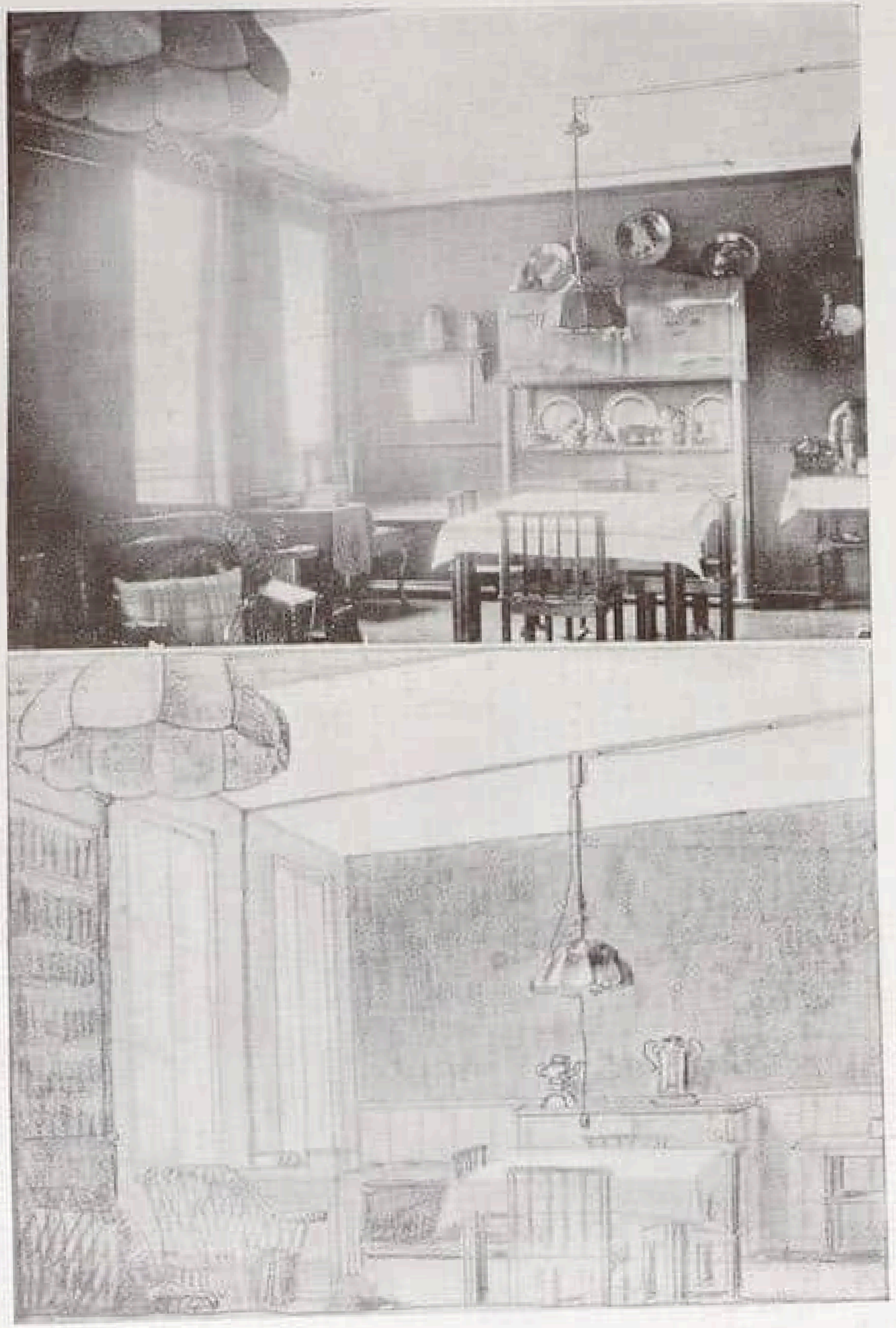


Abb. 7. Umgestaltung eines bürgerlichen Wohnzimmers.

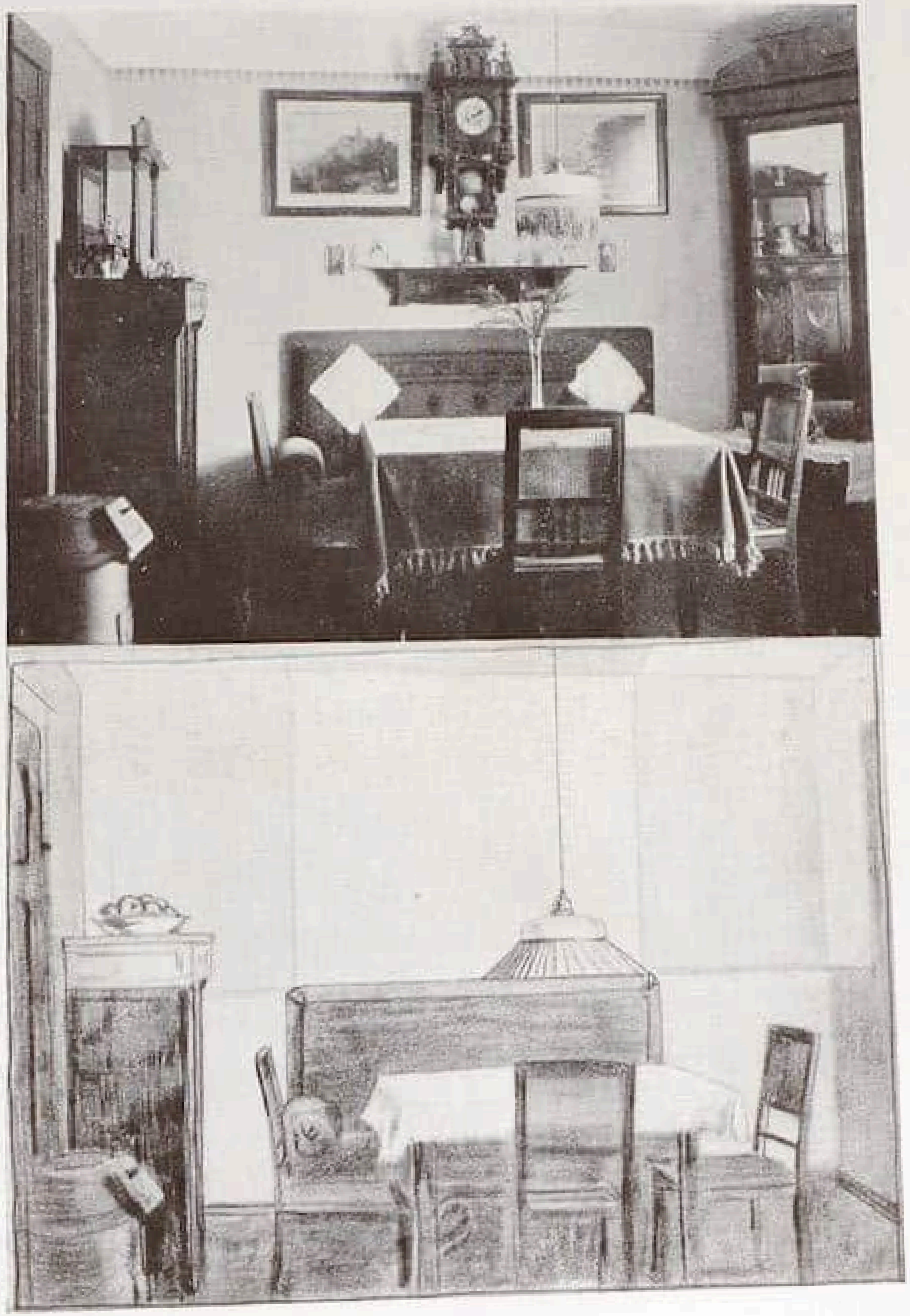


Abb. 8. Umgestaltung eines Arbeiterwohnzimmers.

Abb. 10.
Bruno Taut.
Klubzimmer im Ledigenheim der Siedelung Lindenhof in Berlin-Schöneberg. Ausmalung von Franz Mutzenbecher.

Italiener der Frührenaissancezeit. Er wird es nur geöffnet haben, wenn er davor betete; sonst ließ er die geistigen Ströme nicht auf sich einwirken, damit sie ihm nicht unheilvoll werden konnten. Vielleicht lag in der Unkontrollierbarkeit bildlicher Einwirkungen die Ursache für das Verbot Mohammeds und Moses' von bildlichen Wiedergaben überhaupt. Und hierin liegt ein Faktor, der auch uns zu denken geben muß. Es ist allein mechanisch durch Pendelversuche erwiesen, daß von jeder künstlerischen Darstellung, auch von Reproduktionen, ganz bestimmt differenzierte Strömungen ausgehen. Und es ist recht blamabel für uns, daß wir es erst glauben, wenn es uns mechanisch augenscheinlich wird. Unsere Nerven sind dadurch, daß uns überall Bilder aller Art anstarren, daß wir sie vor uns, im Rücken und zu den Seiten an den Wänden, ja auch auf dem Schreibtisch haben, und dort dazu noch Puppen aus Bronze und sonstigem Material, so abgestumpft, daß wir ihre Wirkungen nicht mehr spüren. Das Abbild muß als eine aktive Geistesäußerung angesehen werden: deshalb müssen wir ihm immer aktiv gegenüberstehen und dürfen uns im passiven Zustand nicht seinen Wirkungen aussetzen, da diese dann unheilvoll werden können. (Es wird, nebenbei gesagt, von tibetanischen Malereien behauptet, daß sie grob physisch krank machen, Magenleiden hervorrufen und dergleichen.) Jedenfalls leuchtet der Zusammenhang des Bildes mit dem Gebet aus allen diesen Gründen ein und, wo man ihm nicht in gesammelter Haltung wie in Kirchen und Tempeln entgegentritt, dort ist größte Vorsicht am Platz; deswegen der Klappenschrein im italienischen Zimmer, und weiterhin entsprechend der größeren Nachlässigkeit gegen die Wirkungen der Bilder die zunehmende Unklarheit des Wohnraumes und der Wohnsitten, d. h. der Gesamthaltung des Menschen. Heute gibt es jene religiösen Ursachen zum Anbringen von Bildern nach diesem Vorbild nur selten; man braucht deshalb nicht auf Bilder, Photos, Plastiken usw. zu verzichten, aber man soll sie unsichtbar verwahren und nur dann hervorholen, wenn man sie betrachtet, wobei es ganz gleich ist, welchen künstlerischen Wert sie haben. Aber abgesehen von solchen psychischen Gründen ist es durchaus barbarisch, die geglättete, gestrichene oder sonstwie behandelte Wand eines Raumes zu vernageln und sie durch Bilder ihrer Eigenschaft des Raumabschließens zu berauben, auch wenn man solche Bilder an Schnüren hängt. Auch hieraus ergibt sich ein Moment, das nicht bloß die Kosten des Haushalts, sondern auch die täglichen Arbeiten der Hausfrau ganz wesentlich einschränkt. —

Diese die Mehrzahl des Publikums vielleicht wie ein harter Stoß berührende Erkenntnis wird durch andere Rückblicke, z. B. nach dem Mittelalter oder gar zum Altertum hin noch viel heftiger. Wir müssen eingestehen, daß uns die aufkommende Technik aus den Angeln gehoben hat, und kommen endlich dazu, in unserer eigenen Häuslichkeit einen festen Boden und die Ruhe zu suchen, die sie uns geben sollte.

Aus dem Vorhergesagten dürfte hervorgehen, daß die heutige Bewegung zur Erneuerung der Wohnung abseits aller formalistischen Theorien liegt. Als allgemeinverbindlich läßt sich nur die wirtschaftliche und praktische Erkenntnis aussprechen; das Ästhetische aber kennt keine andere „Richtung" als diejenige nach einer Gestaltung des Innenraums, welche dem Bewohner selbst immer die größte geistige Ruhe gibt und welche auch neutral genug ist, um als Gefäß für alle Vorgänge des täglichen Lebens zu dienen. So ist es möglich, nicht etwa wie in der Zeit des kunstgewerblichen Künstlertums in den 20 Jahren nach 1895, originelle Wohnungseinrichtungen zu entwerfen, einzelne Zimmer auszustatten u. dgl., sondern gerade ganz im Gegensatz dazu auch bei den unzähligen alten Wohnungen helfend einzuwirken. Ist einmal die Frau von der Möglichkeit überzeugt, daß ihre Arbeitslast ganz wesentlich eingeschränkt werden kann, und sieht sie einen sicheren und begründeten Weg zur Erneuerung, so wird sie leicht aus jeder Wohnung eine übersichtliche und klare Häuslichkeit machen können. Ich habe versucht, den Vorgang des Aufräumens, Neuordnens und Ausstattens programmatisch darzustellen. Wohin die Ergebnisse in der äußeren Erscheinung führen können, ist als Ausschnitt in den Abb. 7—9 gezeigt, wo unter Verwendung alles Bestehenden lediglich durch die Weglassung des Überflüssigen und durch die Bindung des verbleibenden Notwendigen vielleicht ein Weg angedeutet ist, der in gerader Linie zum eigentlich Neuen führt. Es tritt schon eine Harmonie mit dem Äußeren der Häuser ein (Abb. 8 u. 9), die in alten Zeiten soweit ging, daß eigentlich kein Unterschied zwischen der Außenarchitektur und der Ausbildung der Räume besteht.

Man dürfte erkennen, daß es sich nicht bloß um eine Verneinung handelt, also um das Weglassen der Überflüssigkeiten, sondern um eine sehr aktive Bejahung, mit der an die Stelle des Alten das Neue gesetzt wird. Unter allen Definitionen über Zweck und Sinn der Kunst scheint

nur diejenige die richtigste zu sein, daß die Kunst die Aufgabe hat, die Erscheinungen des Lebens zu bereichern und damit die Lebenslust zu steigern. Daß sie deshalb immer neu sein muß, war schon Schinkels Meinung, und bei allen Entgleisungen der Sensation bleibt die Erregung durch das Neue, mag sie ablehnend oder zustimmend sein, die wesentlichste Triebfeder des menschlichen Tuns. Das Wichtigste ist allerdings, daß sich die neuen Erscheinungen auf einer natürlichen Basis aufbauen, auf einem einfachen Gedankenkomplex, der die unmittelbare und ungezwungene Gestaltung hervorruft. Die Abb. 10—15 mögen als einige der Beispiele der neuen Bewegung dienen, in denen die Lösung durch die verschiedensten Mittel und Formen versucht worden ist. Es kann sich hier noch nicht um Endergebnisse handeln; ohnehin ist es ja sehr fragwürdig, in künstlerischen Dingen von einem Ziel zu sprechen, da es sich um ein ständig fortschreitendes Neuschaffen handelt. Zudem spielt bei diesen Dingen der Hausbau hinein, der bei der Durchdringung des Gebiets nicht mehr vom Innern der Wohnung zu trennen ist, wie ich es vorhin angedeutet habe. Diese Frage in ihren Auswirkungen auch nur andeutungsweise zu behandeln, würde über den Rahmen dieses Beitrags weit hinausgehen.

Zu diesen Beispielen, auch den alten, sei noch gesagt, daß der gute Raum sich eigentlich gar nicht als Bild darstellen läßt; denn alle seine Beziehungen, allein schon zur Sonne, werden erst deutlich, wenn er uns umfängt, besonders aber fühlen wir es erst im Raum selbst, in welchem Grade er uns wirklich aufnimmt und mit Ruhe erfüllt. So könnte man fast das Paradox wagen: je besser das Bild des Raumes, aufgenommen sozusagen durch ein Guckloch von außen, um so fragwürdiger der Raum selbst; denn der gute Raum ist ohne die Bewohner nichts und „leer". Er wird erst etwas, „voll" und fertig durch die sich darin aufhaltenden Menschen. Doch wie soll man sich ohne Darstellung bei diesem so differenzierten Thema verständlich machen, wie soll man sonst eine Vorstellung erwecken!

Alle Zeitbestrebungen haben die Richtung auf ein Ziel, das sich von selbst verändert oder erweitert, wenn es nahezu erreicht ist. Abb. 1 stellte die Idealwohnung jener Zeit dar, das höchste erreichbare Ziel.

Heute aber steht keine einzelne Eigenschaft der Wohnung an der Spitze, sondern die Gesamtheit aller ihrer Eigenschaften. Es muß ein Organismus erreicht werden, der die absolut korrespondierende Hülle des heutigen Menschen in seinen fruchtbaren Eigenschaften ist, sie ist also darin der Kleidung verwandt, sozusagen ihre Erweiterung. Die Fruchtbarkeit des Menschen, sein Schöpfertum, nicht bloß des einzelnen, sondern gerade auch der Gesamtheit, liegt wie immer in der Umgestaltung der Dinge. Für diese Umgestaltung in unseren Tagen sind sichtbare Zeichen alle Erscheinungen, welche es früher, teils sogar vor kurzem nicht gab, also im Wesentlichen die Schöpfungen der Industrie. Sie haben unser heutiges Leben umgebildet und werden auch die Wohnung umbilden. Deutlich wird dies bei der Betrachtung der Verkehrsmittel, des Autos, Flugzeugs, Motorboots, der Ozeandampfer und der Bahnen sowie bei der lebendigen Erfassung der umwälzenden und zu unserem unentbehrlichen Besitz gewordenen Erfindungen, der Telegraphie, Telephonie, des Funkspruchs, der Elektrizität, aller Verwendungen des Motors, zu denen neuerdings die verstärkte Ausnutzung der Wasser- und Windkraft hinzutritt, sowie des Herdes nach dem Prinzip der Kochkiste, der neueren Heizung u. dgl. Die neueren Materialien, welche gar nicht mehr handwerklich, sondern rein industriell verarbeitet werden, haben mit allen neuen Apparaten, welche man teils vor 20, teils sogar vor 10 Jahren noch nicht ahnte, unser Leben durchsetzt und sind auch bis in die Wohnung hineingesickert, die ihnen bisher den schwersten Verteidigungswall entgegengesetzt hatte. Dieser Wall ist durchlöchert, teils zusammengestürzt und der Schutt muß weggeräumt werden, oder noch besser: man verläßt die Ruine und begibt sich auf freies Land.

Die Idealwohnung hat also ebensowenig mit Ästhetik etwas zu tun wie die vorhergenannten Dinge; sie hat aber auch ebensoviel damit zu tun wie diese Dinge. Das

Abb. 11.

Jan Wils.

Photographisches Atelier Berssenbrugge im Haag.

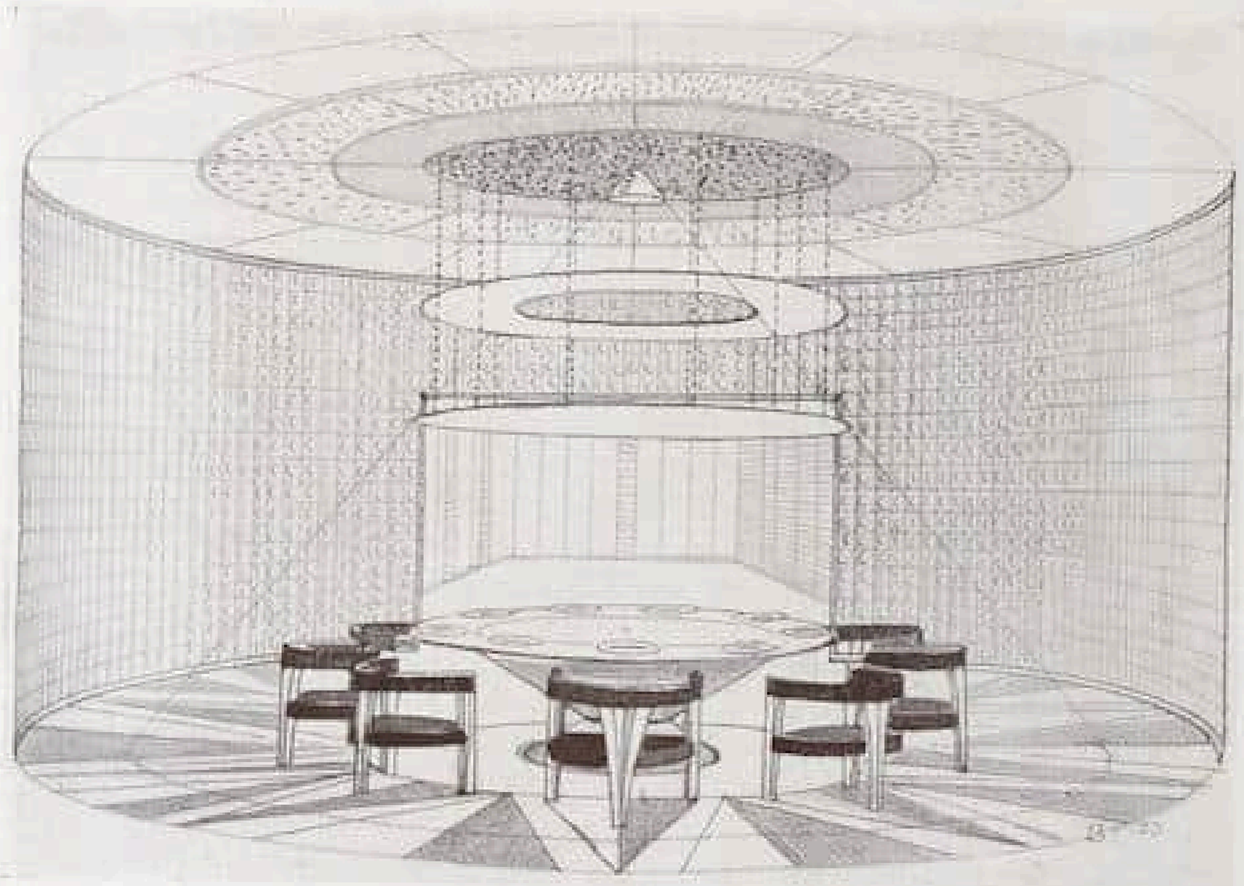


Abb. 12.
Bruno Taut. Eßzimmer.

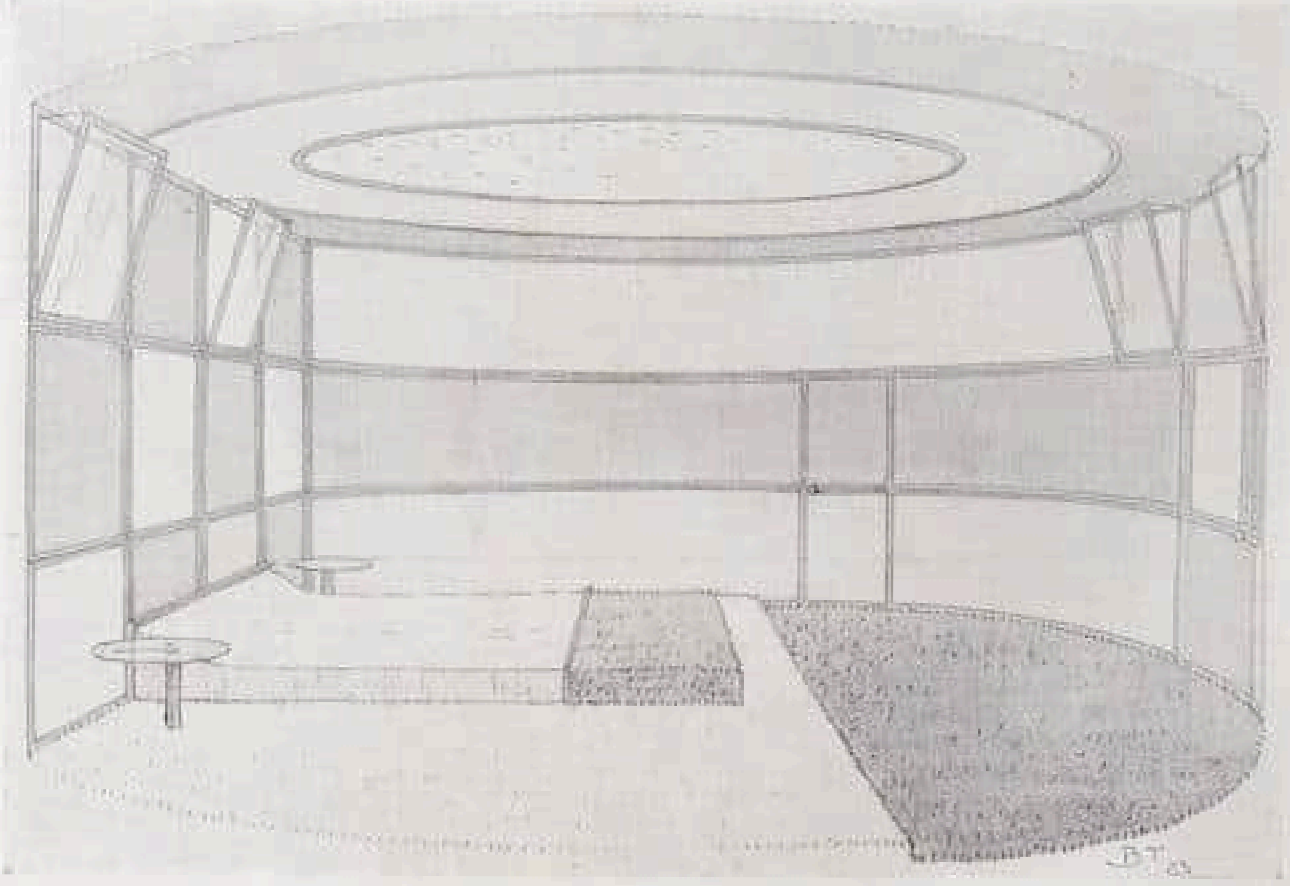
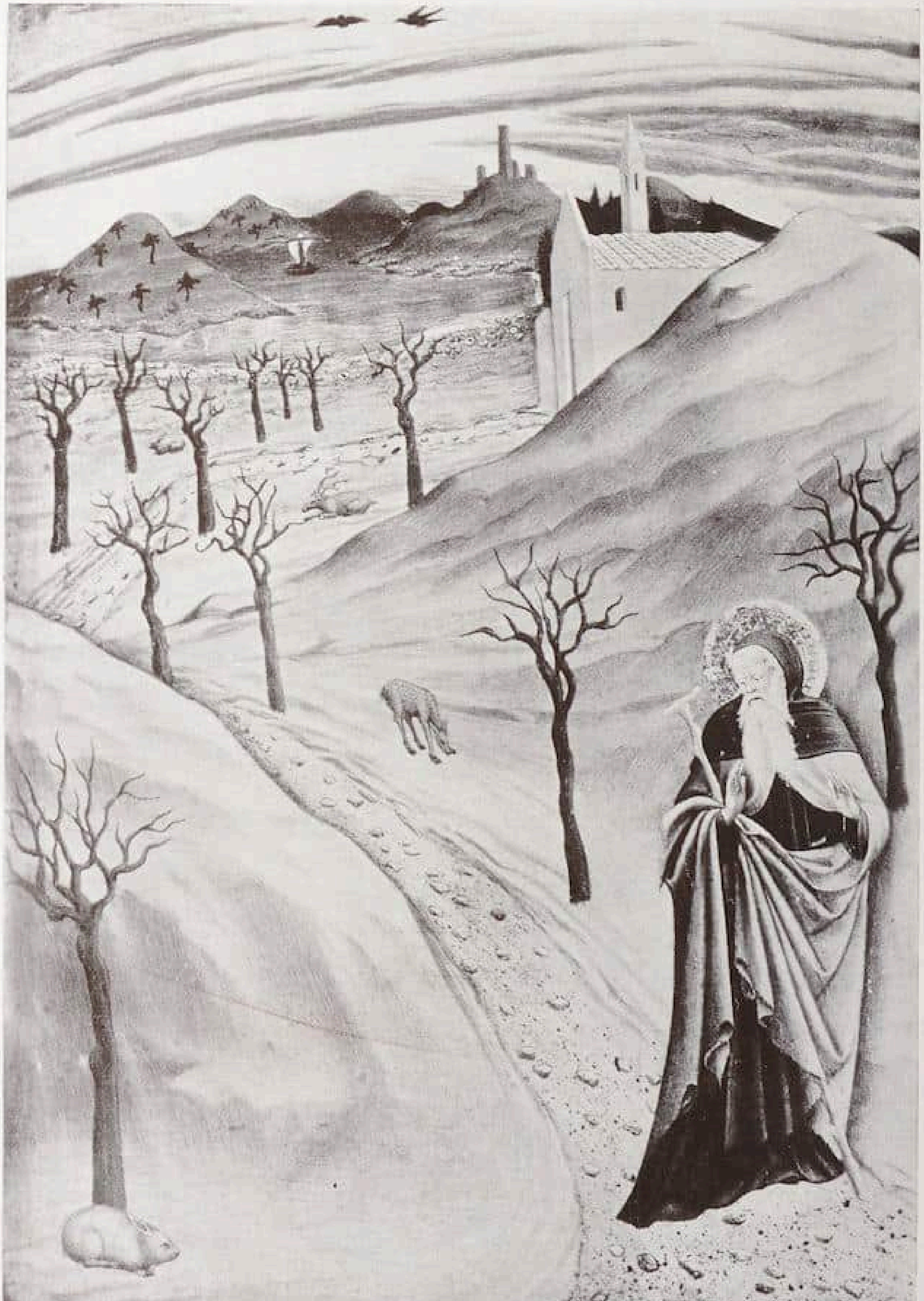


Abb. 13.
Bruno Taut. Schlafzimmer.

Abb. 14.
Bauhaus Weimar.
Arbeitsnische im Wohnzimmer.

Abb. 15.
Rietveld. Sprechzimmer
Dr. med. H. in Maerssen bei Utrecht.



Stefano di Giovanni Sassetta (Siena, 1392—1450).
Hl. Antonius in einer Landschaft.
(Sammlung Philip Lehman, New York.)
Leihausstellung früher italienischer Gemälde bei Duveen Brothers, New York, während der zweiten Hälfte des April 1924.
(Siehe New Yorker Bericht.)

Gleiche gilt für alles Praktische; auch dieses ist entweder gar nicht da oder es ist in Vollendung da, so daß es zugleich mehr ist als praktisch, d. h. auch ästhetisch und ethisch. Die Haushaltarbeit muß in solchem Organismus zur Freude werden statt zur Last. Das ist möglich; denn jede Arbeit wird zur Freude, die sich organisch disponieren läßt und deren Enderfolg deshalb in jeder Einzelleistung eingeschlossen ist. Wie das Gehäuse sich daraus gestaltet, ist in der Entwicklungslinie gekennzeichnet worden, und es ergibt sich daraus, daß Lichtheit, Klarheit, Übersichtlichkeit, Freiheit von jeglichem Ballast, von jeglichem Museumscharakter, von jeder Muffigkeit die erste Voraussetzung für die Arbeitsfreudigkeit der Frau ist. Jetzt kann sie ebenso disponieren wie der Mann in seinem Beruf und jetzt kann sie damit schöpferisch werden. Welche eminenten Aufgaben für sie allein im Aufräumen, nicht bloß materiell, sondern gerade ideell und gefühlsmäßig vorliegen, ist ebenfalls behandelt.

Das Praktische und Ästhetische als Einheit; deshalb die Idealwohnung restlos schön. Eine Hülle des Menschen, sein Schutz, sein Gefäß der ersten und letzten Gedanken, Worte und Handlungen, sein „Nest". Ganz anders wird die greifbare Form dieses Nestes, ganz anders als die letzten 50 Jahre gartenlaubenhaft mit diesem Vergleiche gespielt haben. Nichts von sentimentaler Rührsamkeit, nichts von romantischem Idyll, nichts von Traumbetäubung, ebensowenig wie in der Dynamo- und Schalthalle des Kraftwerks, aber anders, und zwar gestaltet in Verbindung mit der Intimität des privatesten, eigensten, menschlichen Lebens; der Traum darin als Erweiterung innerer, noch nicht genügender Klarheit, das Gehäuse, die „vier Wände" so einfach, aber auch so wenig banal und schematisch in Farbe und Material, daß der Traum, der Gedanke der Zukunft von ihm geweitet wird und es selbst wieder weitet.

Die beste und schönste Anordnung der Räume, der Möbel zu schildern, ist nach allem bisher Gesagten überflüssig; wie wir es besser zu machen haben, wissen wir im Wesentlichen und beim eigentlichen Beginn, wenn die Frau anfängt, schöpferisch zu werden, wird das Ideal eine immer deutlichere Fassung erhalten und man wird von allen Wohnungsschöpfungen das Beste nehmen können, um es zu diesem Ideal auch deutlich und real bewohnbar zu gestalten. Heute schon das Ideal selbst aufzeichnen, hieße diesem Schöpfungsprozeß vorgreifen, der Frau wiederum die Hände binden und bloße Männerarbeit verrichten.

Jedes Ideal ist mit der Totalität des Daseins, mit den umfassenden Gedanken verknüpft. Man wäre versucht, hier nach der Sehnsucht unserer Zeiten zu schreiben: „der Mensch in der Mitte". Aber ich möchte selbst dies nicht tun; die Gefahr eines Götzenkults steht zu nahe. Ich begnüge mich mit dem Schaffen, mit dem Freimachen der schöpferischen Kräfte, in diesem Falle derjenigen der Frau. Es ist nicht nötig, ein Dogma zu formulieren; die Welt ist um so großartiger, je weniger sie in ein Gedankensystem gebannt wird. Das Wichtigste läßt sich nie aussprechen; es liegt aber in allen Handlungen enthalten und lebt um so stärker vielleicht, je mehr es sich dem Wort entzieht Eine Fahne freilich brauchen die Menschen. Wie sie aussieht in Dingen der Weltanschauung, ist nicht mehr ganz undeutlich; die Flugzeuge fliegen schon über die Meere und viele Ozeandampfer tragen in jeder Sekunde tausende von Menschen zwischen den Erdteilen hin und her. Sie wird aber einmal ganz deutlich werden; doch darf niemand vorgreifen.

Für das Wohnungsideal aber gibt es eine einwandfreie Parole. Sie lautet: Die Frau als Schöpferin.

Die früheste deutsche Vespergruppe

Mit drei Tafeln *Von GEORG LILL*

Wie wenig wir bisher das Gesamtmaterial innerhalb der deutschen Plastik überschauen, ersieht man wieder einmal daraus, daß trotz des überaus lebhaften Interesses, das die Vespergruppe gerade in letzter Zeit innerhalb der wissenschaftlichen Forschung findet[1], jetzt erst fast zufällig eine Gruppe auftaucht, die als die bisher früheste Darstellung dieses mystischen Andachtsbildes anzusprechen ist und auf seine Entstehung und Entwicklung ein ganz neues Licht zu werfen berufen ist. Professor Felix Mader bringt die erste Kunde davon in seinem eben erschienenen, äußerst umfangreichen und viel Überraschendes bietenden Inventarband über „Die Stadt Eichstätt"[2]. Wieder taucht aus den durch die Klausur geheiligten und deshalb nicht zugänglichen Räumen eines Frauenklosters, diesmal der altehrwürdigen Benedikterinnenabtei St. Walburg in Eichstätt, eines der Andachtsbilder auf, die gerade in der mystischbetrachtenden Gebetsweise der Frauenklöster ihre erste Heim- und Keimstätte gefunden haben.

Unberührt durch Eingriffe der Zeit, mit derselben Liebe durch Jahrhunderte gehegt, steht die Gruppe aus Holz in der alten Originalfassung heute noch da. Von mittlerer Größe mißt sie 80 cm. Auf einem Sockel, der die einfachen Profile der frühen Gotik aufweist, steht die Thronbank, auf der Maria ganz unbewegt, in strengster frontaler Symmetrie, sitzt. Mit den beiden derben Händen hält sie den knabenhaft kleinen Leichnam, der — ziemlich ungewöhnlich — von links nach rechts gerichtet, in scharfer Diagonale den Oberkörper überschneidet. Die Füße sind in fast rechteckigem Winkel abgebogen, der linke Arm läuft parallel zum Körper, während der rechte in geringer Erhebung auf dem Arm Mariens aufliegt, so daß formal ein ganz spitzer Winkel durch die Arme gebildet wird, der wie ein Pfeil in die Komposition hineinstößt. Maria trägt ein rotes Gewand, über das sich das weiße Kopftuch und der weiße Mantel legt. Ebenfalls weiß ist das Lendentuch Christi. Breite goldene Borten in aufgelegtem Stuck säumen die Gewänder und umziehen auch Fußbank — mit der Rosa mystica geschmückt — und Sockel.

In der geistigen Einstellung bietet die Gruppe die größte Überraschung; denn die „schmerzhafte Muttergottes", der eigentlich maßgebende Grundgedanke des deutschen Vesperbildes des 14. Jahrhunderts, ist hier noch nicht einmal im Keime zu spüren. Seelisch völlig unbewegt, in einer rein transzendent-repräsentativen Haltung thront Maria genau wie bei den byzantinischen Typen der Hodegetria und Nikopoia in ihren zahlreichen westeuropäischen Ausprägungen des 12. und 13. Jahrhunderts. Wie sie bei diesen den segnenden Christusknaben den Gläubigen zur Verehrung darbietet, so jetzt den Leichnam Christi. Gewiß ist es der Leichnam, der gelitten hat; aber auch dieses Leiden wird nur repräsentativ aufgezeichnet, durch Dornenkrone, rote starke Blutstrauben und unbeholfene Todesstarre, aber keineswegs in der aufwühlenden Aktivität, die auch noch im verrenkten und verunstalteten Körper nachlebt. Selbst das Gesicht bleibt ganz unbewegt. Wie eine Holzfigur, eine Puppe, nicht wie ein Menschenleib liegt er in den

---

[1] Fritz Witte, Die Skulpturen der Sammlung Schnütgen in Cöln. Berlin 1912, S. 46f.

Wilh. Pinder, Marienklage, in „Genius", I. (1919), S. 201ff. — Ders., Die dichterische Wurzel der Pietà, in „Repert. f. Kunstwiss.", XLII (1920), S. 145ff. — Ders., Die Pietà. Leipzig 1922.

Theod. Demmler, Die mittelalterlichen Pietàgruppen im Kaiser Friedrich-Museum, in „Berliner Museen", XLII (1920/21), S. 117ff.

Jul. Baum, Got. Bildwerke Schwabens. Augsburg 1921. S. 72ff.

Walter Passarge, Das deutsche Vesperbild im Mittelalter. Köln 1924.

[2] Die Kunstdenkmäler Bayerns, Reg.-Bezirk Mittelfranken, Bd. I. Stadt Eichstätt. München 1924. S. 283 u. Fig. 211.

Armen und Schoß Mariens, genau in der gleichen Haltung, wie wenn sie noch ihr jugendliches Kind in den Armen hielte. Seelische Zwiesprache zwischen Mutter und totem Gottessohn, menschliches Aufschreien, innere Leidensqual haben in dieser rein liturgischen Auffassung, die nur von göttlicher Transzendenz im altchristlich-byzantinischen Sinne weiß, noch keinen Platz gefunden. Hier haben wir noch nicht die Stufe des mystischen Andachtsbildes, sondern die ältere Stufe des repräsentativen Kirchenbildes, allerdings auf der Schneide des Noch-Möglichen. Denn das Leiden, das hier noch äußerlich aufgeprägt ist, muß sich fast folgerichtig in dem nächsten Grade der Entwicklung auch in einem neuen seelisch-menschlichen Verhältnis von Mutter und Sohn aussprechen.

In diesem Vesperbild finden wir also das plastische Gegenbild zur Hodegetria und Nikopoia und damit auch die erste plastische Gestaltung einer bisher nur literarisch nachgewiesenen Vorstellung, auf die Witte hingewiesen hat, nämlich eines Ausspruchs des hl. Bernhard von Siena, wonach Maria, als sie den Leichnam ihres Sohnes auf den Knien trug, geglaubt habe, „die Tage von Bethlehem seien wiedergekommen". Diese Vorstellung ist offenbar bei der Entstehung des Vesperbildes die ursprüngliche gewesen, aus der sich erst keimhaft die andern entwickelt haben. Denn unsere Figur ist ohne Zweifel um oder kurz nach 1300 zu setzen. Gesichtsbildung, Faltengebung, der schwere, unproportionierte vertikale Aufbau der Figur, die Primitivität der Formen, die technischen Besonderheiten, die Ornamente lassen diese zeitliche Zuweisung als sicher erscheinen. Damit ist aber diese Gruppe das früheste Vesperbild, das auf uns gekommen ist; denn die nächstfolgenden andern sind mindestens um eine Generation später zu setzen.

Damit wird aber ein ganz neues Licht auf den Entwicklungsgang der Vespergruppe geworfen. Passarge hat in seiner umfassenden, formal und systematisch klaren Arbeit über das Vesperbild, die soeben erschienen ist, den Versuch gemacht, diese Entwicklungslinie aufzuzeichnen. Wenn er die Eichstätter Gruppe gekannt hätte, würde er wohl seine zeitliche Anordnung anders getroffen haben. Es ist nicht angängig, die monumental-pathetische Form, die ihren stärksten Ausdruck in der Coburger, der Erfurter und der Straubinger Figur gefunden hat, an die Spitze zu stellen, sondern umgekehrt, die intime Fassung mit dem kindlich klein gebildeten Christus ist offensichtlich der frühere Typus. Der Knotenpunkt darf in der Eichstätter Figur gesucht werden, wenigstens soweit wir von den erhaltenen sprechen dürfen; denn gerade von den frühen Holzfiguren sind nur ganz wenige auf uns gekommen, im Gegensatz zu den Steinfiguren, die sich an den Kirchen in größerer Anzahl erhalten haben. In der Eichstätter Figur sehen wir das Heraustreten der neuen geistig-religiösen Vorstellung unter stärkster Anlehnung an überkommene Typen. Von hier aus geht die Entwicklung zu einer neuen Beseelung, die aber noch nicht ins Pathetische umschlägt, sondern in der liebevoll-leidvollen Versenkung einer lyrischen Stimmung ihr Genüge findet. Den einen Zweig sehen wir im Schwäbischen in den Figuren, die sich um die Radolfzellerin im Stuttgarter Schloßmuseum (um 1330—40) gruppieren, die andere im Fränkischen in der Bambergerin aus der Martinskirche (um 1330)[1]. Das Auftauchen des Pathetischen scheint erst gegen die Jahrhundertmitte sich nachweisen zu lassen, einmal in kleineren intimeren Figuren, die ihre charakteristischste Vertreterin in der Madonna Röttgen im Bremer Provinzialmuseum hat und dann in den großen Monumentalgruppen in Coburg und Erfurt, die ich beide nicht vor die Jahrhundertmitte setzen kann. Denn die pfeifenartige Anordnung der Röhrenfalten, die vom Knie ausstrahlen, läßt sich keinesfalls vor 1350 nachweisen. Man hat sich bisher nur durch die große Monumentalität der Figuren bestimmen lassen, sie näher an das 13. Jahrhundert heranzurücken, und dabei übersehen, daß gerade um und nach 1350 der monumentale Sinn noch nicht ausgelebt hat, sondern erst gegen 1370 zu erlöschen beginnt.

[1] W. Passarge in „Cicerone", XV (1923), S. 570ff.

Der Typ mit dem kleinen Christus bedeutet also entwicklungsgeschichtlich nicht den dritten Akt der „Marienklage", wie Passarge S. 51 dies meint, sondern vielmehr den ersten Akt; denn er steht sogar noch vor den großen Gruppen der Klagenden um den Leichnam. Die beiden Typen der intimen und der pathetisch monumentalen Form laufen somit in der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts viel stärker nebeneinander, als dies Passarge gesehen hat. Andererseits sehen wir, wie das Andachtsbild aus einem liturgischen Repräsentationsbild in ein mystisches Andachtsbild übergeleitet wird, allerdings nicht in außerdogmatischem und außerkirchlichem Sinne, wovon Passarge in zeitgeschichtlicher Verkennung der religiösen Bewegung des 14. Jahrhunderts spricht, sondern in der seelischen Differenzierung von der außerpersönlichen, rein liturgischen Hymnologie der Kirche zur persönlich-mystischen Betrachtung, die unliturgisch und außerevangelisch, aber niemals unkirchlich und undogmatisch war. Der Gegensatz beruht vielmehr innerhalb der kirchlichen Geschlossenheit und Zulässigkeit in der Gemeinschaftsandacht objektiv-kirchlicher Prägung zur subjektiven, sich ausströmenden Privatandacht.

Es wäre noch die Frage der Lokalisierung des Eichstätter Vesperbildes zu behandeln. Eichstätt liegt am Kreuzungspunkt dreier stammlich verschiedener Kultur- und Kunstkreise. Schwaben, Franken und Bayern haben gleicherweise an der Kunst Eichstätts mitgebaut. Autochthon ist wenig in Eichstätt. Gerade um 1300 scheint mir in der Eichstätter Steinplastik der süddeutsche Kunstvorort Regensburg zu dominieren. Allerdings mit der Regensburger Holzplastik, wie sie am besten in der Verkündigungsmadonna im Bayer. Nationalmuseum zu belegen ist, hat diese Vespergruppe gar nichts zu tun. Vielmehr zeigt sie schwäbische Art. Ich verweise dafür auf eine bisher unbekannte Anna-selbdritt-Gruppe, die in der wundervollen alten Goldfassung, dem Stil bis in Einzelheiten herein, in der Gesamtproportion usw. außergewöhnlich viel Verwandtschaft mit dem Vesperbild aufweist. Auch in dem eigensinnigen Nachleben der streng symmetrischen Form, die uns hier wohl den ältesten Typ der Anna-selbdritt-Gruppen ganz in der Art der Nikopoia übermittelt, sehen wir eine ähnliche Grundeinstellung. Nach dem jetzigen Besitzer stammt sie glaubwürdig aus dem bayerischen Nordschwaben, also auch aus der weiteren Umgegend von Eichstätt. Weitere Stilähnlichkeiten: Der große, dicke Kopf, die plumpen Hände, die Haarbehandlung, die Fassung stellen Beziehungen zu dem Johannes dem Täufer aus der Schülzburg (bei Hayingen, westlich Ehingen in Schwaben), jetzt im Germanischen Nationalmuseum, her, der auch kurz vor 1300 zu setzen ist, der aber in seiner Linienführung goldschmiedmäßig härter ist. So schließt sich abermals der Kreis, der auf schwäbische Provenienz hinweist. Außerdem teilt mir Herr Dr. W. Furtwängler freundlicherweise mit, daß sich bei Herrn Dr. Münzel in Freiburg i. Br. ein ganz ähnliches schwäbisches Vesperbild befinden soll. Wo nun der Mittelpunkt dieser Kunstrichtung zu suchen ist, ist nicht leicht zu sagen. Ich denke an eine Kathedralstadt, vielleicht auch an ein bedeutendes Kloster, eher in der Bodenseegegend als in der Donaugegend. Der doch eigenartig geschlossene Stil der Holzplastik um 1300, im Gegensatz zur mehr internationalen Steinplastik, landschaftlich stärker variiert — man vergleiche nur die kubische, aufs Charakteristische ausgehende Form Regensburgs gegenüber dem weichen, das Liebliche betonende Gestalten Schwabens — läßt mich immer mehr schon damals an größere, exportierende Werkstätten an solchen zentralen Sitzen denken, die häufig im Gegensatz zu den mehr wandernden Hütten stehen. Aus einer neuen Verbindung von Hütte und Werkstatt erwachsen dann erst wieder Monumentalwerke in Holz wie die Coburger und die Erfurter Gruppe um und nach Mitte des Jahrhunderts.

Johannes der Täufer. Vor 1300.
Aus der Schülzburg, jetzt Germanisches Museum, Nürnberg.
Aus: „Wilm, Die gotische Holzfigur“, Taf. 8.

Vesperbild. Um 1300.

Eichstätt, St. Walburg.

Aufnahme des bayer. Landesamts für Denkmalpflege.

Anna Selbdritt. Um 1300—1320.

Privatbesitz.

Aufnahme von Dr. Karl Gröber, München.

Bartolomeo Caporali. Madonna mit Kind.

Budapest, Museum.

Eine Madonna von Bartolomeo Caporali im Muſeum zu Budapeſt

Mit einer Tafel | *Von M. SALMI*

In dem der Budapeſter Galerie angegliederten großen Freskenſaal befindet ſich eine Madonna mit Kind (Nr. 1306), die unzweifelhaft der umbriſchen Schule des 15. Jahrhunderts angehört. Es wurde für ſie ſchon der Name des Fierenzo di Lorenzo ausgeſprochen[1]. Aber obgleich das Bild dem Peruginer Meiſter naheſteht, iſt es doch nicht von Fierenzo und würde ſeinem wirklichen Urheber, Bartolomeo Caporali, ſchon zurückgegeben worden ſein, wenn die Perſönlichkeit dieſes Künſtlers nicht erſt ſeit kurzer Zeit mit einer Gruppe von Werken umriſſen worden wäre, die gerade dem Fierenzo und dem Benedetto Bonfigli zugeſchrieben wurden[2].

Das Fresko in Budapeſt (Abb.) zeigt die Jungfrau in halber Figur, in roſiger Tunika und blauem Mantel, hinter einer Brüſtung, auf der das Kind ſteht. Es trägt ein kurzes roſa Kleidchen. Und während das Kind die Rechte ſegnend hebt, reicht ihm die Mutter eine Blume. Hinter der Gruppe ſieht man eine niedrige Brüſtung aus geädertem Marmor unterhalb eines gelblichen Grundes.

Trotz des jammervollen Zuſtandes des Bildes, den man auch auf unſerer Abbildung ſieht, erkennen wir in ihm deutlich die Hand des Caporali. Für die Jungfrau bietet den überzeugendſten Vergleich in Farbe und Form die Madonna mit der Heiligen zur Linken einer Pietà — auch in Fresko —, die ſich jetzt in der umbriſchen Nationalgalerie in Perugia befindet und eine Zeitlang im Kloſter S. Giuliana daſelbſt war. Dies Werk wiederholt in der Mittelgruppe den gleichen Entwurf einer Tafel mit derſelben Darſtellung in der Kathedrale von Perugia, die die Jahreszahl 1486 trägt. Und ich ſage wiederholt, weil die Figuren des Freskos den fragmentariſchen von jener zerſtückten Tafel der Kirche S. Maria Maddalena in Caſtiglione di Lago vom Jahre 1487 entſprechen. In dieſem Jahre iſt vermutlich die Pietà von S. Giuliana entſtanden. Andrerſeits ähnelt der Bambino des Freskos von Budapeſt dem kleinen Tobias und den beiden Putten, die eine Inſchrift auf einer Wandmalerei mit S. Antonius von Padua zwiſchen dem Täufer und dem Erzengel Raffael in der Kirche S. Francesco in Montone tragen. Sie iſt 1491 datiert. Und ich möchte annehmen, daß unſer Fresko innerhalb der vier Jahre einzureihen ſei, die zwiſchen den zwei zum Vergleich herangezogenen Werken liegen.

Caporali entfernt ſich nun von ſeinen gozzolesken Anfängen, orientiert ſich nach Pinturicchio und Fiorenzo hin, ohne ſich aber der herben Art des letzteren anzuſchließen. Aber indem er ſeine Formen langatmiger geſtaltet, erinnert er vielleicht an jene monumentalen des Melozzo da Forlì, die Antoniazzo und ſeine Schule auch in Umbrien verbreiteten. Während ſich der Peruginer Maler in der Kompoſition mit größerer Freiheit an Pinturicchio begeiſtert als der, die er in einer anderen ſeiner Madonnen im Muſeum von Neapel (ſie iſt von 1484) gefunden hat, benutzt er von dieſer das anmutige Motiv des Darreichens einer Blume. Das Jeſuskind iſt zudem wie ein umbriſcher Knabe des Quattrocento gedacht. Durch ſeine ſtiliſtiſchen Vorzüge und jene naive Ausdruckskraft ſcheint mir das Budapeſter Fresko es zu verdienen, dem Werk des Caporali wiedereingefügt zu werden, auch wenn ſein heutiger Zuſtand eine völlige Würdigung nicht erlaubt. Überſ. E. W.

[1] So von B. Berenſon in der 2. Auflage ſeiner Central Italian Painters, London 1909, S. 168. Berenſon ſchreibt dem Fiorenzo auch ein anderes reichlich nachgemaltes und ſehr beſchädigtes Fresko zu mit einer das Kind ſtillenden Maria in ganzer Figur unter einem von zwei Engeln getragenen Tabernakel mit Säulen nach der bekannten Darſtellung der Madonna Lauretana (vgl. für das Ikonographiſche: C. Ricci, in Rassegna d'Arte 1916, S. 265). Aber auch dies Bild ſcheint nicht von Fiorenzo zu ſein; ich möchte es für weit geringer halten, von einem Umbrer aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts, der von Pinturicchio lernte.

[2] S. Lothrop, Bartolomeo Caporali, in Memories of the American Academy in Rome, Bd. I (1917), S. 87—102. In dieſer Veröffentlichung ſind die zum Vergleich herangezogenen Werke abgebildet.

Sammlungen

Aus Prager Sammlungen

Über den großzügigen Ankauf französischer Gemälde für die Staatsgalerie wurde in Heft 8 berichtet. Jetzt sind (im Manespavillon) auch die Erwerbungen an Plastik und Graphik aus der großen vorjährigen französischen Ausstellung ausgestellt. Auch hier muß Großzügigkeit und sicherer Blick der Ankaufskommission gerühmt werden. Daß man in der Plastik nicht bei Rodin stehen blieb, sondern über ihn hinaus von Maillol ein Hauptwerk erwarb, führt die schöne und traditionsgesicherte Linie von Houdon ab über jenen Tiefstand plastischen Empfindens hinaus, als welchen man das Werk Rodins, gar in der Nachbarschaft des elementar-plastischen Maillol bezeichnen muß. Von Maillol steht hier die erdhafte und formträchtige „Pomona", ein wuchtiges Werk, das eindeutig klar macht, wo man den Begriff der modernen Plastik anzusetzen hat. Strotzende Massen wie Gebirge sind hier zur lautersten Harmonie gestaltet, rein auf den plastischen Ausdruck gestellt, — dies vor allem das Moderne — unter Ausschaltung aller Gefühlsmomente und aller Impressionen. So ersteht — das Grundgesetz aller Plastik erfüllend — jene Schwebe zwischen dem Drang der Masse von innen heraus und dem Druck des Raumes von außen hinein. Die währende Spannung dieses Balancezustandes fühlbar zu machen, diese Scheide zwischen Innen und Außen federn, stoßen, zucken und prallen zu lassen, wie es Maillol tut, ist ein anderes, als das bloße Beleben der Epidermis in impressionistischem Gehabe. Erst nach dieser heimlichsten und doch wichtigsten Forderung aller Plastik tritt die Ausponderierung der Massen an, das Wägen und Rücken, das im geballten Massendruck Maillols ganz aufgesaugt erscheint, und doch gerade hinter ihm so peinlich geleistet ist. Als drittes dann die Bearbeitung der Oberfläche, die fast kosende Modellierung der Schwellung und Senkung, der Beulung und Höhlung, die Arbeit des handwerkenden Skulptors, in der sich Maillol — man weiß es — in Jahren nicht genügen kann. Das Ganze dann dieser Ausgleich von Masse und Raum, der Kern und Strahlung zugleich ist.

Daneben Rodin: Johannes der Täufer. Keine Urspannung zwischen Innen und Außen, zwischen Masse und Raum. Sondern die psychisch durchströmte und überrieselte Oberfläche. Keine Ausponderierung der Massen, sondern die aus dem umschlossenen Raumkern herausstoßende expressionistische Gebärde — die alle plastische Balance zerstört. Kein modellierendes Herausarbeiten der Oberflächen, sondern ein mit breitem Pinsel malendes, alle Impressionen des gefühlten Augenblicks anheftendes Stricheln und Fibrieren. Dies letzte sehr deutlich in der kleinen Gruppe der drei Tänzerinnen, wo aus der Bewegung zwar ein plastisch dauerndes Motiv herausgebannt ist, dies nun aber sofort wieder durch die malerische Behandlung des weichen Tones ins Unplastisch-Bewegte zurücktransponiert wird. In der großen Skulptur „Innere Stimme" gestaltet Rodin denn auch resolut aus dem Element der Bewegung heraus, d. h. er veranschaulicht in souveränem Können die vielachsig sich entsprechenden und sich bedingenden Bewegungen des menschlichen Körpers als Motive. Und so entgeht er hier der Vermischung von Plastik und Bewegung eher, im Motivischen wenigstens, — im Materialen allerdings tritt der Gegensatz dafür um so schneidender auf. In den Porträts kommt Rodins Gestaltungsweise noch am ehesten und konfliktlosesten zur Geltung, eben aus den Bedingungen des Porträts heraus. Drum hier seine plastisch besten Leistungen. Dennoch — neben Maillol jedenfalls wirft das Werk Rodins nur noch schärfer die Frage auf: Schuf hier ein Plastiker unter dem Einfluß der damals überwältigenden Malerei — oder aber schuf hier ein Maler, der sich in der Wahl seiner Mittel so tragisch täuschte.

Von Bourdelle einiges: ein Akt, dessen unmöglicher Unterbau die plastisch bewegte Gestalt des Leibes zerstört. Der Beethovenkopf in aufdringlichem Titanismus, einige Kleinigkeiten. Von Carpeaux auch genug, um zu überzeugen, daß er kein galerieberechtigter Meister, ganz sicher kein Plastiker war. Doch das Schwergewicht der Erwerbungen versöhnt auch mit diesen Kompromissen, die wohl der französischen Tradition — hier in schlechtem Sinne — gebracht wurden. Über die Graphik soll im Graphiksammler berichtet werden.

Von deutscher Kunst wurde für die Staatsgalerie erworben: aus der deutschen Ausstellung der Galerie Arnold ein Gartenbild 1923, von Liebermann, schöne Ergänzung der schon vorhandenen Werke dieses Meisters. Aus der Nolde-Ausstellung der „Neuen Kunst" Dresden ein Aquarell und sieben graphische Blätter. Möge ein erschwinglicheres Preisniveau des deutschen Marktes bald eine Ergänzung dieser Erwerbungen ermöglichen.

Schürer.

Amsterdam

Das Städtische Museum erhielt durch Vermittlung der Gesellschaft zur Formung einer Sammlung moderner Kunst während des Jahres 1923 teils als Geschenk, teils als Leihgabe 89 neue Gemälde überwiesen, darunter als Geschenk ein Selbstbildnis von Jan Mankes, ein Blumenstück Jan Sluyters, Aquarelle von L. Gestel, Zeichnungen von A. Colnot, eine Aquarellzeichnung von Bos-

boom, einen frühen Gabrel, als Leihgabe Breitners „Damrak“, „Huſaren“, „Selbſtporträt“, die Sammlung van der Schoot (Weißenbruch, Breitner, I. Israels, Deyſſelhof, Neuhuys, J. Maris, W. Maris), Zeichnungen von Konynenburg und die an Gemälden der Haager Schule reiche Sammlung C. D. Reich. H.

Berlin

Nachdem die Sammlung des bisherigen Kunſtgewerbemuſeums als Schloßmuſeum im Schloß aufgeſtellt und die Unterrichtsanſtalt nach Charlottenburg übergeführt worden iſt, wird die Bibliothek in ihren jetzigen Räumen Prinz-Albrecht-Straße 7a verbleiben und fortan den Namen führen: *Staatliche Kunſtbibliothek, vormals Bibliothek des Kunſtgewerbemuſeums.* Sie wird in erweitertem Umfange neben dem Kunſtgewerbe auch die Literatur der freien Künſte und die einſchlägigen Anſchauungsmittel pflegen, ſoweit ſie der Kunſtbildung und der Kunſtpflege dienen.

Darmſtadt

Freiherr *Max v. Heyl* und Gattin haben aus ihrer ſchönen Sammlung elf Gemälde *Arnold Böcklins* der Stadt Darmſtadt geſchenkt mit der Beſtimmung, daß dieſe Bilder dauernd im Landesmuſeum aufbewahrt werden, das bereits 76 Handzeichnungen, Aquarelle und ein Selbſtbildnis beſitzt, die Herr v. Heyl ſchon vor Jahren dem Muſeum vermacht hat. Die neue Böcklin-Stiftung rundet alſo den Beſitz der Sammlung in glücklichſter Weiſe ab und es darf geſagt werden, daß Darmſtadt fortan durch ſeine Böcklin-Sammlung mit an erſter Stelle ſteht und den ſchweizeriſchen Sammlungen durchaus ebenbürtig iſt. Die Heylſchen Bilder ſind vor allem für die frühe Zeit des Künſtlers aufſchlußreich, die für die Erkenntnis der ſchöpferiſchen Perſönlichkeit des großen Schweizers wichtiger iſt als die heroiſchen Bilder ſeines ſpäten Stils. Darmſtadt darf ſich in jedem Fall zu dieſem hervorragenden Geſchenk beglückwünſchen. h.

London

Die *Nationalgalerie* hat zwölf koſtbare Gemälde aus der Sammlung *Henry Wagner* zum Geſchenk erhalten. Fünf Gemälde gehören der flämiſchen, ſieben der italieniſchen Schule an. Unter ihnen befindet ſich ein ſehr charakteriſti- Stück von Adam Elsheimer: „Die Taufe von Chriſtus“; die vier anderen flämiſchen Gemälde ſtammen von ungefähr 1500, drei von unbekannten Meiſtern, ein „Ecce Homo“ von Jn. Moſtaert. Unter den ſieben Italienern befindet ſich ein ſehr frühes venezianiſches Werk (14. Jahrhundert), noch bedeckt mit einer antiken Scheibe aus handverfertigtem Glaſe, „Der geſtorbene Chriſtus“ und „Noli me tangere“ von Jacopo di Cione, eine etwas beſchädigte „Pietà“ von Ambrogio Loronzetti, Arbeiten von Tommaſſo de Modena und Bartolo di Fredi. H.

Ulm

Das Muſeum der Stadt Ulm wird im Laufe dieſes und des nächſten Jahres einem größeren Umbau unterzogen. Der Kernbau, das alte Kichelhaus mit ſeinen ſchönen Renaiſſancedecken, wird wie bisher die Sammlung älterer Kunſt umfaſſen, und zwar im Untergeſchoß die vorgeſchichtliche und alemanniſche Sammlung, im erſten Stock die Denkmäler der mittelalterlichen Kunſt, im zweiten Stock die Denkmäler der Renaiſſance und des Barocks. Der zu dieſem Hauſe gehörende Laubenhof wird in ſeinem Umgang hauptſächlich die kunſtgewerblichen Fachſammlungen bergen. Die beiden Dachgeſchoſſe des mächtigen Hauſes werden für die Unterbringung der geſchichtlichen Sammlung der Stadt ausgebaut. Der zweite Hof des Hauſes erhält Oberlicht und wird künftig die wechſelnden Ausſtellungen des Kupferſtichkabinetts bergen. Nach Weſten hin iſt das Muſeum durch den Zukauf des dem Rathaus die Front zukehrenden Hauſes am Taubenplatz weſentlich vergrößert worden. Dieſer weſtliche, aus zwei Häuſern beſtehende Block, wird in ſeinem Untergeſchoß künftig die Bibliotheks-, Arbeits- und Vortragsſäle umfaſſen. Der erſte Stock wird die Kunſt des ſpäten 18. und frühen 19. Jahrhunderts enthalten, während der zweite, teilweiſe mit Oberlicht ausgeſtattete Stock für die modernen Sammlungen beſtimmt iſt. Die Oberlichträume des Schwörhauſes werden wechſelnden Ausſtellungen dienen. Durch dieſen Umbau dürfte dem Raumbedürfnis, der ſich mächtig ausdehnenden Sammlungen der Stadt, wenigſtens für eine Anzahl von Jahren, Genüge getan ſein.

Wien

Direktor R. Eigenberger iſt im Zuſammenhang mit ſeinen Katalogiſierungsarbeiten im Depot der Gemäldegalerie der Kunſtakademie auf den Studienkopf eines Greiſes geſtoßen, der ſich — nach Entfernung der Übermalungen — durch Formenſprache, Technik und Farbmaterie (des A. Carracci gelblich-braunen Bolusgrund) als ein Rubensſches Frühwerk aus dem Ausgang ſeiner italieniſchen Periode (um 1608/09) zu erkennen gab. Das Bild iſt auf Leinwand gemalt, 50 cm hoch und 41 cm breit, mit wuchtigen Pinſelſtrichen hingeſetzt, von durchaus impreſſioniſtiſcher Auffaſſung, dergleichen ſonſt nur bei Rubens' Spätwerken der Fall iſt. Eine Handhabe zu einer genaueren zeitlichen Einordnung des Kopfes, deſſen Typus bereits der „hl. Simon“ (um 1603/04) im Prado veranſchaulicht, gewährt die daſelbſt befindliche „Anbetung der hl. drei Könige“ (von 1609/10) in der wir den nämlichen (fürder bei Rubens' meiſten Greiſendarſtellungen wiederkehrenden) Kopf in ähnlicher Weiſe wiedergegeben ſehen. Einen ſchlagenden Beweis für die Richtigkeit der neuen Zuſchrei-

bung der ehedem Jordaens zugeſprochenen Studie bietet ein nach derſelben angefertigter, dem ſogenannten Skizzenbuch des Rubens angehörender Stich des Paulus Pontius (M. Rooſes, L'oeuvre du P. P. Rubens V, pl. 353). P.-N.

Ausſtellungen

Berliner Ausſtellungen

Emil Filla / Aurel Bernáth / Benjamin Forenczy / James Enſor / Ernſt Fritſch.

Emil Filla, Import der Galerie Flechtheim, iſt nach Prag zuſtändig, künſtleriſch jedoch unmittelbarer Ableger des Pariſer Kubismus, insbeſondere von Georges Bracque, den er ins Appetitliche umbiegt. Dieſe Abhängigkeit erſtreckt ſich bis auf Einzelmotive und Imponderabilien der Bildſtruktur, ſie wird über alle geiſtige Fruchtung hinaus zur Angleichung an Fineſſen des Gepräges, ja der Manier. Das unendliche Melos, die feine Apathie Bracques ſind bei Filla ornamentaler Abrundung, geſchmäckleriſcher Zierlichkeit gewichen. Die dekorative Delikateſſe Fillas iſt nicht alltäglich und nicht ohne Genuß dechiffriert man die kleinteiligen Formgeſtecke dieſer Bilderrätſel, in deren Spalier Fiſche, Gläſer, Zitronen, Spielkarten uſw. verſchlungen ſind. Die farbige Anrichtung iſt durchaus ſoigniert, die liebenswürdig vignettierende Formenkombination iſt durch pikante Materialkontraſte in ſicherem Spiel illuſtriert. Aber das Ganze wirkt ſehr gebrauchsfertig und geheimnislos, geſchnörkelt und biedermeierlich. Es ringt jedenfalls nicht um neue Poſitionen, nicht im geringſten. Bei aller Geſchicklichkeit, bei allem partiellen Reiz apart ſchilfernder Töne iſt es nur die Diminuierung des kubiſtiſchen Prinzips und der individuellen Form Braques. Ähnlichen Erſcheinungen bei uns mag Filla überlegen ſein; die Dispoſition Prags für das Franzöſiſche wird da eine gewiſſe Rolle ſpielen. Fillas autonome Geſtaltungskraft jedoch erſcheint mir minimal. —

Seit geraumer Zeit pouſſiert der „Sturm" ſtark das junge Ungarn, ohne jedoch wirklich lohnende Ergebniſſe aufzeigen zu können. Aurel Bernáth überragt durch den perſönlichen Tiefklang ſeiner landſchaftlichen Abſtraktionen bei weitem das ſonſt Geſehene. Alles iſt auf den Dreiklang ſchwarz-blau-ſilber geſtellt, dem rote Akzente eingeſetzt ſind. Dieſem feierlichen Akkord entſpricht eine domhaft, nachtgroß ſich hinbauende Fügung voll Maß und Hall. Wie ſich die Dreiecke und Halbkreiſe, Bögen und Winkel rhythmiſch ſchieben und auftreppen zu Gefügen von kosmiſch geweiteter Harmonie, iſt alles ſcholaſtiſch Konſtruierte überwunden in Magie hohen Glänzens und Ragens. Das Räumliche wirkt nicht als Produkt trigonometriſcher und perſpektiviſcher Ausheckung, ſondern hat aus einem ſtolzen und zauberiſchen Traum heraus die Unmittelbarkeit entrückter Gebirge und Firmamente, die Stimmungsmacht der Viſion. Bernáth gehört zu den wenigen, denen es gegeben iſt, das Dimenſionale ſymphoniſch zu entmaterialiſieren, d. h. der mathematiſchen Tatſächlichkeit zu entwandeln in dunkle und unendliche Schwingung und Spannung. Sein Raum tönt, iſt Gewölbe und legendares Geſchehen, das ihn ſtaffiert, iſt Region und Sphärenſaal. Eben darum ſprengt er vielleicht die dekorative Funktion des Freskos, zu dem es den Künſtler zieht. Jedenfalls verdient Bernáth Förderung und weitere Aufmerkſamkeit. Auch die Skulptur Benjamin Ferenczys möchte man die nicht weigern, obwohl ſeine Bemühung um urkräftigen Ausdruck ihn oft zu outrierten Auskantungen und Überbeulungen, die Abſicht, den einfachen Menſchen zu geſtalten, ihn zuweilen zu falſcher „Roland"-Poſe verführt. Aber ſeine Figuren ſind durchfloſſen und umſchloſſen. (Indiskutabel die expreſſioniſtiſch-japaneſiſch hinſchablonierten, krähend bunten Aquarelle Adolf Bauer-Saars.) —

Das graphiſche Kabinett J. B. Neumann gibt in einer ausgezeichneten Wahl von Aquarellen faſt einen Abriß deutſchen Gegenwartsſchaffens. Neben Klee, Nolde, Otto Mueller und anderen erſcheinen etwa Kandinsky, deſſen letzte, geometriſch disziplinierte, aus konzentriſchen Kreiſen Sekanten und Strahlengruppen geſtaltete Inventionen alles frühere überholen, Dix mit packend und grell auftretenden Luft- und Reitakten, nackte Menſchen am Waſſer von Heckel, zart im formalen wie im erotiſchen Ausdruck. Auch minder bekannte ſind nicht vergeſſen: Feigl, Kerſchbaumer, Meta Speier. Ferner Radierungen des ſonderbaren Vlamen James Enſor, deſſen geiſternde Burleske zart vibriert wie die Silberpappel im Winde, deſſen wimmelnder Spuk von ätheriſcher Transparenz iſt, ohne ſich etwa myſtiziſtiſch zu zerlöſen oder in ſeiner Dämonie abzuſchwächen. Am tollſten jene Eisbahn, auf der gleich beſchwipſten Ameiſen Hunderte winziger ſchwarzer Männchen exzentriſch durcheinanderzappeln und fallen, mit einer grotesken Vehemenz der Sprünge, die halb komiſch und halb entſetzlich anmutet. Eigentümlich konſonierend damit das Faſerwerk kahlaſtiger Bäume. Man kennt das Blatt „les mauvais médecins", wo triumphierende Profeſſoren den ſchreienden Patienten einen Bandwurm aus dem Bauch zerren, — man kennt die geheimnisvoll über einem traumhaften Gedränge von Masken und Soldaten aufſchwebende „Kathedrale", — man kennt wohl auch den ob der zittrigen Bohrung des Strichs (und doppelt in der harmlos bunten Kolorierung) ſehr alarmierenden Zyklus der ſieben Todſünden.

Enſors kauſtiſche Phantaſtik iſt nicht ſo ſehr novelliſtiſch als viſionär. Breughelſche Erlebniſſe ſteigen in ſpätimpreſſioniſtiſchen Nerven nochmals empor und zeugen einen ſpröden, albiſchen,

spinnenden Duktus, der fein genug ist, den Duft blühender Obstgärten einzufangen, — stimulierend genug, verlarvtem Treiben letzte skurrile Unheimlichkeit zu verleihen. —

Nachdem man hierorts während der letzten Monate schon dreimal, nämlich auf den Ausstellungen der Sezession, der Akademie und der Novembergruppe den bewußt simplen, mit den Effekten kargen Tons, primitiver Idylle und naiv-deutlicher Raumdisposition und Perspektive arbeitenden Verwässerungen Rousseaus von E. Fritsch begegnet ist, gab es doch wohl dringendere Bedürfnisse als die Vorführung von einem knappen Dutzend meist bereits bekannter Stücke als sogenannte Kollektivausstellung (in der Galerie Dr. Schaeffer). Der Fall hat etwas Typisches. Mit diesem halben Ehrgeiz, der den Laden überwinden möchte ohne Risiko der Entdeckung, des Sicheinsetzens, ja ohne die Bemühung einer gründlichen, umfassenden Ausstellung, ist nicht nur der Kunst kein Dienst getan, sondern auch kaum das Geschäft durchzuhalten. Fritsch hat eine zunächst ansprechende Art, ein Haus mit Baum am kahlen Weg, irgendein schmuckloses Fenster und daneben einen leeren Stuhl oder auch in künstlerisch-einfachen Linien und wenigen hellen Werten einen Akt zu geben, gleichsam allen äußerlichen Wirkungen entsagend, schlicht à la mode. Aber in der tremolierend koketten Manier verrät sich der geringe Wahrheitsgehalt dieser Einfachheit, die andrerseits zu öder Leere wird.

Willi Wolfradt.

Die XIV. internationale Kunstausstellung in Venedig

Für uns Italiener hat die Venezianer Kunstausstellung längst die Bedeutung verloren, die sie vor etwa 30 Jahren hatte, als sie die erste und einzige Institution war, die dazu diente, die ausländischen Produktionen in Italien bekannt zu machen und andererseits die italienische Kunst der internationalen Öffentlichkeit vorzuführen. Diese Zeiten sind jetzt vorbei, nachdem sich der Privathandel der führenden Künstler bemächtigt hat und die vielen Kollektivausstellungen allerorts Klarheit über die Italiener geschaffen haben. Nichtsdestoweniger hat die venezianische Ausstellung nach wie vor einen gewissen offiziellen Charakter, ganz besonders durch die Teilnahme aller großen Staaten.

Das diesjährige Niveau ist jedoch, soweit es sich um das Ausland handelt, sehr mittelmäßig. Man sieht Werke längst bekannter Meister und Deutschland speziell steht diesmal kaum an vierter Stelle, da Herr v. Stuck als verantwortlicher Organisator nichts anderes wußte, als die Mittelmäßigkeiten seiner Kollegen aus der längst von der Zeit überholten Münchener Sezession nach Venedig zu verfrachten. Mit Werken dieser Richtung kann man selbst den Italienern nicht mehr imponieren. Das junge Deutschland aber, auf das man in Italien vor allem gespannt gewesen wäre, ging völlig leer aus. (Frage der Redaktion: Gibt es in der Tat kein Mittel, um gegen einen solchen Mißbrauch in der Ausübung eines Ehrenamtes energisch einzuschreiten?) Frankreich dagegen hat den größten Teil seiner in Venedig gezeigten Werke dem Musée national des Luxembourg entnommen, mit den sehr interessanten Kollektivausstellungen von Fantin-Latour, Puvis de Chavannes und andere mehr, die immerhin eine ganz andere Repräsentation vor der Öffentlichkeit bedeuten, als sie den Deutschen möglich war.

Hat trotzdem im ganzen diesmal die ausländische Kunst in Venedig enttäuscht, so haben die Italiener ihrerseits dafür gesorgt, daß es neben der üblichen Durchschnittsware in Malerei und Plastik einige interessante Dinge gibt, in denen sich vor allem die Tendenz unserer Zeit nach stärkerer Betonung von Form und Zeichnung im Sinne eines durchaus klassischen Ideals ausspricht. Auch hier empfindet man wohltuend die natürliche und notwendige Reaktion zum Impressionismus, die durch den Kubismus und Futurismus schon angedeutet und vorbereitet worden war. Was die Skulptur anbetrifft, so ist, da ja in der Bildhauerei die impressionistischen Deviationen schon allein durch die stofflichen Schwierigkeiten nie stark waren, die Reaktion der geschlossenen Form nicht so stark ausgesprochen wie in der Malerei. Bei Libero Andreotti zum Beispiel drückt sie sich allein in einer Rückkehr zum italienischen Quattrocento aus, bei anderen Bildhauern, wie zum Beispiel bei Antonio Mariani durch einige dekorative und ornamentale Hochreliefarbeiten. Andere verfolgen ihre eigenen Wege, ohne auf die Zeitrichtung zu achten. So erscheinen die überlebensgroßen Porträt-Masken Adolf Wildts mehr als formale Übertreibungen einer allzu preziösen Technik, während andererseits das Fragment von Arrigo Minerbis gebundener „Nike", die in der Tradition der großen klassischen Skulptur geschaffen ist, in dem gleichen Sinn beachtenswert erscheint. Jüngere Künstler wiederum wie Piero da Verona (Brunnenstatue) scheuen es nicht, denselben Weg zu wählen, der am einfachsten scheint und doch der längste und schwierigste ist.

Von den Malern der oben erwähnten neueren Art, die nicht nur in Italien, sondern auch außerhalb in Mode sind, z. B. „Mir Iskustwa" in Rußland, unterscheiden und behaupten sich in dieser Ausstellung durch ihre eminenten Leistungen Felice Casorati und Ubaldo Oppi.

Der erstere, in Italien längst bekannt, im Ausland geschätzt, hat eine Anzahl Werke geschaffen, deren Stilrichtung in dauernder Entwicklung wechselt, da der Künstler trotz seiner guten Erfolge im einmal Erreichten nicht beharrte. Die

Zeichnung hatte bei ihm zwar immer schon ein gewisses Übergewicht über die Farbe gehabt, die nie eine komplementäre Rolle zu spielen schien, so daß seine hart umrissene Art, wie zahlreiche Werke aus den letzten zwei Jahren beweisen, für niemanden ein Überraschung sein konnte. In Venedig zeigt Casorati vorwiegend Porträts und größere Kompositionen im Raum. Erstere sind sämtlich in Halbfigur und streng en face gesehen, eine Manie, die den Bildern der Quattrocentisten sehr nahesteht. Interessant sind seine Kompositionen, die meist einfach bekleidete oder nackte Frauenkörper in unbewegten Posen, aber in scharfer Konturierung und Distanz zu den Dingen zeigen. Flüssig hingemalt (meist auf Holz) sprechen diese Bilder malerisch mit fein gewählten und abgetönten Klängen zum Auge des Beschauers.

Ubaldo Oppi, der stark an die Art des Russen Griegorjeff erinnnert, zieht als Motiv seiner Darstellungen bekleidete Menschen vor landschaftlichem Hintergrund vor, wobei er gern das Hell-Dunkel mehr als die Tonalität im ganzen berücksichtigt. Seine Figuren haben oft etwas von Starrheit, obwohl dieser Eindruck mehr der zeichnerischen Tendenz als dem Mangel künstlerischer Konzeption entspricht. Jedenfalls ist Oppi noch stark in der Entwicklung begriffen und man kann abschließend über ihn heute noch nicht urteilen.

Unter den retrospektiven Kollektivausstellungen, die ja seit langem Mode geworden sind, interessiert in Venedig ganz besonders diejenige des Genremalers Domenico Induno, auf dessen Kunst ich späterhin in anderem Zusammenhang zurückkommen zu können hoffe. A. C.

Chemnitz

In der „Kunsthütte" ist die Sommerausstellung zeitgenössischer Graphik eröffnet worden. Dr. W. Kurth vom Berliner Kupferstichkabinett hielt einen wohltemperierten Vortrag zur Einführung in die graphische Produktion. Es versteht sich, daß bei einer solchen programmatischen Ausstellung heute M. Liebermann, L. Corinth, M. Slevogt und K. Kollwitz nicht fehlen dürfen. Die ausgestellten Blätter sind durchaus repräsentativ. Von der früheren „Brücke" behauptet sich K. Schmidt-Rottluff mit fünf neuen Holzschnitten am mächtigsten, formal durchaus gefestigt und ohne schwindelhaften Aufputz. M. Pechstein verschnörkelt weiter seine Holzschnitte, in der Bildstruktur nicht immer sauber und konsequent. Von E. Heckel unter anderem der schöne Holzschnitt von 1920 „Frauenbildnis". O. Mueller ist mit einer früheren Lithographie vertreten. Im Ganzen zeigt sich, daß der Zusammenschluß zur „Brücke" epochale Wirkung gehabt hat, heute noch ist sie, obgleich zerstreut, deutsches Hauptquartier neuer graphischer Kunst. Eine Menge junger Graphiker arbeiten mit den seinerzeit eroberten Ausdrucksmitteln. R. Seewald, M. Unold, W. Grammaté, H. Nauen, M. Schrag wären zu nennen. Eine beachtenswerte Entwicklung macht M. Kaus durch, er ist heute in der Nähe Heckels, seine Lithographien versprechen mehr. Die letzten Holzschnitte W. Rudolphs sind voll neuer Steigerungen. Auch A. Schinnerer hat sich in den Lithographien zum 18. Psalm energischer gestrafft. E. Nolde überrascht mit neuen Radierungen völlig linearer Haltung, ohne jede Binnenzeichnung. Leider sind aus dem Nachlaß von W. Lehmbruck einige Lithographien ausgestellt, die irreführen. Eine Wohltat sind die Holzschnitte von G. Marcks und G. Wolff, durchaus selbständig und klar gefügt. B. Kretschmar, O. Dix und G. Groß zeigen sich von ihrer bekannten Seite, polemisch und gelegentlich unkünstlerisch forciert. M. Beckmanns Graphik hat sich noch immer nicht vom Krampf befreit; gelassener wirkt R. Genin und G. Ehrlich. H. Meid ist steckengeblieben und variiert virtuos die alten Vorwürfe. O. Kokoschkas Lithographie „M. Liebermann" bedeutet weder Fortschritt noch Befestigung. Die Lithographien von E. Barlach und K. Hofer sind nur stellenweise zeichnerisch ausgereift, das Handschriftliche überwiegt. Von K. Albiker, G. Wolff, M. Steger, J. Abbo, H. Haller, E. de Fiori, R. Sintenis und F. Huf sind einige Plastiken und Zeichnungen von schöner Qualität ausgestellt. Das Ganze stellt einen bedeutsamen Querschnitt dar, besorgt von Direktor Schreiber-Weigand.

Im Kunstsalon „Gerstenberger" zeigt O. Th. W. Stein aus Berlin Gemälde und Handzeichnungen der letzten Zeit, Kostbarkeiten eines höchst differenzierten Malers, der mit seltenem Spürsinn und höchstem Gewissen das Erbe französischer Impressionisten zu verwalten weiß. M.

Frankfurt a. M.

Impressionisten bei Flechtheim und Goldschmidt / Expressionisten und Beckmann bei Zingler / Frankfurter Künstler im Kunstverein / Einzelwerke bei Trittler und Schneider / Der Kunstsalon Fischer

Man merkt auch in Frankfurt, daß in künstlerischen Darbietungen die Grenzen des Lokalen und Nationalen sich zu weiten anfangen, trotzdem und während die wirtschaftliche Not beängstigend auf uns lastet. „Der Mensch lebt nicht von Brot allein." Man hat in diesen Sommermonaten gar die Möglichkeit, die großen Impressionisten und internationalen Expressionisten neben deutschen Meistern zu sehen und in einer Jahresüberschau den Einfluß der verschiedenen künstlerischen Strömungen auf die einheimische Kunst und ihr Niveau abzumessen.

Bei Flechtheim ist die Ausstellung zu Ehren der französischen Impressionisten (es ist etwa 50 Jahre, daß die Bewegung ihre erregenden Wellen in Paris schlug).

Auch im Kunstsalon Goldschmidt sieht man unter anderem französische Meister, sogar Vorimpressionisten, so daß die Entwicklung der Malerei, wenn auch nicht in lückenloser Reihe, sich ablesen läßt. Ein Daumier ist das früheste Werk, fast ganz dunkel, nur die Masse des menschlichen Körpers voluminös und großartig gegen den helleren Himmel gesetzt. Courbet ist durch eine große Schneelandschaft vertreten, die nicht zu des Meisters stärksten Werken gehört, ein Trübner von 1909 in der Farbstellung der 70er Jahre, aber schon kälter und virtuoser als der junge Trübner, eine duftig und sprühend gemalte „Frühlingslandschaft" von Liebermann. Jüngere Franzosen: Signac, Camoin, Derain, Vlaminck. Eine große Anzahl von Aquarellen, auch hier die Entwicklung deutlich sichtbar! Bei Signac noch klar organisierte, wenn auch atmosphärisch zusammengenommene Gegenständlichkeit, bei Vlaminck die Landschaft zur flächigen und ornamentalen Wirkung souverän benutzt.

Flechtheim leitet die Reihe der Impressionisten durch Monticelli mit einer edelsteinhaften Gartenszene ein, die die Romantik ihres Inhalts in einer für die Zeit ganz unbegreiflich kühnen Technik gibt. Der „Sitzende Arbeiter" von Courbet gehört zu jenen starken Bildern des Meisters, die Courbets eingeborene Gabe beweisen, im einfach realistischen Motiv erdhafte Akkorde anzuschlagen. Von Monet ist ein lichtstrahlendes „Landhaus" zur Schau gebracht. Ein „Männerkopf" von Manet ist eine edle Impression in tonig feiner Abstufung. „Frau in Rot" von Renoir zeigt seine eminente, klare, helle Farbfreudigkeit. Sisley ist mit einem delikaten Werk vertreten, das in schlichtem Motiv von stärkstem Reiz der duftigen Atmosphäre erfüllt ist.

Geht man von Flechtheim zu Zingler, so merkt man in einer kleinen, aber sehr gewählten Ausstellung, daß die Gesinnung des Expressionismus heute nicht im scharfen Gegensatz zur „schönen Malerei" steht. Die Freiheit der subjektivistischen Formanschauung hat sich so weit durchgesetzt, daß sie sich ohne Krampf in den Bildzweck einfügt, der wieder auf visuelle, malerische Reize gerichtet ist. Sogar in den letzten Bildern Beckmanns, in Waldintérieur, Stillleben und besonders in einem glänzend gemalten „Frauenakt", ist bei aller für Beckmann charakteristischen Aggressivität die Freude am rein Malerischen wirkend. Das Charakteristische für Beckmann, so oft er seine Welteinstellung änderte, ist die Bezwingung, beinahe Niederringung der gestellten Aufgaben und des Beschauers. Es ist ein zugleich aktivistischer und souveräner Triumph in den Bildern. Matisse ist daneben wie ohne Schwere, als ob in dieser befreiten Schaffenssphäre Kampf nicht bestehe. Im „Mädchenkopf" sieht man ganz unpretenziös schlicht nebeneinandergesetzte Farben weiß, beige, braun, schwarz, aber so reich aufeinander gestimmt, daß große, fließende Harmonien entstehen. Auch das Porträt des „Apollinaire" von Derain ist von gepflegter, kulturreicher Farbigkeit. Utrillos „Vorfrühling" könnte in seiner Ruhe und in seinen goyahaften Farben ein früher Impressionist sein. Chagall hat seinen bekannten „Juden" ausgestellt in der unheimlichen Farbigkeit von Grün, Gelb, Schwarz und Weiß: in mystische Vision gebanntes Ghetto.

Die Ausstellung der Frankfurter Künstler im Kunstverein hat es nicht leicht, sich vor dem Anspruch zu behaupten, den man von diesen guten Werken kommend, an sie stellt. Es ist dieses Mal von jedem Künstler nur ein Bild ausgestellt. Das ist eine Ausdrucksmöglichkeit für die Starken, schwierig für die Schwachen, denen sonst ein Werk das andere stützen hilft. Der ausgestellte Nußbaum wird sich in seiner Weise neben jeder Malerei halten. In dem „Schneebild" ist nichts von Mache. Ein lebendiges Stück Natur ist in seiner ganzen blühenden Vibration gepackt und geformt. Ganz im freiesten Impressionismus fußt auch das schön und schwungvoll gemalte Porträt des Dr. Traugott von Ugi Battenberg. Hermann Lismann bedient sich eines maßvollen Expressionismus zur Ordnung seiner gut harmonisierten Bildkomposition. Die veristische Tendenz in Motiv, Komposition und Farbe Beckmanns bringen Emil Betzler und Gottfried Diehl. Heinisch gibt Großstadtdämonie in gelblicher Farbstimmung, beinahe in der psychischen Einstellung von George Grosz in seiner „Frau ohne Bedeutung". Einzelne Werke von Frauen sind durch ihre schlichtere hingebungsvolle Andacht an den Vorwurf sympathisch unter den vielen, mehr willensgespannten als gefühlten, männlichen Werken. Wir nennen Jenny Fleischhauer und Rosy Lilienfeldt und unter den Bildhauern Helene von Beckerath mit einer feinen und lebendigen Porträtbüste. Plastiken von Hub und Keller haben rhythmischen und sprühenden Esprit. M. Christiani, der mit einem dekorativ aufgebauten Bild auf der Ausstellung nicht gut vertreten ist, zeigt im Kunstsalon Schames seine Gesamtarbeit. Ein Selbstporträt von frischer, fast schelmischer Natürlichkeit gibt Aufschluß über die Psyche des Werkes, die in spielerischer Eindrucksfähigkeit nicht uninteressant verklungene Stimmungswelten in der eigenen Sprache verarbeitet. Man denkt an Schwind, Daumier, Barlach, Hofer, — alles zusammen mit leichtem Geist und leichter Hand verwoben. Auch hier fallen Arbeiten von Helene von Beckerath auf. Eine kleine Boddhisawafigur, in der das Exotische reizend ins Europäische gespiegelt ist, und Büsten von eindringlicher Objektivität.

Wiederklänge aus Kunsterlebnissen, wie sie in unserer zentrumslosen Zeit so leicht den Künstler ergreifen können, bringt Gerhard Buchholz bei Trittler. Eine Odenwaldlandschaft ist altmeisterlich aufgebaut und altmeisterlich in den Farben. Rembrandtsche Zeichnungen sind in far-

bige Bilder und Aquarelle übersetzt, ein technisch und malerisch interessantes Blatt mit nackten Frauengestalten spielt in dem Rhythmus Cézannes.

Der Kunstsalon Schneider bietet keine geschlossene Ausstellung. Herausragend unter dem Vielartigen ist ein früher Scholderer, der nur in einzelnen Teilen den Übergang des Malers zur impressionistischen Technik zeigt. W. Coste bringt ein Wildpretstilleben von großzügigem Wurf. Beithan stellt seine fast grotesk derben Bauerntypen in verschiedenen Bildern aus.

In Frau Fischers Kunstsalon sieht man Pastelle, Aquarelle und Plastik. Die Räume, an deren Wänden der kostbare Schmuck der besten Expressionisten hängt, geben ein farbenreiches Orchester zu den zarten und hauchhaften Aquarellen von Else Cohn-Straßburg. „Haus am Fluß" ist wie eine feine Stickerei. Hans Kauß (Berlin), der noch immer unter dem Einfluß Heckels steht, zeigt, nicht ohne Größe gesehen, ähnliche Motive wie der frühe Heckel: Meeresstrand mit sparsamen und eindringlichen, grünen, blauen und braunen Farben. Skulpturen von L. Keller (wie die besprochenen im Kunstverein), bieten auf dem Wege Rodins malerische Behandlung, Oberflächenreiz.

Man sieht, für Frankfurter Kunstverhältnisse ist das Menü reich. Man wünschte nur, daß der Zuspruch im Interesse der Schaffenden und der Kultur wieder stärker würde.

Sascha Schwabacher.

Köln

Die asiatisch gewandelte Galerie Flechtheim bleibt sich sehr treu. Als zweite Ausstellung im neuen Stadium zeigt sie den Höhepunkt des japanischen Farbenholzschnittes, der chinesischen Töpferei und einen fast asiatisch gewandten Maler aus Barmen, Ewald Platte. Wirkungen der Hinterglasmalerei und ihre Farben überträgt Platte auf sehr gepflegte Tempera-Bilder. Landschaften überzeugen am meisten. Die Farbe bleibt unbestimmt in dumpfen Tönen, in denen jähe Grellheiten aufleuchten. Ein begabter Anfang. Nach den kultivierten China-Keramiken der ersten Ausstellung zeigt man jetzt Gebrauchsgerät meist gesicherten Fundorts aus gleicher Zeit (12.—13. Jahrhundert). Da lernt man, daß Blauweiß-Schalen schon zur Sung-Zeit existiert haben, freilich als eine Art Weichporzellan. Han-Formen erhielten sich bäuerlich roh an einem entlegenen Ort der Mongolei 1000 Jahre lang, wie man an einer Flasche sehen kann. Dieses Phänomen ist noch aufzuklären. Das eigentliche Zentrum der Ausstellung bildet eine einzigartige Sammlung japanischer Holzschnitte. Seit vielen Jahren die erste Zusammenstellung großer Qualität. Ausgewählt sind die reifen Meister, die Namen reichen von Harunobu bis Sharaku. Dem ersten Meister des Buntdrucks folgt der Klassiker Kiyonaga. Den Gipfel bilden zahlreiche Blätter Utamaros, des Meisters der fraulichen Grazie, umrahmt von Yeishi, Toyohiro und Yeisho. Ein Schauspielerkopf Sharakus auf Mica-Grund zeigt die letzten Möglichkeiten dieser großen Kunst. Ist es nicht bezeichnend, daß diese prächtige Ausstellung in Köln zusammenkommt? Alfred Salmony.

Leipzig

Der Münchner Heinrich Waldmüller zeigte in der Kunsthandlung Barchfeld eine Reihe von Gemälden, Aquarellen und graphischen Arbeiten, die, in einem intimen Raum liebevoll gehängt, einen selten starken Eindruck von dem Künstler hinterließen. Waldmüller, dessen Gebiet vornehmlich die Landschaft und das Stilleben ist, offenbart sich hier als einen Lyriker der Farbe, dessen Kunst aus einer tiefen Menschlichkeit und warmen Empfindung heraus sich entwickelte. Was er schafft und gestaltet, ist mit innerer Aufrichtigkeit gesehen und empfunden. Es löst sich in eine köstliche Melodik vieltöniger und abgewogener Farben auf, die bei all ihren fein abgestuften Nuancierungen die Struktur des Bildaufbaus nachdrücklich zu bestimmen vermögen. So wird jeglicher Farbton ein konstituierendes Element auch für den Raum, der dadurch zu einer inneren Geschlossenheit und Einheit gezwungen wird. Jede Gegebenheit, die der Künstler erlebt, erhält aber bei ihm etwas menschlich Verbundenes. Mag er „Dahlien in einer Vase", eine „Alpenlandschaft", eine „Häusergruppe der Vorstadt", die „Kirche zu Icking", eine „rote Mauer", schwingende Hügel und Felderzüge in ihrer weiten Räumlichkeit gestalten, in allem spricht das Wesenhafte eindringlich zu uns und offenbart seine geheime beseelte Kraft. Vor allem in den kleineren Formaten ist eine gedrängte Fülle unmittelbarsten Erlebens bezaubernd mit weicher und sanft hingleitender Hand zur Erscheinung gebracht. Einen ganz besonderen Hinweis verdienen auch die liebenswerten Kaltnadelradierungen. Hier spricht ein Künstler zu uns, der mit zarten, tiefen Tonstufungen und musikalischem Wohllaut bald kosend, bald packend in der Natur verborgene Symbole zu erwecken weiß. Wir werden auf das weitere Schaffen des feinkultivierten, ehrlich ringenden jungen Münchners achtgeben müssen. Teupser.

Mannheim / Städtische Kunsthalle

Seit dem letzten Bericht über die Ausstellungstätigkeit in der Mannheimer Kunsthalle hat eine ganze Reihe von Veranstaltungen stattgefunden. Gleich an die „Kalenderkunst-Ausstellung" schloß sich im Februar eine Schau „Badische Aquarellisten". Etwa 30 Künstler hatten ihre Arbeiten dazu geschickt, alles Werke, die das Besondere der Technik, die Durchsichtigkeit, die Leichtigkeit und Flüssigkeit der Farbe zu starker Wirkung zu steigern wußten. Eine solche moderne Aquarellausstellung hat ihre große Berechtigung.

ORCHIS-BÜCHER

die
vollkommenste
Sammlung vom
Russischen
Menschen

*

Bd. 1. Dostojewskij, Petersburger Chronik
Bd. 2. Dostojewskij, Weiße Nächte
Bd. 3. Kusmin, Reisen des Sir J. Fairfax
Bd. 4. Lermontow, Held unserer Zeit
Bd. 5. Ljesskow, Berlin
Bd. 6. Ljesskow, Gaukler Pampsalon
Bd. 7. Puschkin, Erzählungen Bjelkins
Bd. 8. Puschkin, Der Reiter aus Erz
Bd. 9. Puschkin, Dubrowskij
Bd. 10. Puschkin, Ruslan und Ludmilla
Bd. 11. Ssaltikow, Anfissa Porfirjewna
Bd. 12. A. K. Tolstoi, Der Vampir
Bd. 13. A. K. Tolstoi, Die Familie des Vampirs
Bd. 14. A. K. Tolstoi, Zar Peters Werktag
Bd. 15. A. K. Tolstoi, Liebe, ein goldenes Buch

Preis Bd.: 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 11, 12, 13, 14
Hlwd. 4.50, Lwd 5.50, Halbleder 8.–
Bd. 1: Hlbpgt. 5.–
Bd. 8: Hlwd. 3.–, Hpgt. 5.–
Bd. 10: Hlwd. 10.–, Hpgl. 14.–
Bd. 15: Hlwd. 4.–, Halbleder 7.–
Luxus-Ausg.: Halbleder 22.–, Leder 40.–

ALLGEMEINE VERLAGSANSTALT
MÜNCHEN
LEOPOLDSTRASSE NR. 3

A. S. DREY
MÜNCHEN

GEGRÜNDET 1837 **MAXIMILIANSPLATZ 7**

Alte Gemälde und Plastiken von hervorragenden Meistern
Kostbare Antiquitäten

AUSSTELLUNGEN

JULI / AUGUST

ALTENBURG S.-A. Kunsthaus Brauer: Gemälde von Vardulin, Martin u. Hartmann, Leipzig; Pastelle von Ahner, Weimar; Graphik v. Schenke, Berlin.

AMSTERDAM. Galérie d'Art Français: 25. Juli bis 16. August: Französische moderne Graphik verschiedener zeitgenössischer Meister.

BASEL. Kunsthalle: 26. Juli bis 31. August: Christliche Kunst.

BERLIN. Galerie Alfred Flechtheim: Alfred Mey, Freiburg; Emil Filla, Prag.
— Galerie I. Casper: Pastelle u. Aquarelle moderner Meister, darunter Ludwig Kainer, Max Pechstein, Corinth, Sisley, Slevogt, Heckel, Krauskopf, Pueschke, Partikel u. a.
— Der Sturm: Juli: Aurel Bernáth, Adolf Bauer-Saar, Henryk Berlewi, Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen; August: Umberto Boccioni, Gesamtschau der Sturmkünstler.
— Fritz Gurlitt: Handzeichnungen und Aquarelle von Alfred Kubin, Einzelwerke von Max Pechstein, Chagall, Schmidt-Rottluff und Corinth.
— Graphisches Kabinett J. B. Neumann: Pastelle u. Radierungen von James Ensor; Gemälde und Aquarelle von Scholz-Größingen.
— Gemälde-Galerie Carl Nicolai: Ab 1. Juli: Hervorragende Galeriestücke v. Liebermann, Slevogt, Corinth, Lesser-Ury, Menzel, Thoma, Trübner, Schuch, Leibl, Uhde, Blechen, Hoguet; Theodore Rousseau, Courbet, Gauguin.
— Galerie Eduard Schulte: C. Kuenze-Graefe, Fritz Rhein und Karl Schuch.
— K. & E. Twardy: Alfred Kubin, Federzeichnungen, Lithographien; E. Haß-Halle, Gemälde, Aquarelle.
— Verein Berliner Künstler: Werbeausstellung bildender Künstler.

BERLIN-CHARLOTTENBURG. Amelangs Graphisches Kabinett: Zeitgenössische Graphiker.

BREMEN. Kunsthalle: Reproduktionen nach Handzeichnungen alter Meister.

BRESLAU. Graphisches Kabinett Trewendt u. Granier: Chinesische Farbdrucke.
— Galerie Stenzel: Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen v. Pechstein; Einzelwerke v. Thoma, Trübner, Leibl, Kokoschka, Signac, Vlaminck u. a.

CHEMNITZ. Kunsthütte: Sommer 1924: Deutsche Graphik und Plastik der Gegenwart.

DRESDEN. Galerie Ernst Arnold: Juli: „Freie Sezession, Berlin", Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen u. Plastiken. 6. bis 30. Sept.: Religiöse Kunst der Gegenwart.
— Graphisches Kabinett Erfurth: H. A. Müller, Walter Buhe, Holzschnitte, Aquarelle, Zeichnungen.
— Neue Kunst Fides: Felixmüller.
— Emil Richter: Juli: Carl Crodel, Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen; August: P. Signac, Aquarelle.
— P. Rusch: Dresdner Malerei von 1750 bis 1850. C. D. Friedrich, A. Graff, I. C. C. Dahl, L. Richter, Rayski, Kersting, Rotari, Jul. Scholtz, Carus usw. Ferner Handzeichnungen v. C. D. Friedrich, Schnorr, Richter, Vogel, Kummer, Papperitz, Schumacher u. a.

DÜSSELDORF. Galerie Alfred Flechtheim: Aquarelle von Nauen vom Bodensee.

FRANKFURT a. M. Galerie Fischer: Aquarelle und Zeichnungen von Jakob Best-Karlsruhe.
— Galerie Herbert Cramer: E. Designolle und H. Adam.
— Galerie Alfred Flechtheim: Impressionisten.
— Kunstsalon Ludwig Schames: Malerei und Graphik von Dietz Edzard u. a.

HALLE. Kunstgewerbeschule Burg Giebichenstein: Arbeiten der Malerklasse.

HAMBURG. Louis Bock & Sohn: Berliner Gruppe „Jagd und Sport", Einzelwerke von Achenbach, Zuegel, Leibl, Lenbach, Schuch, Courbet usw.
— Kunsthaus Karl Heumann: Gedächtnisausstellung Thomas Herbst †, Einzelwerke von Bracht, Defregger, Skarbina u. a. m.

HEIDELBERG. Kurpfälzisches Museum: Vom 1. Mai bis 1. November: „Das Stilleben".

JENA. Stadtmuseum: Sommer: Thür. Bilder aus der Romantikerzeit (Ölgemälde, Aquarelle, Zeichnungen).

KIEL. Schleswig-Holsteinischer Kunstverein: Berliner Künstler.

KÖLN a. Rh. Galerie Alfred Flechtheim: Ostasiatische Kunst.
— Galerie Goyert: Kleiser, junger rhein. Künstler.
— Dr. Jaffe-Alice Guttmann: Meisterwerke alter Malerei und Plastik.
— Karl Nierendorf: Bilder von James Ensor und Otto Mueller.
— Kunstverein: „Kunst der Gegenwart". Gemälde v. Chagall, Corinth, Dix, Hofer, Liebermann, Nolde, Pechstein, Slevogt, Schmidt-Rottluff; Skulpturen v. Fiori, Klimsch, Kolbe, Sintenis u. a.
— Galerie Zickel: Leibl-Kreis.

KREFELD. Kunsthalle: August Macke, Sonderausstellung.

LEIPZIG. Kunstverein: Schmidt-Rottluff, Kretzschmar-Dresden, Schubert-Dresden, Rudolph-Dresden, Gemälde, Aquarelle, Graphik.
— Hermann Findel: Thoma-Ausstellung aus dem Nachlaß von Prof. Henry Thode.
— Galerie Del Vecchio: Große Sammlung von Adolf Morgenstern, Akte und Landschaften; I. Aschheim, Aquarelle, Zeichnungen u. Graphik; außerdem Achenbach, Gaisser, Heuser, H. v. Bartels, I. Hopfner, L. Schmutzler, Angelo Jank.
— Galerie Remmler & Co.: Juli: Das gesamte graphische Werk von G. Mayer-Marton; August: Prof. Hermann Ebers, München.

MANNHEIM. Städtische Kunsthalle: Religiöse Bilder von Willi Oeser-Mannheim; August: Vereinigung Saarländer Künstler.

MÜNCHEN. Hans Goltz: Juli bis September: Sommerausstellung: Gemälde, Aquarelle, Graphik.
— Galerie Heinemann: Carl Hessner, Werke aus den 80er Jahren.

NÜRNBERG. Kunsthalle am Marientor (Albrecht Dürer-Verein): Jahresausstellung Nürnberger Kunst und von Werken des Nürnberger Kunsthandwerks.

PARIS. C. Brunner: Gemälde alter Meister, Tapisserien, alte Kunstmöbel des 17. u. 18. Jahrh. usw.

ULM-DONAU. Hermelin-Verlag: 15. Juli bis 15. August: Aquarelle, Handzeichnungen u. Graphik von Karl Hofer.

WIEN. Neue Galerie (Grünangergasse 1): Käthe Kollwitz.
— Hagenbund: Frühjahrsausstellung.
— Gemälde-Salon Kuderna Jos.: Gemälde von J. van Egmont, Kessler Frz., J. N. Rauch u. a.
— Künstlerhaus: Sommerausstellung.

WIESBADEN. Bücherstube am Museum: Graphische Kunst: „Die großen Graphiker des 19. Jahrhunderts."

ZÜRICH. Kunstsalon „Wolfsberg": 6. Juli bis 15. August: Tschechoslowakische Kunst, einschl. Plastiken und Kunstgewerbe.
— Kunsthaus: Vincent van Gogh, Gemälde und Zeichnungen.

Sagt man doch, daß nicht im Ölbild, ſondern in dem unmittelbaren, ſchnell hingeſtrichenen Aquarell unſere Kunſt ihren reinſten Ausdruck findet. Und das Eigene gerade des modernen Aquarells im Gegenſatz zu der mehr kolorierten Zeichnung der vorigen Generation konnte man auf dieſer Ausſtellung deutlich erkennen, da in einem von den übrigen getrennten Raum 15 ausgewählte Aquarelle des badiſchen Altmeiſters Hans Thoma aufgehängt waren, die in ihren ſchweren, undurchſichtigen Farben noch als Erzeugniſſe einer anderen optiſchen Einſtellung ſich ſcharf von den Arbeiten der jüngeren Künſtler unterſchieden. — Auf dieſe nicht ſehr umfangreiche Schau, die ſo gut gefiel, daß ſie geſchloſſen nach Stuttgart weiter geſchickt werden mußte, folgte Ende März eine große kunſtgewerbliche Ausſtellung, die „das bunte Papier" hieß. Die „neue Farbigkeit" hatte Wichert noch vor Jahresfriſt an dem „bunten Stoff" gezeigt. Der gleiche Gedanke, der jener Textilausſtellung zugrunde gelegen hatte, war auch für Wicherts Nachfolger, Dr. Hartlaub bei der Zuſammenſtellung dieſer neuen Veranſtaltung leitend geblieben. Die Farbenfreudigkeit, die beſonders ſeit Bruno Pauls Vorſtoß auf der Kölner Werkbundausſtellung immer mehr unſerm Kunſtgewerbe ſeine eigene Note gegeben hat, findet im Papier das dankbarſte Material. Wie man vor 100 Jahren alle Schachteln und Käſten mit buntbedrucktem Papier beklebte, wie man Schränke ausſchlug mit farbigem Kattunpapier und Lampenſchirme und Fächer und ganze Tapeten zuſammenſetzte aus gemuſterten Blumenborden und abziehbilderhaften Anſichten aus Venedig, aus der römiſchen Campagna oder aus wildromantiſchen Alpentälern, ſo hat man heute wieder — natürlich mutatis mutandis — ſeine große Freude daran, buntes Papier, marmoriertes und ſchabloniertes, gebatiktes und mit Kleiſterfarben verziertes, zum Ausſchmücken von allerhand Gegenſtänden zu verwenden. Im Bucheinband findet dieſe Luſt zur Farbe im Kleinen, in der Tapete im Großen ihr ausgedehnteſtes Betätigungsfeld. Die Veranſtaltung, die von mehr als 100 Ausſtellern beſchickt war, gliederte ſich klar in einzelne Abteilungen: eine hiſtoriſche zeigte die Entwicklung der Tapete vom Ende des 18. Jahrhunderts an, gab eine Überſicht über die Einband- und Vorſatzpapiere vom Handdruckpapier des 16. Jahrhunderts bis zum anilinfarbigen, maſchinenmäßig hergeſtellten Marmorpapier des ſpäten 19. Jahrhunderts und ſtellte ſchließlich eine ſchöne Sammlung farbiger Kaſtenpapiere aus der Zeit des ſpäten Biedermeier zur Schau. Die weit größere moderne Abteilung ſetzte ſich zuſammen aus einzelnen Gruppen, die räumlich geſchieden, den modernen Verlegerband, die Tapete, die Leiſtungen einzelner Künſtler nach Techniken geordnet und die Leiſtungen einzelner Kunſtgewerbeſchulen vorführten. Die Anregungen, die für die Papierfabriken aus dieſer Ausſtellung floſſen, waren ſo reich, daß nicht nur deutſche Firmen, ſondern auch ausländiſche nach den Adreſſen der einzelnen Ausſteller fragten. — Unmittelbar auf dieſe große Veranſtaltung, die durchaus dem Augenblick und einer freudigen Diesſeitigkeit dienen ſollte, iſt eine ernſtere in die Räume des weſtlichen Anbaus gebracht worden. Religiöſe Bilder des Mannheimer Malers Willi Oeſer werden jetzt dort gezeigt. Oeſer hat bereits zweimal im Berliner Kronprinzenpalais durch Ausſtellungen gleichſam die offizielle Anerkennung als ernſtſtrebender Künſtler erhalten. Er iſt alſo kein Neuer, Unbekannter mehr. Die Mannheimer Schau, die in weiter, würdiger Hängung die mächtigen Bilder zeigt, beweiſt von Neuem die ſtarke, eigenartige Begabung des Künſtlers, deſſen Ziel es iſt, aus feſter kirchlicher Tradition heraus moderne Andachtsbilder zu ſchaffen, die dem Gläubigen mehr ſind, als bloßer Augenſchmaus. In dem Bau ſeiner Kompoſitionen, deren große Figuren ſich wie Klammern ineinanderfügen, lebt etwas von der ſtarren Dogmatik der katholiſchen Kirche. Zweifellos wird dieſe bei allem formalen Können ſtark aufs Inhaltliche geſtellte Kunſt ſtets für kirchlich religiöſe Menſchen ihre Bedeutung haben. Wenn in einer ſpäteren Ausſtellung Öſers Landſchaften und ſeine nicht religiöſen Bilder gezeigt werden, wird über den Künſtler noch einmal zu berichten ſein. —

Im graphiſchen Kabinett ſind in den letzten Monaten drei Ausſtellungen gezeigt worden: Aquarelle von J. K. Zellmann, Königsberg, Graphik von Joſefine Schaller, Karlsruhe und Aquarelle und Graphik von Wolf Röhricht. Zellmann erzielt mit ſeinen ſtarken, leuchtenden Farben unmittelbare Wirkungen, die aber oft ſchon über die Grenzen des reinen Aquarells hinausgehen. Seine ſchöne Begabung führt ihn jedoch immer noch an der gefährlichen Klippe des billigen Effekts vorbei. Die Radierungen von Joſefine Schaller, die in langer Folge den Kampf zwiſchen Geiſt und Materie, zwiſchen Leib und Seele ſchildern wollen, entbehren nicht feiner dekorativer Reize, wenn auch die tiefen Inhalte, die die Künſtlerin hineingeheimſt, dem unbefangenen Beſchauer oft rätſelhaft erſcheinen mögen. Weit diesſeitiger ſind die faſt eleganten Aquarelle von Wolf Röhricht, ſeine Studien aus winterlichem Gebirge, aus heißem Süden und aus eiſenſtarrendem Induſtrieland. Röhricht beherrſcht alle Möglichkeiten des Aquarells meiſterhaft. Seine Lithographien, beſonders die feinen handaquarellierten Blätter der Mappe Venedig und die Anſichten vom Walchenſee zeigen ihn in gleicher Weiſe auf der Höhe ſeines Könnens.

Um trotz der andauernden Geldknappheit die Möglichkeit zu haben, ab und zu noch Ankäufe für das graphiſche Kabinett und die Bibliothek zu machen, wurde im Frühjahr die „Geſellſchaft

der Freunde des graphischen Kabinetts" gegründet. In monatlichen Sitzungen werden die Mitglieder mit den Beständen der graphischen Sammlung und der Bibliothek vertraut gemacht. Außerordentliche Veranstaltungen wie Vorführungen von Schattenspielen, musikalischen oder literarischen Neuigkeiten usw. sollen über diesen Rahmen hinaus in Nachbargebiete führen. Die erste Zusammenkunft war ausgefüllt von einem sehr feinen Vortrag der Berliner Goldschmiedin Anny Hystak, die über ihr persönliches Verhältnis zu Schmuck, zu Gold und Edelstein plauderte und dabei eine Reihe ihrer schönen Arbeiten zeigte. Am zweiten Abend wurden die Neuerwerbungen des graphischen Kabinetts besprochen. Dabei konnten schon Blätter von Beckmann, Nolde, Chagall, Dix und Scholz gezeigt werden, die aus Mitteln der Gesellschaft erworben wurden. Str.

New York (Mit einer Tafel)

Der letzte Teil der Saison brachte noch ein Ereignis seltenster und erlesenster Art, die Ausstellung von 52 italienischen Gemälden, meist aus der präraffaelitischen Periode, die die Duveens etwa im Laufe der letzten zehn Jahre den hiesigen Hauptsammlern solcher Kunstwerke, den Herren Philip Lehman, Carl W. Hamilton, Joseph E. Widener, Otto H. Kahn, J. Pierpont Morgan, Henry Goldman, Clarence H. Mackay, J. R. Thompson u. a., verkauft haben, und die wie eine Art Triumphgesang von dieser Firma in ihrem Kunstpalast an der Fünften Avenue, zu Wohltätigkeitszwecken, vorgeführt wurden.

Die drei diese Werke enthaltenden Räume erscheinen auf den ersten Blick von einer Art erhabener klassischer Ruhe erfüllt zu sein. Beschaut man sich dann aber die einzelnen Gemälde, welch ungeheurer Kampf, welch ein Ringen mit den verschiedensten Problemen und mit sich selber sprechen noch heute aus ihnen! Da hängt als Auftakt das dem Cimabue zugeschriebene Triptychon, Christus zwischen Peter und Paul darstellend, ein in strengster Symmetrie aufgebautes, vom Dogma gezügeltes Kulturbild, die Figuren noch völlig flach gestaltet, in rein idealer Beziehung zu dem sie umgebenden Raum und zu sich selber. Dann kommt eine Madonna mit Kind, die hier dem Bernardo Daddi gegeben wird, in der aus der idealen Welt schon eine physische geworden ist. Die Masse und ihr Gewicht kommen zur Darstellung, und parallel damit werden die rein menschlichen Beziehungen zwischen Mutter und Kind mit einer Art zarter Scheu angedeutet: die Gottheit schickt sich an, zur Erde herniederzusteigen. Dann beginnt der Kampf um den Raum. In Henry Goldmans neuestem Erwerb, der Kreuzabnahme, der den Namen Fra Angelicos trägt, ist es fast seltsam zu sehen, wie der Meister, dem die „Herrlichkeit der Welt" aufgegangen ist, im Vordergrund wenigstens versucht, noch einen „idealen" Raum zur Darstellung seines ihm gegebenen Themas zu schaffen, den er dann, wie um sein Tun vor sich selber zu rechtfertigen, mit einem Zaun gegen die köstliche Fernsicht des Hintergrundes abschließt. Allerdings, das Tor des Zaunes steht offen: man möchte an dem alten Gott- und Jenseitsglauben festhalten und doch diese Welt mit all ihren Lockungen in Besitz nehmen! So kämpfen Kulturen und Weltanschauungen ihren Kampf formal in der Kunst aus.

Ein ganz eigenartiges Werk ist der „Heilige Antonius in einer Landschaft" des Sienesen Stefano di Giovanni Sassetta (1392—1450) aus der Sammlung des Mr. Philip Lehman, das hier abgebildet ist. Einem jeden wird sogleich die seltsame Wesensverwandtschaft dieses kleinen Bildchens mit dem Schaffen der letzten Jahre auffallen. Eine Mischung von Naivität und großer Bewußtheit, eine fast kindliche Freude, mit den dem erstaunten Auge aufgegangenen Erscheinungen dieser Welt frei und ungehindert spielen zu können und dabei zugleich ein inneres Drängen, in persönlichen Rhythmen sich auszusprechen und ein Wissen um die psychologische Wirkung bestimmter Linien und deren Wiederholungen, der Verteilung der Massen usw. spricht aus diesem Gemälde, die es zu einem ganz persönlichen Dokument stempeln. Freilich, wie alle solche, trägt auch es dem Geist seiner Zeit Rechnung, ist jedoch imstande, seine Botschaft über Jahrhunderte hinweg ungeschwächt ähnlich gestimmtem Sinnen zu übermitteln.

Vom rein künstlerischen Standpunkt ist wohl das Damenbildnis von Pisanello aus der Sammlung des Mr. Clarence H. Mackay das erstaunlichste der ganzen Ausstellung, obwohl es ziemlich stark restauriert ist. Es erinnert gar seltsam an Holbein und sein vor kurzem hier erwähntes, bei Reinhardt ausgestellt gewesenes Bildnis der Catherine Howard. Dasselbe Spiel mit mathematischen Figuren — hier ständig wiederholte und dabei geistreich variierte Ellipsen, auch im Umriß des Profils, Linien, die bei aller scheinbaren Spielerei etwas wahrhaft Unvermeidliches an sich haben, etwa wie das Kreisen von Sternen in einer bestimmten, ihnen vorgeschriebenen und dadurch ihnen adäquaten Bahn. Dann dieselbe souveräne Art, wie das Ornament der Gewandung, statt nur äußerem Schmuck zu dienen, dazu benutzt wird, das Gebilde künstlerisch zusammenzufassen, gleichsam in sein Inneres, in sein Wesen hineinzuführen. Kein Wunder, daß dieses Werk das Entzücken gerade aller Künstler hervorgerufen hat.

Von unerhörter künstlerischer Kraft und Sicherheit seines Wollens und Sehens zeugt die nur im Format kleine Kreuzigung des Piero dei Franceschi aus der Sammlung Carl W. Hamiltons. Hier ist die Herrschaft über den Raum gewonnen, hier hilft ein Glied nur immer zur

Stärkung und Steigerung des anderen, bis alles in vollbrachter Vollendung wie eine heilige Fuge zu tönen beginnt.

Von weitbekannten Werken, die nun wieder einmal öffentlich — ach für nur allzu kurze Zeit — zu sehen waren, seien noch angeführt Rafsaels sogenannte Cowper-Madonna (Widenersammlung) und sein frühes Predellastück „Christus in Gethsemane" (jetzt in der C. H. Mackaysammlung); Botticellis Bildnis des Giuliano de Medici (Otto H. Kahnsammlung); Filippo Lippis „Heiliger Laurentius thronend" (Pierpont Morgansammlung); Ghirlandajos „Bildnis der Giovanna Tornabuoni", das aber von einigen nur für eine Werkstattkopie nach dem Fresko in St. Maria Novella betrachtet wird (Pierpont Morgansammlung); Verrochios „Madonna mit Kind", eine Replik des Berliner Gemäldes, jedoch ohne Landschaft (C. H. Mackaysammlung); Mantegnas „Judith und Holofernes" (Widenersammlung); Castagnos meisterhaftes und starkes Männerporträt aus der Pierpont Morgansammlung; und zwei Sienesen: Ambrogio Lorenzettis wunderbare Raumkomposition „Heilige Familie" (C. W. Hamiltonsammlung) und Lippo Memmis edle Linienkomposition „Madonna mit Kind" (aus der gleichen Sammlung).

Zeitlich etwa den Schluß bildet das großentworfene und großgedachte Bildnis eines Mannes aus der H. Goldmansammlung, das dem jungen Tizian gegeben, von manchen aber Giorgione zugeteilt wird. Die in energische rechte Winkel geteilte Fläche, die in grau und schwarz gehaltene Tönung, die Konzentrierung des Interesses auf die gleich energisch auch im rechten Winkel fast zur Stilisierung gezwungene Hand und das allbeherrschende Auge, das sozusagen als „springender Punkt" den ganzen Raum bestimmt und organisiert, bringen ein Werk höchster Einfachheit und stärksten Eindruckes hervor, das in der Bildniskunst seinesgleichen sucht.

An Altmeisterausstellungen gab es sonst noch eine sorgfältig ausgesuchte Courbetschau bei Fearon mit dem „Mittagstraum" als Clou und der „Loirequelle" als Siegeszeichen des Meisters über die von ihm überwundenen Konventionen der damaligen Landschaftsmalerei. Ihr folgten französische Impressionisten, ein Mädchenbildnis von Manet, ein köstlich silbriger, ziemlich früher Corot, ein leuchtender Renoir und andere hervorragende Werke.

Sonst lag der Hauptton der Ausstellungen auf einer gemäßigten Moderne. Einer der Führer derselben in Amerika, Rockwell Kent, hielt bei Wildenstein eine retrospektive Ausstellung ab und zugleich eine solche seiner neuesten Tuschzeichnungen bei Weihe. Die letzteren zeigen ihn wohl mehr in seinem Element, und er scheint aus der unmittelbaren Berührung mit der Natur (in einer für ihn sehr charakteristischen Weise, nämlich als Seemann und durch Erleben von allerlei Abenteuern und Schwierigkeiten) neue Erdenkraft gezogen zu haben. Das etwas bewußt symbolische Element tritt jetzt zurück gegenüber einer energisch beherrschten in ihrer Bedeutung erkannten und mit Eroberungsfreude charakterisierend benützten Form.

In dem Hauptsaal der rührigen New Gallery hielt Joseph Stella, seit Jahren der führende Geist der Moderne hierzulande, eine mit innerem Recht „Frühlingsausstellung" genannte Schau ab. In ihr waren neben mehreren Bildnissen seine liebevollen, das Wachsen und Erblühen nachempfindenden Blumenstudien Hauptakzente. Über Stella wird an der Hand einiger Illustrationen später an dieser Stelle noch etwas eingehender gehandelt werden.

Der Sekretär der New Gallery, der in Schweden geborene Carl Sprinchorn, hielt in seinem Atelier eine Einmannsschau ab, in der vor allem seine Handzeichnungen von einer ganz erstaunlichen Intensität des Erlebens in bedeutungsreicher und rhythmenvoller Sprache zeugten.

Montroß veranstaltete während des Mai eine Kollektivausstellung moderner Amerikaner, die wohl wie viele dieser Ausstellungen von Walter Pach, dem unermüdlichen Förderer der Moderne, sozusagen in Wort und Bild, als Kunstschriftsteller und ausübender Künstler, die Richtung empfangen hatte. Pach selber ist mit einem schlichtschönen Stilleben „Blumen im Atelier" vertreten. Von Maurice Prendergast, dem leider zu früh verstorbenen, von dem gerade auf dem Gebiete des Monumentalen so viel zu erwarten gewesen wäre, sieht man ein Blumenstilleben, das den ganzen Herbst wie in einem letzten Erblühen noch einmal aufleuchten läßt. Sein Bruder Charles, der Meisterholzschnitzer, bringt ein Holzbasrelief edelster Vereinfachung der Form und der Gründe, ein wenig wie ein moderner Puvis. Arthur B. Davies führt in seiner „Sonnenbraut" einen Mädchenakt von vibrierender Sinnlichkeit vor. John Marins Aquarelle atmen eine beherrschte innere Bewegtheit, die ihm gerade die Darstellung der Bewegung, z. B. dahinsegelnde Schiffe, ermöglicht. Ohne zu mathematischen Formeln zu greifen, wird alles gleichsam auf seine Urelemente zurückgeführt, und nur diese werden betont, wodurch gleichzeitig Spontaneität und sozusagen Ständigkeit erzielt werden. Charles Demuths Werke sprechen eine klare, treue Sprache. In Charles Burchfield, der jüngst in einer Einmannsschau großes Aufsehen machte, scheint ein veritabler Pol des Pinsels zu leben. Wie in dessen Novellen, so spricht aus seinen Gemälden eine Art realistischer Phantasie oder phantastischer Realität, die z. B. in seinem „Verlassenen Hause" sich zu einem unbarmherzigen, langsam aber um so furchtbarer wirkendem Grausen auswächst.

Unterschiedliches bietet die Sezession der Unabhängigen, die sich Salons of America nennt

und diesmal in den Andersons Galleries ausstellt. Den letztjährigen Versuch, (zweitklassige) alte mit neuer Kunst zu verbinden und dadurch die Einheit aller Kunst darzutun, hat man diesmal aufgegeben. Statt dessen hat der Entrepreneur für Ausstellungen in den Anderson Galleries, Mr. Walter Monroe Grant, die wunderbare, oder vielleicht sehr wunderliche Idee gehabt, die Einheit aller Künste dadurch ad oculos und auch durch die Ohren (und sogar Zunge!) zu demonstrieren, daß er jeden Nachmittag in den Ausstellungsräumen Sänger, Pianisten und Tänzer auftreten läßt, die zu einer Tasse Tee à $ 1,25 sich produzieren sollen. Und so nebenbei, in den Pausen vielleicht, kann man dann die Bilder besichtigen! Echt amerikanisch, wird man vielleicht sagen; in gewissem Sinne ja, aber eben nur in gewissem. Nun, viele der vorgeführten Gemälde könnten ruhig „so zwischendurch" angesehen werden. Für manche aber würde es doch recht schade sein. Hier seien nur einige der wertvollsten Werke erwähnt. Da ist das Porträt der Frau Archipenko in Gelb von Leo Katz, wie die meisten seiner Porträts nach dem Monumentalen, ja Sakralen hin getrieben; es „stilisiert" zu nennen, würde heißen, das Wollen des Künstlers verkleinern. Äußerlich ist dieses Bild in Haltung und Anordnung, im Fluß der Linien wie eine Buddhastatue aufgebaut. Diese kühle Schönheit, wie sie hier dargestellt ist, scheint aber niemals die Stürme der Welt durchlebt zu haben. Sie ist nicht wie Buddha durch diese gegangen und dann, mit dem Wissen um diese im erlösten Blick ins Nirwana eingegangen. Die kleine Pamela Bianco, das einstige Wundermädchen, deren ganzes Wesen, ganzer Sinn Auge ist, hat auch an den Quellen des Orients getrunken und eine an rhythmischen Beziehungen reiche Gruppe „Mutter und Kind" gezeichnet. Der junge Stefan Hirsch verbindet in erstaunlicher Weise Tonigkeit mit klarem Linienfluß und Aufbau in seinem „Farmhof". Von B. Karfiol sieht man einen von Silbertönen umwobenen Mädchenakt von süßer und doch zugleich herber Keuschheit, der sofort seinen Käufer fand. Vincent Canadé, ursprünglich ein Anstreicher, den es zur Kunst drängte, malt ein Paneel mit mehreren so scharf und ehrlich gesehenen Köpfen, daß man an frühe Deutsche denken möchte. Arnold Friedman legt in den großen Umriß seiner Gruppe „Mutterschaft" alles Fühlen dieses Themas. Nur wenige Bildhauerarbeiten sind zu sehen, unter ihnen aber der edelschlichte „Senta"kopf des Maurice Sterne, eine Porträtbüste Alfeo Faggis und ein orientalisch anmutender „Akrobat" Robert Laurents. Endlich sei noch erwähnt, daß die Mosaikfirma, „Ravenna Mosaic", deren Hauptteilnehmer die Puhl-Wagner-Heinersdorffsche Mosaikenfabrik in Berlin und München ist, einige ihrer glänzenden Erzeugnisse ausgestellt hat, und zwar eine Reproduktion ihrer frühchristlichen Mosaiken aus Rom, von denen das größte Museum Amerikas, das Metropolitan Museum in New York, eben mehrere angekauft hat; ein Detail aus dem großen Goldenen Saal in Stockholm; und ein Detail einer Anbetung der Könige nach einem Entwurf des Prof. E. Dülberg. Diese Werke erwecken großes Interesse, besonders Dülbergs energischer Versuch, die große alte Technik in den Dienst neuesten Fühlens und Gestaltens zu stellen.

Auch sonst war jüngst einiges Deutsche hier zu sehen. Miß C. Dreier, die Begründerin und Leiterin der Société Anonyme und als solche Vorkämpferin der modernen Kunst, führte im April eine Reihe deutscher Künstler vor, unter ihnen Heinrich Campendonk, F. W. Seibert, R. Erbslöh, Dora Brumberger. Man kam diesen Werken mit Interesse entgegen. Daraus nun aber gleich schließen zu wollen, daß für deutsche Künstler hier ein ergiebiges Feld bestehe, oder gar mit großen Erwartungen herüberkommen, um sich hier zu etablieren und womöglich gleich größere und einträgliche Aufträge zu erwarten, das würde denn doch sehr falsch sein.

Moderne deutsche Künstler waren auch in der Internationalen Schwarz-Weiß-Ausstellung während des April in den Anderson Galleries vertreten. Die Gruppe begann mit Max Liebermann, dem die Reinhardt Galleries auch für seine Handzeichnungen eine besondere Ausstellung eingeräumt hatten. Es schlossen sich an Ernst Oppler, Hans Meid, Pottner, Paeschke, Pechstein, dessen Blätter der bedeutendsten hiesigen Kritikerin stark imponierten, so daß sie sie gleichzeitig „bewunderte und haßte, ihrer Stärke und Brutalität wegen". „Nicht primitiv, vielmehr entzivilisiert, aber unvergeßlich", nennt sie dieselben. F.

Prag

Man hat hier wenig Ausstellungslokalitäten. Und die wenigen werden schlecht benutzt. So jetzt wieder die Säle des Repräsentationshauses, in der eine Meute malender Frauen aufs Publikum losgelassen wird. So wird den wirklich hier schaffenden Künstlern die Möglichkeit genommen des öfteren, — wie es für Künstler und Publikum hier wichtig wäre, — um Urteil und Teilnahme zu werben.

Im Manespavillon Sommerfrieden und die Ausstellungen der Neuerwerbungen an Plastik und Graphik für die Staatsgalerie, über die an anderer Stelle berichtet wird. Im Kunstverein laufen gewöhnlich die von Deutschland nach Wien gesandten Kollektionen auf dem Rückweg durch. So jetzt Jäckel, dem hiesige Kritiker seine „Wildheit" eben als „deutsche" wohlwollend verzeihen. Und damit ist uns Deutschen schlecht gedient. Gewiß, wir haben den Tschechen in drei sich folgenden Ausstellungen genug an

echter deutscher Wildheit gezeigt. Sollte dies aber den Erfolg gehabt haben, daß man mit solcher nun auch die „Unechte“ eines Jäckel verwechselt, so muß von uns aus auf die Unterschiede hingewiesen werden. In Jäckel spukt ein Pupertätstitanismus, der auf seine Affektationen nicht verzichten will. Und das ist schade. Denn hinter diesem Genietum steckt ein sympathisches Naturgefühl, das manchmal und fast möchte es scheinen — wider Willen des Künstlers — recht hübsche Leistungen hervorbringt. Nichts Überwältigendes, aber doch wenigstens Malerei, was man von den Leiberexaltationen und den sich bäumenden Bäumen nicht immer behaupten kann. Gerade solches aber — und nicht das viel eher dazu berechtigende Stille mancher kleinen Landschaft — wird hier auf Kosten deutscher Eigenart gebucht. Wir buchen es als undeutsche Unart, nämlich Veräußerung statt Verinnigung — und weisen noch einmal auf die Noldeausstellung zurück, die doch hätte dartun müssen, was heute unter deutscher Eigenart zu verstehen ist.

Schürer.

Wien

Bei Würthle unter anderem eine Ausstellung von Zeichnungen und Ölskizzen des unproblematischen, doch von sicherem künstlerischen Instinkt geleiteten Könners Maurice Sterne (New York). Meist Studien aus dem malayischen Archipel. Infolge der kürzlich, gelegentlich der Ausstellung in Flechtheims Kölner Zweigniederlassung, an gleicher Stelle veröffentlichten Schilderung von Sternes künstlerischer Eigenart (Heft 10 S. 469) erübrigt es sich, hier auf dieselbe nochmals einzugehen. —

Nebenraum und Vorraum füllen meist schon zu verschiedenen Anlässen bei Würthle zu sehen gewesene Werke Vlamincks und de Togorés, unter dessen grau in gelbbraun gemalten, plastisch empfundenen Bildern ein ganz famos in die Bildfläche eingeordneter, trotz Bewegtheit streng zusammengehaltener, wunderbar modellierter weiblicher Rückenakt auffällt. Neben dem impetuosen, in satten Farben schwelgenden Temperament des weit besser vertretenen Vlaminck verlieren seine meist akademisch kühlen, berechnenden Bilder an Überzeugungskraft.

Des weiteren werden harmlos-sympathische, dekorativ empfundene Arbeiten von G. Ph. Woerlen gezeigt. Ins Wienerisch-Mollerte umgesetzte Ingres-Akte; innige, an Karry Hauser erinnernde Bildnisköpfe; Architekturlandschaften, die den nachhaltigen Einfluß Kerschbaumers bekunden. Von Margarete Hammerschlag erotische Sudeleien, die uns ein unerwartet Wiedersehen mit Munch, Nolde, Georg Grosz bescheren, deren Kollektivausstellungen im Mittelpunkt der diesjährigen Wiener Ausstellungen standen.

P.-N.

Zürich

Neben der Corinth-Ausstellung, die in diesen Tagen von einer erlesenen van Gogh-Schau abgelöst worden ist, steht zur Zeit im Mittelpunkt des Interesses die große Ausstellung Ungarischer Graphik des Kunstsalons „Wolfsberg“. Etwa fünfzig Künstler mit 500 Arbeiten hat der „Bund ungarischer Graphiker“ für diese erste Demonstration ungarischer Kunst in der Schweiz mobil gemacht, eine nach Alter und Richtungen heterogen zusammengesetzte Schar. Wenn die Ausstellung trotzdem einen überraschend starken Eindruck hinterläßt, so ist das vor allem der gut vertretenen jungen Künstlergeneration zu verdanken. Von liebenswürdig-weicher Wienertradition ist hier nichts mehr zu verspüren. Frisches, den modernen Kunstströmungen verpflichtetes Vorwärtsdrängen, temperamentvolles Schaffen, verbunden mit einer erstaunlichen Kenntnis des technischen Rüstzeugs ist den jungen Magyaren eigen. Noch sind sie sehr einseitig nur auf die Radierung eingestellt, die in allen Arten des technischen Ausdrucks gehandhabt wird. Steindruck und Holzschnitt scheinen in Budapester Sammlerkreisen noch keinen Anklang zu finden, denn die Ausstellung bringt kein Dutzend Blätter dieser Art. Als einziger unter den vielen andern weist sich nur ein seit Jahren im Ausland tätiger Künstler mit Proben aller drei graphischen Techniken aus. — Als Ergänzung und Verstärkung des nationalen Gepräges dieser Schau ist der Graphik-Auslese eine stattliche Kollektion von kunstgewerblichen Arbeiten (Weiß- und Buntstickereien) beigegeben, die den Reichtum und die Originalität des alten, vorwiegend aus dem Osten bezogenen Motivenschatzes der Magyaren eindringlich belegen. Die gesamte Schau kommt in den vornehm-intimen Räumen des „Wolfsberg“ ausgezeichnet zur Geltung.

Die Galerie Neupert an der Bahnhofstraße hat ihrer bekannten Abteilung für alte Kunst einen schönen Raum angefügt, der wechselnden Ausstellungen zeitgenössischer Zürcher Künstler dienen soll. Zur Zeit ist es der seit langem in der Schweiz tätige Alexander Soldenhoff, dessen neuestes Schaffen, charakterisiert durch temperamentvolles, farbiges Wesen, sich entfaltet. — Der Salon der „Kunst und Spiegel A.-G.“ brachte in dem Genfer Maler Beilin einen in schmissigen Boudoirbildern dem verstorbenen Otto Vautier gar zu einseitig verpflichteten Könner zu Wort.

W.

Von Künstlern und Gelehrten

Die Stadt Detroit (U. S. A.) hat Wilhelm R. Valentiner als Direktor ihres Museums berufen. Dr. Valentiner, der sich ja als Kenner eines internationalen Rufes erfreut, war vor dem Kriege mehrere Jahre hindurch Direktor am Metropolitan

Museum in New York und ist daher mit den amerikanischen Verhältnissen durch eine längere Praxis ausgezeichnet vertraut. Seine durchaus universale Einstellung auch der modernen Kunst gegenüber gibt den Männern in Detroit die Gewähr, sich und ihrem aufblühenden Museum, dessen schöner Neubau sich glänzend entwickelt, eine Kraft von nicht alltäglicher Bedeutung gesichert zu haben. Valentiners Verbindung mit Europa und speziell mit Deutschland wird durch die Tatsache seiner bereits im Herbst erfolgenden Übersiedlung nach Amerika nicht berührt, zumal man ihm die Möglichkeit garantiert hat, jedes Jahr mindestens vier Monate in Europa zu verbringen.

Neue Bücher und Zeitschriften

Julius Schlosser, Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte. XVI, 640 S. Anton Schroll & Co. Wien 1924.

Zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte sind kurz nacheinander zwei Bücher von ungewöhnlicher Bedeutung erschienen: Carl Frey, Carteggio di Giorgio Vasari, Band I und Julius Schlosser, Die Kunstliteratur, ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte.

Ein trüber Wintertag in einem der ersten Kriegsjahre! Berlin, Nürnberger Straße! Damals zeigte mir der müde, von Arbeit und Entbehrungen erschöpfte Mann die ersten zwanzig oder dreißig Bogen des literarischen Nachlasses von Giorgio Vasari, deren Druck unter Hemmungen und Bedrängnissen aller Art langsam, langsam vorwärts schritt. Es gibt Situationen, die sich dem Gedächtnis unauslöschlich einprägen. Dieser Mann, den der Tod schon gezeichnet hatte, dem die letzten Tage und Jahre eines völlig in Arbeit verzehrten Lebens unter dem Unstern des Weltkriegs verflossen, dieser Mann hatte der Forschung wahrhaft glänzende Dienste geleistet, und er sollte uns ein fürstliches Vermächtnis in dem Carteggio Vasariano zurücklassen. Karl Frey mußte sterben, ehe die Frucht so unendlicher Mühsal gereift war, aber der einzige Sohn hat pietätvoll das Testament des Vaters ausgeführt und die Nachwelt wird das Schaffen dieses seltsamen Mannes dankbarer zu würdigen wissen, als es die Mitwelt vermochte.

Wenigstens in seinen kritischen Anhängen hat Schlosser dies für die Quellen Vasaris grundlegende Werk noch zu benutzen vermocht, und dadurch gewinnt seine Arbeit, die er selbst als „freiwillige Kriegsleistung" bezeichnet hat, etwas Abschließendes. „Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte" hat Schlosser sein Buch zuerst genannt, das in zehn Heften von 1914 bis 1920 in den Sitzungsberichten der Wiener Akademie erschienen ist. Welche Mühe hat es uns allen seiner Zeit gekostet, diese zehn Hefte zusammenzubringen! Wie schwierig gestaltete sich die Benutzung des Buches mit zehn besonders paginierten Abteilungen! Diese Schwierigkeiten sind heute behoben, aber es ist auch jedem Kunsthistoriker von Fach zur Pflicht gemacht, den Band der Materialien zur Seite zu legen und in Zukunft die mehr oder weniger durchgearbeitete „Kunstliteratur" zu benutzen und zu zitieren.

Ist der Titel glücklich gewählt? Für ein Quellenwerk ersten Ranges erscheint der Name, den Schlosser seinem Kinde gegeben hat, doch nicht bedeutend genug. Schlosser hat selbst die Schwierigkeit empfunden, die darin lag, seinem „zwiespältigen Gebilde" einen einheitlichen Namen zu geben. Er bekennt, daß sich seine „Quellenkunde" allmählich zu einer Theorie und Geschichte der Kunstgeschichte entwickelt hat, wie sie schon von A. W. Schlegel in seinen Berliner Vorlesungen im Jahre 1801 behandelt worden ist.

Wenn man sagt, daß Schlossers Buch, wie es heute vorliegt, in Zukunft in keiner kunstwissenschaftlichen Bibliothek, sei es in Europa, sei es in Amerika, sei es sonstwo fehlen kann und fehlen wird, so ist damit diese Leistung gewürdigt, die Schlosser in den letzten zehn Jahren in den Mittelpunkt seiner unermüdlichen wissenschaftlichen Tätigkeit gestellt hat. „Ei dice cose, et voi dite parole", hat Francesco Berni von Michelangelo gesagt, und mit diesem Wort ist Schlossers Leistung vielleicht am festesten umrissen.

Schlosser selbst ist allerdings nicht der Meinung, in einem Erzeugnis so tiefschürfenden Forschens und Denkens, so unermüdlichen Fleißes, so umfassender Gelehrsamkeit das Ziel, das er sich gesteckt hat, erreicht zu haben. Aber wenn er bekennt, noch immer in einer Krise zu stehen, so bekennt er zugleich, noch immer jung zu sein.

Aber verkennt er doch nicht die Tragweite seiner Leistung, wenn er sie nur eine Zeitlang noch geeignet hält, „in Schul- und Forschungsbetrieb eine gewisse Sendung zu erfüllen"? „Per qualche tempo" glaubte Vasari anfangs dem Andrea del Sarto in seinen Vite ein Denkmal gesetzt zu haben. „Per molti secoli", hat er sich später verbessert, und die Jahrhunderte haben ihm recht gegeben. E. St.

Wilhelm Peßler, Niedersachsen. Mit 158 Bildern. (Deutsche Volkskunst, herausgeg. von Reichskunstwart Edwin Redslob, Band I.) Delphin-Verlag, München.

Die Idee einer Sammlung wie der vorliegenden ist gut und zeitgemäß; die Ausführung des ersten Bandes „Niedersachsen" vorbildlich. Im Siedlungswesen der deutschen Stämme, in den Bauformen der Häuser spiegelt sich nicht weniger die Eigenart der Rasse, ihre primitive Freude an der Kunst wider als in den Möbeln, dem Hausrat, dem Arbeitsgerät oder gar in den Trachten und Schmuckgegenständen. — Aus all diesen

Gebieten schöpft der reiche Abbildungsteil des Buches, das ein Denkmal des niedersächsischen Volkes genannt werden darf und dem Kunstfreund vielfältige Abwechslung darbietet. Der Text aber von Wilhelm Peßler, dem derzeitigen Leiter des Vaterländischen Museums in Hannover, entwickelt mit wohltuender Klarheit das Problem der volkstümlichen Kultur in Niedersachsen und weiter in vortrefflich disponierten Einzelabschnitten alles, was man über die Bauweise, Innenräume, Hausrat und jedwede Art der hier geübten Volkskunst wissen möchte.

Folgen die anderen Bände dem hier gegebenen Vorbild „Niedersachsen", dann wird die Sammlung die Eigenart der deutschen Lande in ihrer schönen Vielseitigkeit der Gegenwart endlich wieder ins Bewußtsein rufen und wie Redslob sagt, „der Selbstbestimmung und Selbstbehauptung unseres Volkes wertvolle Dienste leisten."

B.

Unter dem Titel „Cronache d'arte" gibt der Direktor der Gemäldegalerie von Bologna, Graf Malaguzzi Valeri, eine neue Kunstzeitschrift heraus. Die Liste der Mitarbeiter nennt u. a. folgende Namen: Berenson, Colasanti, de Nicola, Pericle Ducati, Fiocco, Fogolari, Umberto Gnoli, Hermanin, Gronau, Corrado Ricci, Serra, Suida, Supino, Toesca. Das vorliegende erste Heft macht einen vorzüglichen Eindruck. Aus seinem Inhalt ist ein besonders eingehender Aufsatz des Herausgebers über die Jugendentwicklung des Lodovico Carracci hervorzuheben, der über dies für die Geschichte der Malerei des Frühbarocks so wichtige und immer noch nicht genügend behandelte Problem allerlei neue, zum Teil aus unveröffentlichten Quellen stammende Notizen bringt. In einem weiteren Artikel bemüht sich Emilio Ravaglia zu beweisen, daß er den vielgesuchten Bacchus des Caravaggio nun endlich in einem Bild aus dem Depot der römischen Corsini-Galerie gefunden habe. Eine andere Studie von Giorgio Nicodemi ist dem modernen Bildhauer Ernesto Bazzaro gewidmet. Notizen über Fragen des aktuellen Kunstlebens sowie Rezensionen beschließen das Heft. In der typographischen Anordnung erinnert die Zeitschrift an die „Rassegna d'arte". Die illustrative Ausstattung, die den Officine grafiche reggiane (Reggio Emilia, Viale Monte San Michele) anvertraut ist, ist ausreichend und brauchbar.

L. S.

Querschnitt

Das Querschnitt-Buch 1923. Aufl. 400 num. Exempl.

Der Querschnitt. IV. Jahrg. Heft 1. Frühjahr 1924. Herausgeber H. v. Wedderkop. Im Querschnitt-Verlag Frankfurt a. M.

Wozu Vivisektion? Es ist alles so schön lebendig — bei Flechtheim. Das Wunder muß man bestaunen. Selbst wo es zu beißen scheint, spielt's nur. „Als ob"..

W.

Weitere Neuerscheinungen

(Besprechung vorbehalten)

Paul Brandt, Vorschule der Kunstbetrachtung. Ferdinand Hirt, Breslau.

Franz Landsberger, Vom Wesen der Plastik. Ein kunstpädagogischer Versuch. Mit 23 Tafeln. Rikola-Verlag. Wien 1924.

Antonio Muñoz, S. Pietro in Vaticano. Casa editrice Roma.

Verschiedenes

Ein neuentdeckter Raffael?

In Rom ist in diesem Frühjahr ein Bild aufgetaucht, daß man mit keinem geringeren Namen als dem Raffaels in Verbindung bringen möchte. Es handelt sich um die sogenannte Madonna di Gaeta. Sie soll sich in der Cappella della Congregazione dei Nobili in Gaeta befunden haben, wo sie merkwürdigerweise erst in einer Reisebeschreibung vom Jahre 1802 erwähnt wird. 1830 wurde das Bild von dem Grafen Friedrich von Wylich und Lottum gekauft und ist seitdem in der Sammlung des Schlosses Puttbus aufbewahrt gewesen. Nunmehr ist es in andern Besitz übergegangen und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden.

Besonderes Interesse gewinnt das Bild dadurch, daß es im engsten Zusammenhang mit der Madonna Alba in Petersburg steht. Genau dieselbe Komposition, nur mit der Variante, daß es sich hier im Gegensatz zu der Rundkomposition des Petersburger Bildes um ein Bild in quadratischem Format handelt. Das Gemälde ist von guter Qualität und macht den besten Eindruck. Doch wird sich nicht eher der Beweis erbringen lassen, welches von beiden Bildern das Original bzw. die erste Fassung ist, als bis es, wie einstmals bei den beiden Exemplaren der Madonna des Bürgermeisters Meyer von Holbein, gelingt, sie nebeneinander auszustellen. Die Versuche, die hin und wieder in der Presse aufgetaucht sind, den apriorischen Beweis für die Echtheit der Madonna di Gaeta zu führen, fallen daher aus dem Bereich wissenschaftlicher Arbeit heraus und sind nur geeignet, der Sache zu schaden. Über das Bild, daß nunmehr nach der Schweiz überführt worden ist, hat Prof. Hupperz von der Düsseldorfer Akademie einen Vortrag in der Arcadia in Rom gehalten. Wie man hört, besteht die Aussicht, daß die russische Regierung den Transport der Madonna Alba zum Zwecke des Vergleichs beider Bilder gestattet.

L. S.

Wiederherstellungsarbeiten in Rom

In Via del Sudario gegenüber dem Palazzo Vidoni steht ein Haus, dessen Außeres sich in nichts von den übrigen Mietshäusern der Straße unterscheidet. Und doch hat es eine lange Geschichte: es ist die Wohnung, die sich Burkard,

der Zeremonienmeister Alexanders VI. hat erbauen lassen und von der er an manchen Stellen seiner berühmten Diarien spricht. Im Lauf der Jahrhunderte ist der Bau verwahrlost und durch Einbauten und Vermauerungen entstellt zum Mietshaus degradiert worden. Es entspricht dem Verständnis, das die heutige Stadtverwaltung von Rom den Monumenten der ewigen Stadt entgegenbringt, wenn man jetzt daran gegangen ist, dem Haus seine alte Gestalt wiederzugeben. Tritt man durch das Eingangstor ein, so kommt man in einen langen kreuzgewölbten Gang, dessen Rippensystem an deutsche spätgotische Bauten erinnert. Überall tragen die Schlußsteine der Gewölbe das Wappen Burkards, einen springenden Greifen. Die alte Wendeltreppe hatte einem modernen Treppenhaus weichen müssen und ebenso waren die alten Türen vermauert. Die letzteren sind wieder freigelegt, und dadurch hat das Innere bereits wieder einen ganz anderen Charakter gewonnen. Im ersten Stock hat man begonnen, die weiße Tünche der Wände abzunehmen und ist, wie in Italien immer, sofort auf Freskenreste gestoßen: zum Teil entzückende Drolerien, Rankenwerk und sonstige ornamentale Malereien sind zutage gekommen. Die ebenfalls übertünchte Balkendecke ist außerdem freigelegt worden, auch hier sind Intarsien und Malereien zu erkennen. Nach dem Hof zu öffnet sich die bisher vermauerte Loggia wieder, von der aus man eine Aussicht auf ein Stück Alt-Rom genießt. In diesem Geschoß sind jetzt wieder deutlich sichtbar die Privatkapelle Burkards, sein Arbeitszimmer mit Malereien und einem Repositorium für Bücher und Schriften, sowie sein Speisezimmer mit einem kleinen Zimmerbrunnen, alles wieder durch die alten niedrigen Türen verbunden. Freigelegt ist fernerhin die enge Wendeltreppe, die zur Torre Argentina führte. Im dritten Stockwerk lag eine Loggia, die sich nach der Straße öffnete; sie ist vorderhand noch geschlossen, die erhaltenen Konsolen geben Gewähr, daß sie sich ohne große Mühe wieder öffnen lassen wird. Wiederhergestellt, werden wir in der Via del Sudario ein schönes Haus des Quattrocento sehen, das der Straße ein ganz besonderes Gepräge geben wird. Die Arbeiten werden noch Jahre in Anspruch nehmen und zum Teil sehr schwer, ja fast unmöglich sein, durchzuführen, da die angrenzenden Bauten des Komplexes, die erst nach Burkards Tod aufgeführt worden sind und die man gern mit freilegen möchte, zum Teil dem heutigen Teatro Argentina gehören. Jedenfalls ist dem Werk ein gutes Gedeihen zu wünschen.

Eine zweite, sehr wichtige Restauration ist dagegen unter Leitung des jungen Architekten Augusto Antonelli, der auch die Arbeiten an der Casa di Burcardo unter sich hat, mit den geringsten Mitteln durchgeführt worden. Das Oratorium der Filippiner, eins der Hauptwerke Borrominis, steht wieder in seiner alten Schönheit da. Wir haben alle den Saal des Oratoriums, der zuerst als Gerichtshof, dann als Schalterlokal benutzt wurde, in seiner alten Gestalt gekannt. Jetzt sind die Einbauten verschwunden, der alte Farbton der Wände und damit die Stimmung des Raums sind wiederhergestellt, auf dem Altar steht wieder das Bild, das dafür gemalt war und das sich lange Zeit in der angrenzenden Kirche befand. So kann man sich jetzt wieder ganz dem Genuß dieser einzigartigen Raumschöpfung hingeben. Der Hof ist von verschiedenen Vermauerungen, die früher den Eindruck entstellten, befreit. Im ersten Stockwerk ist das kapitolinische Archiv, das unter der Leitung von Francesco Tommassetti steht, untergebracht. Nunmehr ist es auch, dank der Liberalität der Verwaltung des Archivs, möglich, den berühmten kleinen Ovalraum Borrominis mit seinem originellen Kamin zu sehen, der früher vollkommen unzugänglich war. Man darf sagen, daß die Wiederherstellung dieses Baues, der am 25. Mai mit einer Rede Giovannonis, die außer der Geschichte des Oratoriums einen Überblick über die Pläne für die Wiederherstellung des Quartiere del Rinascimento Roms gab, eingeweiht wurde, eine der größten Taten ist, die die Verwaltung der Monumente in den letzten Jahren in Rom überhaupt geleistet hat.

In dem oberen Geschoß des Baues, das von der Biblioteca Vallicellianax eingenommen wird, ist aus diesem Anlaß eine kleine Ausstellung römischer Topographie veranstaltet worden. In den ersten Sälen sind eine Anzahl der bekannten Aquarelle von Rösler Franz ausgestellt, die die Stadt Rom vor der Tiberregulierung geben und zeigen, wieviel bei diesem Unternehmen zugrunde gegangen ist. Mit einer gewissen Wehmut blickt man auf die Veduten des Palazzo von Bindo Altoviti an der Engelsbrücke oder auf die Ansichten der Ripetta mit der Fontana Clementina und der alten Häuser bei der Farnesina, bei S. Giovanni dei Fiorentini oder bei Tor di Nona. Außerdem bietet die Ausstellung einen Überblick geplanter Restaurationen: der endgültige Entwurf für die Wiederherstellung der Casa di Burcardo ist hier zu sehen, fernerhin ein Projekt für die Restauration des Hauses Via dei Coronari 157, des Hauses mit den vermauerten Loggien an der Engelsbrücke und des Albergo dell'Orso. Pläne, die aus dem Staatsarchiv stammen, wie ein Entwurf für die Freilegung der Piazza Colonna unter Alexander VII., sowie ein ähnliches Projekt für den Platz vor Chiesa Nuova und den Restaurationsskizzen für Häuser in Via della Dogana vecchia aus dem 18. Jahrhundert zeigen, wie man sich schon früher in Rom mit solchen Problemen beschäftigt hat. Eine Sammlung von Photographien ist dazu bestimmt, den Besucher auf schwer zu findende Monumente Roms aufmerksam zu machen. Da-

RICHARD
KREYMANN
KUNST-
HANDLUNG
ANKAUF
VERKAUF
BERLIN W 15
PARISERSTR. 8
P. B.

A. Wertheim
Antiquitätenhaus
Berlin W, Bellevuestr. 7-8

Möbel · Teppiche · Stoffe
Gobelins · Gemälde
Sculpturen · Kleinkunst

Ankauf ganzer Sammlungen

Ausstellung und Verkauf der
Staatlichen
Porzellan-Manufakturen
Berlin, Meißen, Nymphenburg

Teeraum geöffnet von 10-7 Uhr

GEMÄLDE
AUS PRIVATHAND ZU VERKAUFEN u. a.

LIEBERMANN
HANS THOMA
ANDREAS ACHENBACH

Angebote unter C. 3455 an die Geschäftsstelle
des „Cicerone" erbeten

OTTO GOEBEL & CO.

PLASTIK
ANTIQUITÄTEN
ALTE MEISTER
GRAPHIK
NEUE MEISTER
HANDZEICHNUNGEN

MÜNCHEN, OTTOSTR. 7

Gemälde
Graphik
Plastik

Lohmann-Haus
Hofaue 53a
Elberfeld

Zweiggeschäft
Berlin W50, Geisbergstraße 2

Für Graphik-Sammler!

Neu erschienen und in Vorbereitung
sind folgende Lagerverzeichnisse:

Nr. 31 Max Klinger u. O. Greiner . . (186 Nrn.)
Nr. 32 Hans Thoma . . . . (168 Nummern)
Nr. 33 Kaethe Kollwitz . . . . . (71 Nummern)
Nr. 34 Max Liebermann . . . . . (125 Nummern)
Nr. 35 Ausländische Graphik . (261 Nummern)
Nr. 36 Hans Meid . . . . (105 Nummern)
Nr. 37 Otto Rich. Bossert . . . . (70 Nummern)
Nr. 38 Lovis Corinth . . . . (ca. 130 Nummern)
Nr. 39 Bücher mit moderner Graphik.
Mappenwerke . . . . (450 Nummern)
Nr. 40 Max Slevogt . . . . . (ca. 100 Nummern)
Nr. 41 E. Oppler u. E. Orlik (ca. 100 Nummern)

Verzeichnis unseres Kunstverlages
(u. a.: P. Halm, Max Klinger, H. Kätelhön,
Johannes Thiel, O. R. Bossert, H. A. Müller)

P. H. Beyer & Sohn, Leipzig, Dittrichring 22

ORIGINAL-GRAPHIK
ALTER UND MODERNER
MEISTER

Soeben erschienen:
Katalog XIV: Fr. 3.— über 70 Abbildungen
Katalog XV: Helvetica Fr. 2.— mit Abbildungen

GUTEKUNST & KLIPSTEIN
BERN (Schweiz), HOTELGASSE 8, II
ANKAUF • VERKAUF

Heidelberger Antiquariat
ELSAESSER & CO.
Hauptstr. 118 **Heidelberg** Telefon 1576

Soeben erscheint: KATALOG 5
LITERATUR
UND WISSENSCHAFT

Zusendung umsonst und portofrei

VERLAG DER
GALERIE FLECHTHEIM
BERLIN W 10
Lützowufer 13

Soeben erschienen:

KUNST UND KÜNSTLER
BEI FLECHTHEIM

I.
GRAPHIK
zugleich Verlagskatalog
mit 15 Abbild. nach Derain, de Fiori, Grosz, Hofer, Laurencin, Meidner, Nauen, Pascin, Picasso, Sintenis, Sterne, de Vlaminck, v. Waetjen, Weiss

II.
FRANZÖSISCHE
IMPRESSIONISTEN
mit einem Vorwort von Julius Elias und 9 Abbildungen nach Cézanne, Courbet, Degas, Lautrec, Manet, Monet, Pissarro, Renoir und Sisley

je eine Mark

OSTASIATISCHE
KUNST

ANTIQUITÄTEN
*
CHINA
JAPAN
INDIEN
*

HUGO MEYL
MÜNCHEN
KAROLINENPLATZ 1

neben sind noch zwei Photographien zu erwähnen, die dem Platz vor Chiesa Nuova vor dem Durchbruch des Corso Vittorio Emanuele zeigen. Auch sie lehren, wieviel bei diesem notwendigen Unternehmen verlorenging. Skizzen moderner Architekten, vor allem Piacentinis, zeigen, wie man sich die weitere Entwicklung des Stadtbildes der terza Roma denkt. L. S.

Der Rembrandt der Oldenburger Galerie

In einer Zuschrift an den Nieuwe Rotterdamsche Courant erklärte Dr. C. Hofstede de Groot zu Rembrandts Gemälde „Die Taufe des Mohren", welches Bild in der zweiten Abteilung der Auktion der Oldenburg-Galerie zur Versteigerung kam, neuerdings, daß er das Bild nicht für einen echten Rembrandt halte. Daß das Bild als Vorlage für die Anfertigung einer Radierung gedient habe, sei wenig wahrscheinlich. Nach der Vermutung Hofstede de Groots liegt dem Gemälde umgekehrt eine Radierung zugrunde; und da die Radierungen van Vliets meistens, wenn nicht durchgehend, das Spiegelbild des von ihnen wiedergegebenen Originals zeigen, habe der unbekannte Maler ein Spiegelbild nach der Radierung angefertigt. Hierbei habe er übersehen, daß er auf die Weise mit der Wirklichkeit in Widerspruch geriet: er ließ die Taufe mit der linken Hand vornehmen, und der wachthaltende Reiter führt den Zügel in der rechten, den geschulterten Spieß in der linken Hand. Das Bild hat inzwischen auf der Auktion auch nur 4700 Gulden erbracht. H.

Darmstadt

Das „Neue Künstlerkartell", welches sämtliche hessischen Künstlerverbände zu einer Organisation vereinigt, hat, nachdem die beamtete Bevormundung nunmehr abgeschüttelt wurde, die Führung der hessischen Kunstpolitik selbst in die Hände genommen. Es stellt sich die Aufgabe, mit der bisher betriebenen lokalen Einstellung endgültig aufzuräumen.

Außer neuen Reformierungsvorschlägen in gesetzgeberischer Hinsicht wird Hessen als Dokumentierung des neuen Geistes 1925 in Darmstadt auf der Mathildenhöhe eine „Große internationale Ausstellung" und 1926 eine „Große deutsche Architektur- und Kunstgewerbeschau" in Verbindung mit Malerei und Plastik veranstalten. Die organisatorische Leitung wurde von den dem Neuen Künstlerkartell angeschlossenen Verbänden in die Hände eines Direktoriums gelegt, welches die Namen Em. J. Margold (Architektur), Paul Thesing und A. Söder (Malerei) sowie Westermann (Plastik) trägt. Mit den Vorarbeiten für die beiden Ausstellungen wurde bereits begonnen.

Rom

In der Zeit vom 15. Juli bis zum 15. Oktober wird die Bibliotheca Hertziana in Rom geschlossen. Generalpermesse können während dieser Zeit nicht besorgt werden. Die Stempelgebühren für die Permessi betragen ab 1. Juli 1924 Lire 23.— ohne Postgeld.

Der Kunstmarkt

Vom amerikanischen Kunstmarkt

Mit einer Versteigerung alter, meist italienischer Geigen, die Professor Augusto Molini aus Padua den Anderson Galleries zum Verkauf übergeben hatte, schloß die diesjährige Auktionssaison gegen Ende Mai ab. Dieser letzte Verkauf war ziemlich typisch für die ganze Saison. Die Sammlung Molini enthielt nämlich mehr als ein Dutzend von Instrumenten, die ihr Eigentümer auf $ 10000 bis $ 25000 das Stück eingeschätzt hatte. Diese Summen wurden als Reservepreise angesetzt und nicht ein einziges Instrument wurde tatsächlich verkauft. Es war eben nur ein Ausprobieren des Marktes, der aber immer noch ein „Käufermarkt" ist, so daß man meist nur billige Ware zu kleinen Preisen anzubringen vermag. Die teuerste der wirklich verkauften Violinen brachte nur $ 170, wiewohl sie Francesco Ruggieri von Cremona zugeschrieben war, und ein Cello, das den Namen des Antonius Stradivarius, Cremona 1701 trug, wurde um $ 190 abgesetzt; ein französischer Geigenbogen aus dem Jahre 1810 um $ 275.

Der Schluß der Saison war eigentlich zeitiger als in den letzten paar Jahren. Das dürfte von dem geringen Angebot wichtiger Kunstgegenstände, mit Ausnahme solcher von ausgesprochen innendekorativem Werte, kommen. Bei den äußerst geringen Preisen, die man jetzt für Gemälde und Skulpturen usw. anzulegen bereit ist, und bei dem der ganzen Lage wegen nur zu verständlichem Zurückhalten der Händler an solchen Auktionen sich aktiv zu beteiligen, sendet niemand seinen Kunstbesitz auf die Versteigerung, der nicht unbedingt dazu gewungen wird.

Daß es den Auktionshäusern trotzdem nicht gerade schlecht in dieser Saison gegangen ist und recht respektable Umsätze erzielt worden sind, liegt daran, daß man, ohne viele Gedanken an die Zukunft, gewisse zur Herrschaft gelangende Moden, wie solche für altamerikanische, sogenannte „Colonial"-Kunstmöbel und Kunstteppiche, und für schmiedeeiserne Lampenständer, Gitter usw. auf das ausgiebigste ausgenützt hat, um Geschäfte zu machen, „so lang noch das Lämpchen glüht". Eine solche Versteigerung folgte in der Tat der anderen und brachte den Unternehmern auch sicher guten Gewinn. Reisende internationaler Händler, Commis Voyageurs in Kunst sozusagen, wie der Signor Tolentini und der Señor Ruiz, wie auch die Benguiatfirma, müssen Europa, vor allem aber Italien und Spanien, dessen Kunst ja jetzt so recht in Aufnahme hier gekommen ist, auf das intensivste bereist und alles

nur erdenkliche zusammengekauft haben, um es dann hier in tagelangen Versteigerungen auf den Markt zu werfen. Und wiewohl die unter der großen Menge von Verkaufsgegenständen sich befindenden wirklich bedeutenden Stücke keineswegs immer angemessene Preise erzielten, wohl eben weil die rege Unterstützung seitens des Kunsthandels fehlte, so wurde das doch dadurch mindestens wieder wettgemacht, daß Privatkäufer, die oft wohl auf billige Käufe aus waren, nach dem wohlbekannten psychologischen Gesetz des Auktionsführers für die zahlreichen geringeren Stücke als schmückende Gebrauchsgegenstände für ihre Zimmer schließlich höhere und in manchen Fällen viel höhere Preise zahlten, als sie es in einem Kunstladen je getan hätten.

Die Hauptresultate aus den wichtigsten Versteigerungen des letzten Teiles der Saison sind in den „Versteigerungsergebnissen" zu finden. Hier sei nur eine Anzahl interessanter und charakteristischer Beispiele aus einigen der kleineren Auktionen angeführt: So wurde für einen amerikanischen Knüpfteppich, der etwa aus dem Ende des 18. Jahrhunderts stammen dürfte, die hohe Summe von \$ 2100 gezahlt. Für englische Gartenstücke warf man aus: \$ 340 für ein Paar Bleivasen, \$ 310 für eine Bank aus Kalkstein, \$ 400 für zwei schmiedeeiserne Gitter, \$ 720 für sechs Eisenstühle, \$ 300 für einen eisernen Armstuhl, \$ 325 für eine Bleigruppe „Knabe und Schwan". Für Handschriften usw. gab man aus: \$ 1660 für ein Aquarell Williams Blakes, das Original der Tafel XX seines „Book of Job", Hiob und seine Töchter darstellend (das herrlichste Blatt dieser Serie, die „Morgensterne", befindet sich in der J. P. Morgan-Bibliothek), für ein Exemplar der ersten Ausgabe des „Vicar of Wakefield" von Oliver Goldsmith \$ 610, für eine japanische illuminierte Handschrift des 16. Jahrhunderts, Sagoromo, von Daji Sanmi \$ 1100, für ein Exemplar der ersten Ausgabe der Gedichte John Keats \$ 800, für eines der sechs Exemplare auf Pergament der Kelmscott-Preßausgabe des „Earthly Paradise" von William Morris \$ 675, für die Originalhandschrift des „Happy Prince" von Oscar Wilde \$ 2800, für ein Exemplar der ersten Ausgabe „The Second Funeral of Napoleon" von Thackeray \$ 190.

Von deutschen Werken, die innerhalb der letzten Wochen angeboten wurden, erzielte z. B. Lenbachs „Bildnis der Frau Jost", datiert 1900, \$ 420, Oswald Achenbachs „Wald beim Nemisee" \$ 975, Leibls „Bildnis einer alten Frau", das erst im vorigen Jahre auf der Auktion des Schweden Lamm erschienen war, \$ 170, wahrlich keine „himmelstürmenden" Resultate!

Das Interesse für alte deutsche Briefmarken scheint wieder erwacht, und in der Auktion der Sammlung des verstorbenen Dr. Alfred Schirmer aus Chicago wurden u. a. erzielt: \$ 73 für die erste sächsische 3-Pfennig-Marke in rot aus dem Jahre 1850, in vortrefflicher Erhaltung (diese Marke ist in Scotts Verkaufskatalog aber mit \$ 350 angemerkt); \$ $12^{75}/_{100}$ für eine $^{1}/_{2}$-Groschenmarke auf Kuvert, Hannover 1859; \$ $20^{1}/_{2}$ für eine 10-Groschenmarke auf Kuvert, Hannover 1859; \$ 13 für einen Streifen von drei 4-Pfennigmarken, Preußen 1850; \$ $27^{1}/_{2}$ für eine $^{1}/_{3}$-Groschenmarke, Oldenburg 1861; \$ $22^{1}/_{2}$ für ein Paar $2^{1}/_{2}$- und eine 2-Schilling-Marke, Lübeck 1859; \$ $10^{75}/_{100}$ für sechs deutsche Samoamarken.

Von wichtigeren Verkäufen bedeutenderer Kunstwerke an Privatsammler ist in der letzten Zeit kaum etwas bekannt geworden. Es herrscht offenbar bereits, man kann eigentlich ja sagen immer noch, große Stille auf dem Kunstmarkt, die, schon der für den Spätherbst bevorstehenden Präsidentenwahl wegen, kaum vor Anbruch des nächsten Jahres, selbst im günstigsten Falle, unterbrochen werden dürfte, keine gerade erfreuliche Aussicht für die nächste Saison, namentlich nach dem fast völligen Fehlschlage der letzten Jahre.

Mr. Henry E. Hantington in Kalifornien scheint seine Amerikana weiter ausbauen zu wollen. So erwarb er letzthin mehrere eigentlich nur historisch wichtige Gemälde wie Christian Schuesseles „Benjamin Franklin vor dem Geheimen Rat in Whitehall Chapel, London Januar 29, 1773", ein langweiliges Werk, über dem der Maler offenbar stark geschwitzt haben muß. Hantington zahlte dafür \$ 7900. Auch Antonio Moros seit langem schon überall ausgebotenes Bildnis des Columbus, das 1543 nach einem für den spanischen Hof ausgeführten Miniaturporträt des Entdeckers Amerikas für die Statthalterin Margarethe gemalt worden sein soll, ist in den Besitz Mr. Hantingtons übergegangen. Man spricht in diesem Zusammenhang von \$ 25000.

Schließlich sei noch gemeldet, daß Herr Joseph Stransky, der seit vorigem Jahre die Mozartfestspiele in Baden-Baden leitet und während des Winters in New York mit seinem State Orchestra Symphoniekonzerte veranstaltet, seine erlesene Sammlung französischer Meister von Delacroix bis Matisse an die Fearon Gallery verkauft hat. Herr Stransky hatte bekanntlich erst deutsche Gemälde gesammelt, sodann, nach deren von vielen bedauertem Abstoßen, französische. Jetzt scheint er des Sammelns überhaupt überdrüssig geworden zu sein. Sein besonderes Interesse für die rührige Fearon Gallery hat er jüngst dadurch bewiesen, daß er für sie eine hervorragende Courbetausstellung veranstaltete, der eine nicht minder bedeutende französischer Impressionisten folgte. F.

Antiquariatswesen in Holland

Das internationale Buchantiquariat Menno Hertzberger-Amsterdam, Singel 364, gibt soeben seinen 21. Katalog heraus; dieser

ist alten und neuen Werken zur Kunst und Kunstgeschichte gewidmet. Für die Leser des „Cicerone" dürfte er aus zweierlei Gründen von Interesse sein: Erstens seines wissenschaftlichen Inhalts wegen und zweitens aus händlerischen Gründen. Die Werke sind nämlich mit Preisen versehen und liefern auf die Weise ein gutes Beispiel für die Marktzustände im Auslande.

Das Antiquariat Menno Hertzberger ist unter den großen Häusern Hollands das jüngste, aber zugleich auch das rührigste. Menno Hertzberger gründete es 1920, nachdem er viele Jahre lang im Antiquariat Martinus Nyhoff, den Haag, tätig gewesen war und durch einen längeren Aufenthalt in England seine Kenntnis praktisch und theoretisch vervollkommnet hatte. In seinem Geschäft folgt er dem englischen Verkaufssystem, das in der Losung gipfelt: Große Umsätze bei kleinen (Einzel-)Gewinnen. Die besondere Vorliebe des Besitzers gilt den alten Drucken, Inkunabeln und Büchereinbänden. Er arbeitet aufs regste zusammen mit den großen deutschen Firmen Hiersemann, Baer, Breslauer, Gottschalk. Unter den bisher erschienenen Katalogen findet sich ein besonders umfangreicher über alte medizinische Bücher, wie überhaupt die Arzneikunde für das Antiquariat Hertzberger eins der besonderen Arbeitsfelder ist. Im Gegensatz zu Martinus Nyhoff, wo man das in Holland reichste Lager an juristischen Büchern findet.

Unter den Werken, die durch das Antiquariat Hertzberger verkauft wurden, seien genannt eine große Teuerdankausgabe von 1519, Nürnberg (fl. 600); die Opera de Horoswitha mit 118 Holzschnitten nach Burgkmair, Augsburg 1509 (fl. 750); das im Stile eines Manuskripts von J. Bäuler-Augsburg 1472 gedruckte Buch von Joh. Nieder „Die vier und zweintzig Guld'm harpffen" (fl. 275); Schedel, Hartmann Liber chronicarum, Nurenbergae 1493. Gedruckt bei Anth. Koberger mit Holzschnitten von Wolgemut und Pleydenwurff (fl. 650); Windesheim, Breviarium, gedruckt von Jacobus de Breda 1498 (fl. 400); ein schöner gotischer Bucheinband aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts mit einem eingehefteten Antiphonarium von 486 Seiten (fl. 600); Betpüchlein, Nürnberg 1523, gedruckt durch Fr. Reypus mit zwei Holzschnitten von Springinklee (fl. 79); G. Braun und Fr. Hogenberg: Civitates orbis terrarum, 6 Teile, 3 Bände, mit über 570 Plänen und Städteansichten (fl. 300); Jean Calvin, Institution de la religion chrestienne, Geneve 1566 (fl. 22,50); Cicero, Epistolae ad Atticum, Paris 1531, gedruckt von Bad. Ascensius (fl. 25); die früheste englische Ausgabe des Euchiridion militis Christiani, London 1576 (fl. 350); Galilei, Fronimo dialogo sopro l'arte del bene intavolare et rettamente sonare la musica, Vinegia bei G. Scotto 1584 (fl. 175); La Legede des Flames, Paris 1522 (fl. 300); Luther, A commentarie upon the Epistle of St. Paul to the Galathians, London 1575 (fl. 40); P. Hect. Mair, Bericht und Antzaigen der Statt Augsburg, 1550, 157 große Holzschnitte (fl. 100); Ph. Melanchthon, Epigrammata formulis precum, Frankfortiae 1583 (fl. 24,50); Opera Omnia, Wittenbergae 1562, 4 Bände (fl. 20); Psalterium Hebreum (mit einer eingefügten Biographie des Chr. Colombus), Genuae 1516 (fl. 300); Ptolomaeus, Geographicae enarrationis libri octo, Argentoragi 1525, mit Holzschnitten von Dürer, Holbein u. a. (fl. 625); das große Tournierbuch von G. Rüxner, Franckfurt 1566 (fl. 75); U. Tengler, Der neü Layenspiel, Straszburg 1518 (fl. 82); Luis Varthema, Itinerario... y la India Sevilla 1520 (fl. 320).

Aus dem erwähnten Katalog Nr. 21, der vor allem auch wertvolle Bücher zur Kunstgeschichte Ostasiens enthält, seien angeführt: Aeronautical prints and drawings, with text by W. Lockwood Marsch, London 1924 (fl. 44); L. Baldaß, Betrachtungen über die Entstehung der neuzeitigen Kabinettmalerei, Wien 1924 (fl. 4); P. Lafond, Hieronymes Bosch, Sonart, son influence, ses disciples, Brux. 1914 (fl. 50); Costumes de fantaisie pour un bal travesti. Dessins ined. de A. Grevin. 24 planches coloriées, Paris (vers 1855) (fl. 8); Sadleir, Daumier Masterpainter a. lithographer. London 1924 (fl. 44); Encyclopedie de la peinture chionise (Kiai-Tseu-yvan Houa Tchouan). Traduction et commentaires p. Raph. Petrucci. Aufm. d'un dictionnaire biographique des peintres et d'un vocabulaire des termes techniques. Par. 1918 (fl. 75); L. Gonse, Las sculpture française depuis le XIVe siècle Par. 1895 (fl. 45); J. v. Gool, De nieuwe Schouburg der Nederlandsche Kunstschilders en schilderessen, den Haag 1750 (fl. 32,50); Grandville, Oeuvres complètes de P. J. de Béranger. Illustr. par Granville et Raffet. Par. 1837, 3 vol. (fl. 12,50); Homerus, Odyssey. London, Oxford Univ. Press 1909 (fl. 80); Künstlerspende für das Deutsche Buchmuseum by Corinth, Kokoschka, Käte Kollwitz, Alfr. Kubin, Max Liebermann, Emil Orlik, Max Slevogt (fl. 100); G. de Lairesse, Groot Schildersboek (fl. 15,50); Military costumes of Turkey. Lond. 1818 (fl. 50); Catalogue of the Morse collection of Japanese pottery (Museum of Fine Arts, Boston) by E. S. Morse, Cambridge 1901, (fl. 80); A. Brongniart et D. Riscreux, Description methodique du Musée Céramique de la manufacture royale de porcelaine de Sèvres Par. 1845, 1. vol. de texte et 1. vol. de planches coloriées (fl. 45); Rovinski, l'oeuvre de Rembrandt, N. Aufl. Wien 1923, 4 Vol. (fl. 425); O. du Sartel, la porcelaine de Chine (fl. 45); M. Schrot, Wappenbuch des Heiligen Römischen Reichs, München 1581 (fl. 80); Tableaux des habillements, moeurs et coutumes dans les provinces Septentrionales du Royaume des Pays-Bas, Amst. E. Maaskamp 1811 (fl. 125); Tooropnummer, Wendingen, Amst. 1918, gr. in-4 (fl. 30); Prähistorische Zeitschrift, herausgeg. von C. Schuchhardt, K. Schumacher

und H. Seger, Jahrg. 1—12, Berlin 1909—1920 (fl. 40); Costumes de femmes, dessinés p. M. Lante, gravés p. M. Gatine et coloriés, Paris 1827 (fl. 325); Edw. Gordon Craig, On the art of the theatre, London 1911 (fl. 5); Oud-Holand, Bydragen voor de geschiedenis der Nederl. Kunst. Jg. 1—4, 12—13, 18—20. Amst. 1882—1902, 9 vol. (fl. 17,50); Oude Kunst, Jg. 1—5, Haarl. 1916—20, 5 vols. (fl. 57,50). Dr. H.

Neue Kataloge

Die Kataloge von **Karl W. Hiersemann** gewähren immer einen ästhetischen Genuß. Das gilt namentlich wieder von dem prächtig illustrierten Katalog 535 (Inkunabeln, illustrierte Drucke des 16. Jahrhunderts), mit gewohnter Sorgfalt und Gründlichkeit bearbeitet und mit ausführlichen Registern! Sehr splendid ausgestattet ist der Katalog von **Täuber & Weil**, München, Königinstr. 4. Drucke des 15. Jahrhunderts, der auch mehrere Unica enthält. Das berühmte Ex libris des Hilprand Brandenburg (Einblattholzschnitt) finden wir hier wieder, das bekanntlich viele Inkunabeln enthalten, die aus einem süddeutschen Kloster, ich glaube Memmingen, stammen. Das Londoner Haus **Maggs Bros.**, dessen außerordentlich reichhaltige Kataloge wir an dieser Stelle schon oft gewürdigt haben, bescheert uns wieder zwei neue: Nr. 449, Autograph Letters, historical Documents and authors' original Manuscripts with 119 illustr. 476 numbres auf 368 S.!) mit vielen Rarissima. Ich erwähne Autogramme von Kalvin (£ 115), Benj. Franklin (£ 250), einen Brief Friedrichs d. Gr. an den Marquis d'Argens (1760; £ 25), mehrere Briefe Napoleons I. (£ 36—98), ein Album von Mozart (£ 195) usf. Als Ergänzung gleichsam seines Katalogs Nr. 440 (1923) bringt Maggs Bros. jetzt in Nr. 450 important and valuable Books historical, biographical, and literary. Ein äußerst umfangreiches Verzeichnis (über 3000 Nrn.!) legt uns **Joseph Baer & Co.**, Frankfurt a. M., in seiner Bibliotheca Saxonica vor (Teil I: Allgemeines über Ober- und Niedersachsen, Sachsen, Thüringen). Die **Bücherstube am Siegestor**, München (Horst Stobbe) bringt in Nr. 66 Deutsche Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart (1708 Nrn.).

Mit Katalog I werben **Felix Dörffel**, Leipzig, Bayersche Straße 110, und **Paul Korbas**, Dresden-A., Pfarrgasse 8, um die Gunst des Bücherfreundes. Korbas macht einen vielversprechenden Anfang, indem er in seinem ersten Verzeichnis (Deutsche Literatur: Goethe und Schiller, Erstausgaben, Almanache, Taschenbücher, Richard Wagner, illustr. Bücher, Medaillen aus der Goethezeit; 451 Nrn.) eine Reihe gesuchter Erstausgaben und Autogramme bringt. Dörffels Katalog (Leipzig in Wort und Bild; 564 Nrn.) zeichnet sich vor allem durch eine Menge von Lipsiensen aus. Die Nrn. 435—564 enthalten Autographen. Die Preise in beiden Katalogen erscheinen mir sehr angemessen.

Herm. Aupperle, Schwäb. Gmünd (Württ.). Neuerwerbungen (517 Nrn.): Nr. 347, Lutherdruck von Hans Lufft (1552). Neuerwerbungen (histor. Theologie; 1107 Nrn.): Nr. 810, Lutherdruck von Joh. Grunenberg 1520 (M. 70.—), Nr. 811, Lutherdruck von A. Petri, Basel 1520 (M. 38.—), Nr. 1040, Druck v. Mich. Wenszler, Basel 1473 (M. 70.—), Ecks Enchiridon von 1530 (M. 40.—), Melanchthon, Ain klaine Aussiegung, mit Titelbordüre von Lucas Cranach, 1525 (M. 19.—). — Ich möchte Freunde des alten Buches auf das Antiquariat von Aupperle besonders hinweisen.

Franz Richard Holbach, Berleburg (Westf.). Antiquariats-Anzeiger Nr. 18: Bücher f. Bibliophilen (488 Nrn.). Nr. 61—77 enth. alte Drucke bis 1700.

Josef Kösel & Friedrich Pustet K.-G., München 1, Dienerstr. 9, III. Mitteilungen aus dem Großantiquariat, Jahrg. 2, Nr. 3. 852 Nrn.

Kurfürst-Buchhandlung, Berlin W 62, Kurfürstenstraße 70. „Das Convolut", Heft 3 (April 1924): Die „Insel" und ihr Umkreis. 992 Nrn. Prächtig ausgestatteter Katalog mit zahlreichen Tafeln.

Clara Landau, Bibliophile Bücherstube G. m. b. H., Berlin W 30. Kat. 11: Deutsche Literatur in Erstausgaben, illustr. Bücher. 366 Nrn.

Herbert Lang & Co., Bern, Münzgraben. Katalog 2: Belletristik. 1800 Nrn.

Edmund Meyer, Berlin W 35, Potsdamer Str. 28. Kat. 62: Rara, Varia, Incompleta. 1390 Nrn.

Buchhandlung J. Monjour, Mainz: Rheinstr. 65. Antiquariats-Anzeiger 3 (67 Nrn.).

Wolf Mueller, Berlin SW 11, Schöneberger Str. 8. Kat 10: Orientalia, Africana. 624 Nrn.

Ed. Nahr, Kiel, Schloßgarten 11. Kat. 10: Einiges für Bibliophilen. Deutsche Literatur, fremde Sprachen, Kulturgeschichte, Verschiedenes (Luxusdrucke, alte Drucke usw.). 1519 Nrn.

Orient-Buchhandl. Heinz Lafaire, K.-G., Hannover, Ebhardtstr. 8. Kat. 16: Antiquarische und seltene Bücher, aus allen Gebieten der Literatur, Kunst und Wissenschaft. 887 Nrn. — Orientalia (Neuerwerbungen): 277 Nrn.

D. Salomon, Berlin-Halensee, Westfälische Str. 63. Kat. 11: Autographen. 475 Nrn. Ro.

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft **15**	1. August	Heft **15**	24. Juli
„ **16**	14. August	„ **16**	7. August
„ **17**	4. September	„ **17**	28. August

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Leipzig, Liebigstraße 6.

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone":
BERLIN: Dr. Willi Wolfradt, Berlin-Halensee, Kurfürstendamm 91, II / MÜNCHEN: Dr. F. Roh, München, Helmtrudenstraße 9, III / DRESDEN: Dr. Will Grohmann, Dresden-A., Wormser Straße 84 / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Savignystr. 5 / ÖSTERREICH: i. V. Dr. St. Poglayen-Neuwall, Wien II, Kurzbauergasse 5 / NIEDERLANDE u. BELGIEN: Dr. F. M. Huebner, Den Haag, Louise de Colignyplein 11 / SCHWEIZ: Dr. Jacob Welti, Zürich, Vogelsangstr. 46 / FRANKREICH: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / ENGLAND: Dr. Fritz Bodmer, London WC 1, 34 Woburn Square / ITALIEN: Dr. Augusto Calabi, Mailand, Via Petrarca 16 / SPANIEN: Alfred Demiani, Madrid, Almagro 12 / DÄNEMARK: Dozent Charlotte Weigert, Kopenhagen, Hotel Belvedere, Raadhuspladsen / SCHWEDEN: Dr. Gunnar Mascoll Silfverstolpe, Stockholm, Königl. Schloß / TSCHECHOSLOWAKEI: Dr. Oskar Schürer, Prag-Strésovice, Bielohorska 446 / NORD-AMERIKA: Frank E. Washburn Freund, 50 West 90th Street, New York City / SÜD-AMERIKA: Dr. Ludwig Weber, Buenos Aires (Argentinien), Pietras 361 / RUSSLAND: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu. 92 / INDIEN: Frau Dr. Stella Kramrisch, Calcutta, Universität.

Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Kommandit-Gesellschaft a. A., Leipzig, Liebigstr. 6 II. Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Akademische Lesehalle
Heidelberg.

Ferdinand Hodler. Das mutige Weib. 1886.

Akademische Lesehalle
Heidelberg.

Ferdinand Hodler

Von HANS GRABER | Mit zwölf Abbildungen auf sieben Tafeln

Die ernste deutsche Kunstkritik hat eine zwiespältige Stellung zu Ferdinand Hodler. Man spürt, daß sie vor dem Schweizer große Achtung hat, man sieht viel Anerkennung, man sieht, daß sie ihn für einen kühnen und bedeutenden Neuerer hält. Aber man trifft auch zahlreiche und wesentliche Vorbehalte. So wird ihm oft allzu absichtsvolle Stilisierung vorgeworfen. Es wird ferner gesagt, seine Kunst sei zu sehr Begriffs- und Gedankenkunst. Je nun, dafür ist sie eben germanische Kunst und als solche verdient sie den Vorwurf gewiß nicht allein. Siehe Klinger, Marées, Böcklin u. a. Oft wird auch an die Nazarener und Präraffaeliten erinnert und Hodler als eine Art moderner Nachfahre dieser Richtungen bezeichnet. Man kann das alles gut verstehen, und es liegt sicher viel Richtiges darin. Auch der ernste, der über die Grenzpfähle hinaussehende schweizerische Kunstkritiker ist kein unbedingter Hodlerverehrer. Aber er urteilt doch etwas anders, urteilt doch etwas positiver als der deutsche und das, weil er den ganzen Hodler nimmt, weil er das weitschichtige Oeuvre des Künstlers besser überblickt. Denn zweifellos kennt man in Deutschland dieses Oeuvre zu wenig. Man kennt allzusehr nur Teile und Proben daraus und leider nicht immer die besten. Hodlers Werk ist, was bei seinem gewaltigen Umfang auch kaum anders sein kann, nicht gleichwertig. Es schließt manche schwache, manche nicht sehr erfreuliche Arbeit ein. Und gerade aus seiner unerfreulichsten Periode ist vieles nach Deutschland gekommen und hat ein gut Teil zur Urteilsbildung beigetragen. Es waren das die Jahre 1910 bis 1914, als jene zahlreichen, wenig löblichen Wiederholungen (des Holzfällers, Mähers und anderer begehrter Motive) entstanden, die, da sie vor allem auf Bestellung deutscher Kunsthändler gemalt wurden, zum großen Teil nach Deutschland gingen. Mit diesen Bestellungen wurde Hodler ein schlechter Dienst erwiesen, doch ist er selber gewiß nicht zu entschuldigen. Aber genug davon. Ich wiederhole: diese Repetitionen beeinflußten das Urteil über den Künstler in Deutschland nicht unwesentlich. Man sollte jedoch gerechterweise bei solchen Werken auf die guten Urbilder, die in der Schweiz blieben, abstellen. Und dann darf man Hodler nicht nur nach den großen figürlichen Kompositionen beurteilen — und auf diese gehen die Vorwürfe der allzu stark ausgeprägten Begriffs- und Gedankenkunst vor allem zurück —, sondern man muß auch seine Landschaften, Porträte usw. stark heranziehen. In ihnen hat er nicht selten, rein künstlerisch gesprochen, sein Reifstes, Unanfechtbarstes, Klassischstes geleistet. Zwar das Neuartigste und Imponierendste bleiben die großen Figurenwerke, und man wird nicht umhin können zuzugeben, daß ihm da doch manches in hohem Grade gelungen ist. Man muß auf die besten dieser Schöpfungen abstellen und sollte bei den weniger gelungenen, den allzu gedanklichen, allzu gewollten und manchmal etwas im Modellhaft-Gestellten steckenbleibenden, die zweifellos neue und große Leistung anerkennen und würdigen. Nicht immer hat Hodler das zu realisieren vermocht, was ihm vorschwebte, nicht immer sind seine Bewegungsfiguren restlos Ausdrucksfiguren geworden, manchmal aber doch, und von diesen letzteren Werken muß man ausgehen, wenn man ihm gerecht werden will.

Daß Hodler kunstgeschichtliche Bedeutung zukommt, wird wohl niemand ernsthaft bestreiten wollen. Es ist doch wohl kaum zu bestreiten, daß er eine neue Form und Farbe und in mancher Beziehung auch einen neuen Inhalt gebracht hat. Sein Versuch, symbolische, allgemein menschliche Themen zu gestalten, war neu, neu auch die besondere Art seines Parallelismus — mögen ihm auch altchristliche Mosaiken u. a. den Weg gewiesen haben — neu in mancher Hinsicht auch seine Form im einzelnen und seine Farbe. Trotz allem was gegen Hodler vorgebracht worden ist und vorgebracht werden mag, haben wir es bei seiner Kunst mit einer sehr persönlichen und durchaus schöpferischen Leistung zu tun.

Eine gewisse Zwiespältigkeit liegt ja in Hodlers Schaffen. Seine Entwicklung tut das unverkennbar dar. Aber eine gewisse Zwiespältigkeit findet sich überhaupt nicht selten beim Schweizer und mußte vor allem in einem liegen, der, ein geborener Deutschschweizer, ein Berner, vom neunzehnten Lebensjahre an in der welschen Schweiz, in Genf, lebte. Die Blutmischung in der Schweiz (germanisches und romanisches Blut) so große Vorteile sie hat, hat auch gewisse Nachteile. Sie verhindert leicht eine ganze Einheitlichkeit und Stetigkeit. Was sie dafür gibt, ist eine gewisse Beweglichkeit, Fruchtbarkeit und Differenziertheit. Die Kunst Hodlers ist dafür besonders typisch, viel typischer als etwa die Böcklins.

Die Entwicklung Hodlers ist eine außerordentlich intensive. Anfangs- und Endpunkt liegen stilistisch weit auseinander. Aber nicht das ist das Besondere. Das Merkwürdige und Einzigartige seiner Entwicklung besteht vielmehr darin, daß sie sich nicht auf die üblichen Evolutionsmomente beschränkt (Entwicklung aus dunkler zu heller Farbe, aus der Vielfältigkeit zur Einfachheit usw.), sondern prinzipieller Natur ist: sie beginnt mehr romanisch und endet ausgesprochen germanisch! In Hodler lebte gewissermaßen die romanische und die germanische Seele. Unter dem Einfluß des romanischen, nach der romanischen Kunst hin tendierenden Genfer Milieus dominierte zuerst das romanische Element. Mit dem Alter- und Reiferwerden und mit dem vollkommen Unabhängigwerden von der Umgebung brach das Germanische immer mehr durch. Es erwies sich als das stärkere und siegte bald ganz. Trotz dieser eigentlich prinzipiellen Änderung kann man nicht von einem Bruch in Hodlers Schaffen sprechen. Die Wandlung vom Romanischen zum Germanischen vollzieht sich vielmehr allmählich. Schon in den frühen, mehr romanisch gerichteten Werken finden sich Elemente des später so stark ausgebildeten — und so typisch germanischen — strengen, rhythmischen Stils. So ist die Einheit trotz allem da. Auch hält die starke Persönlichkeit des Künstlers Anfang und Ende sicher und kraftvoll zusammen.

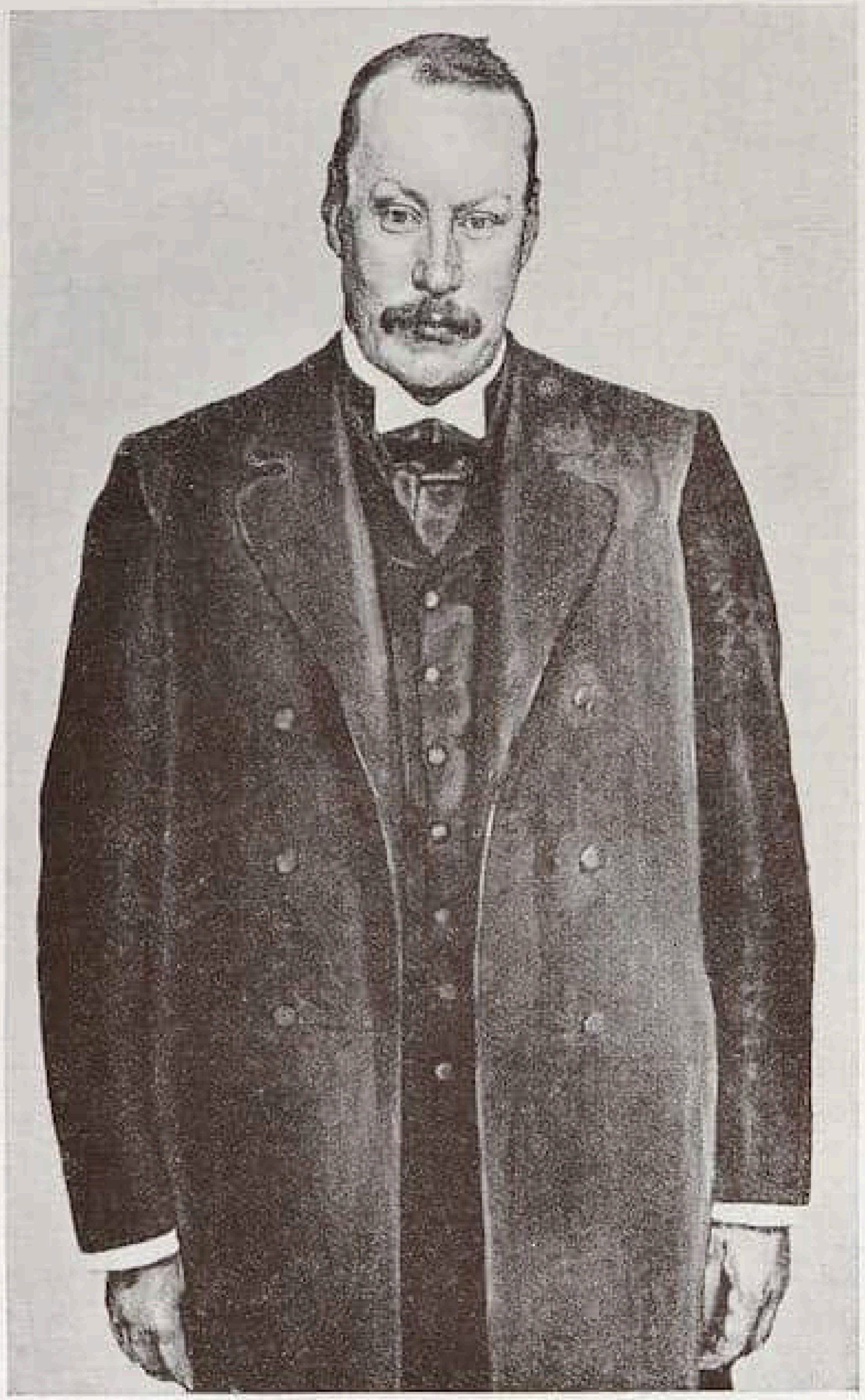
Die Frühzeit Hodlers ist nach den alten Meistern hin orientiert. Man denkt an die Spanier und an Rembrandt. Doch hat der Maler Werke des letzteren kaum gekannt. Die ersten Bilder sind sehr dunkel gehalten (Hodler arbeitete damals öfters und mit Absicht in einem Keller!), dabei von großer Kraft und von ungewöhnlicher Reife für einen Zwanzigjährigen. In dieser Frühreife erinnert der Künstler an den jungen Trübner. Eine gewisse Strenge der Form zeigt sich vereinzelt schon jetzt.

Mit dem Arbeiten vor der Natur, d. h. mit dem Landschaftern, hellt sich die Farbe auf. Der Stil wird weicher, malerischer. Man denkt zuweilen an Corot, ohne Nachahmung zu meinen; gelegentlich auch an Courbet und den frühen Manet. Doch kann Hodler höchstens Werke des erstgenannten gekannt haben. Die Verwandtschaft mit den anderen Künstlern, auch die merkwürdige mit dem frühen Thoma, ist wohl Zeitstilverwandtschaft. Barthélemy Menn, ein Lehrer von seltener Eignung, hat dem Maler die französische Tradition übermittelt. Er war Schüler Corots und hat Hodler vor allem dessen Landschaftskunst nahegebracht. Daher das Lyrische, Weiche in manchen Landschaften dieser Zeit, d. h. der Mitte der siebziger Jahre.

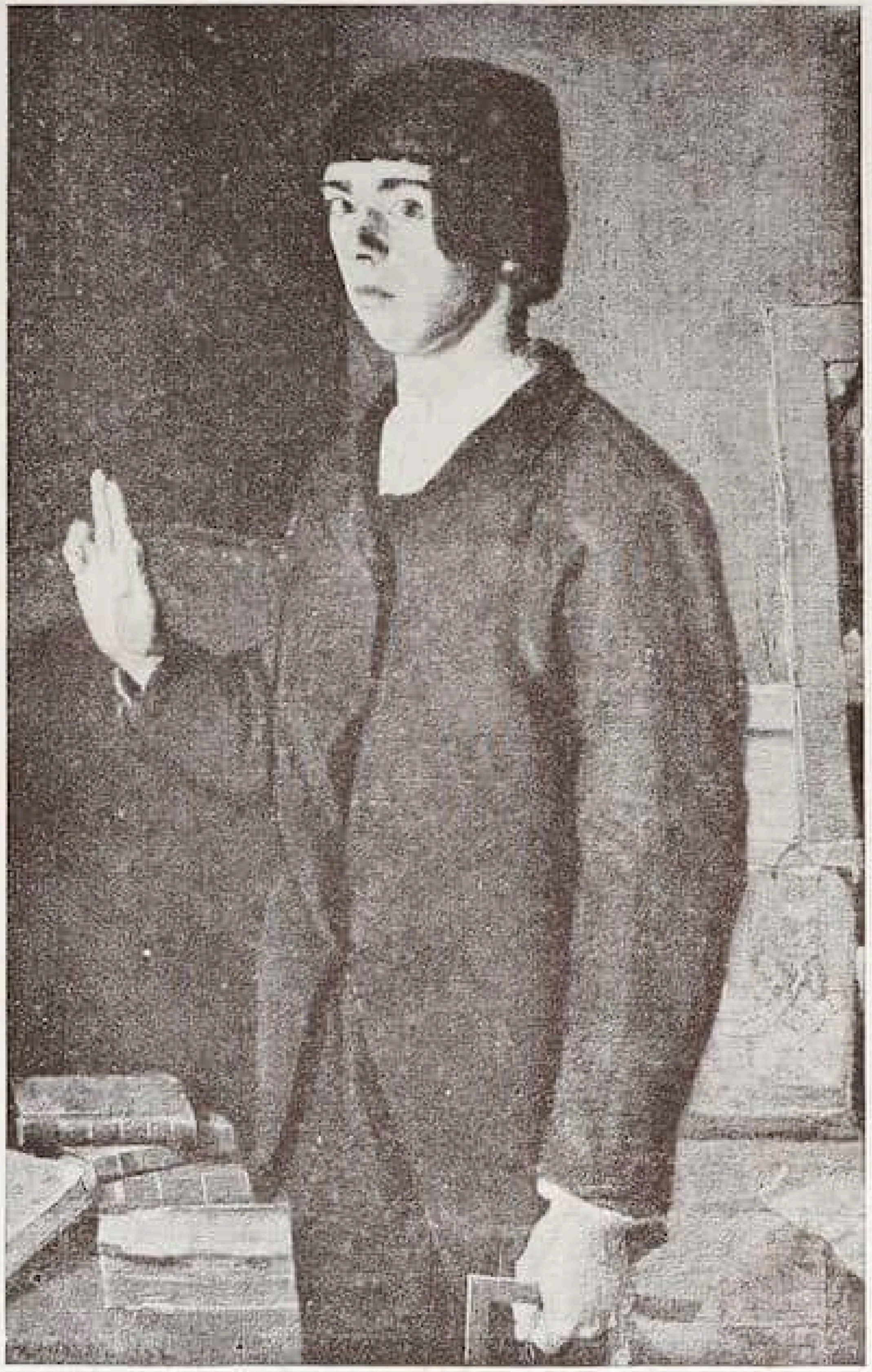
Am Ende der Frühzeit, die bis zur Reise nach Spanien (1878) reicht, steht das erste ganz große Bild des Malers, das „Turnerbankett". In manchem nicht gelungen, vor allem als Ganzes nicht einheitlich genug, dokumentiert es doch schon die Eignung des Künstlers für das monumentale Wandbild.

Das Hauptwerk der spanischen Zeit ist das „Uhrmacheratelier". Die rhythmisch strengen Tendenzen sind hier weiter verfolgt. Im übrigen hat der spanische Aufenthalt keinen großen Einfluß auf den Stil Hodlers ausgeübt. Nur in den Landschaften erscheint unter dem Einfluß der Sonne Spaniens die Helligkeit, Duftigkeit und Weichheit gesteigert.

Nach Genf zurückgekehrt entwickelt der Künstler seinen Stil im Sinne der Rhythmisierung weiter. Die Farbigkeit wird stärker, fester. Auch aus den Landschaften schwindet allmählich die Weichheit. Sie werden härter, struktiver. Verschiedene größere Werke

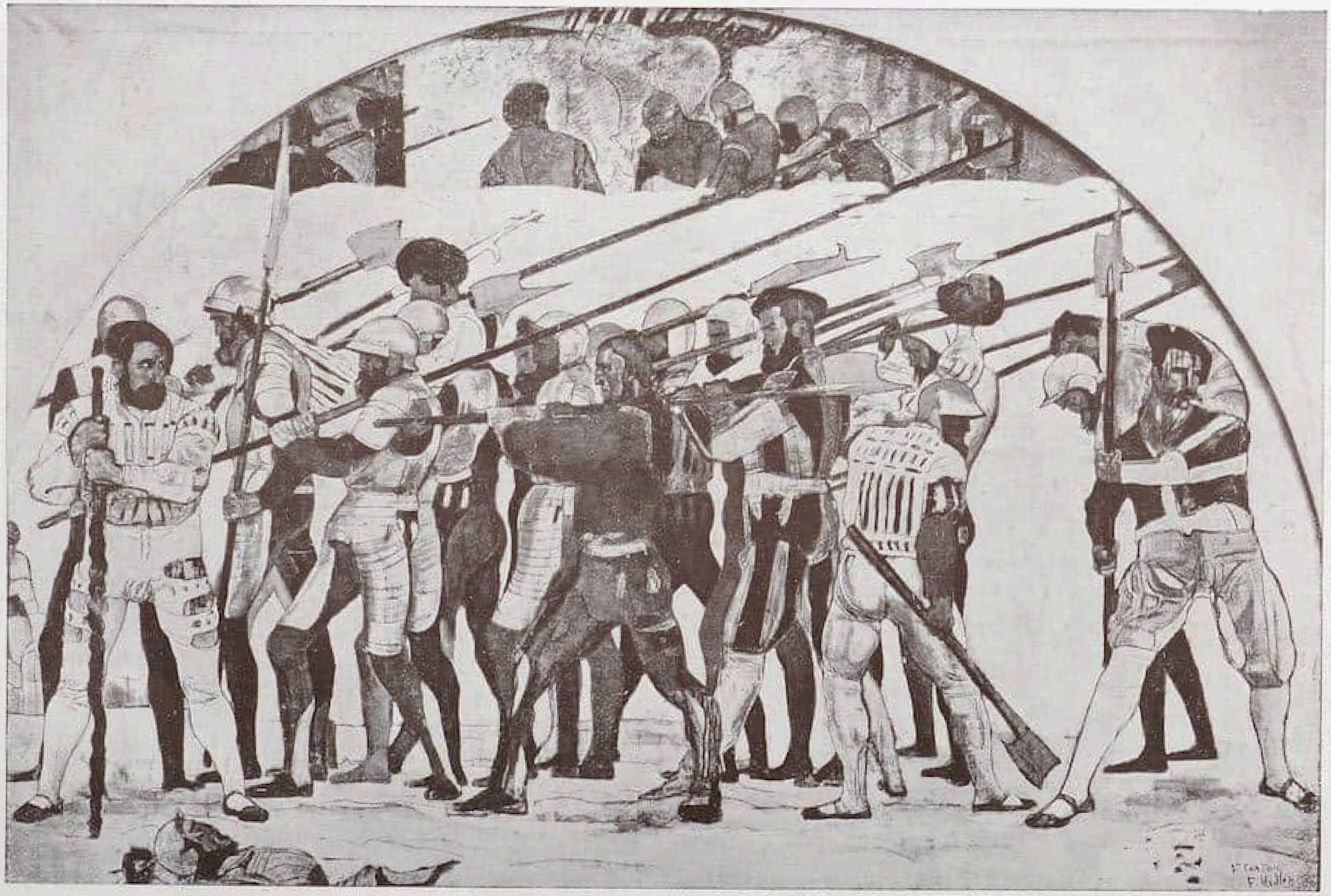


Porträt von Prof. Dr. H. Sahli. 1904.

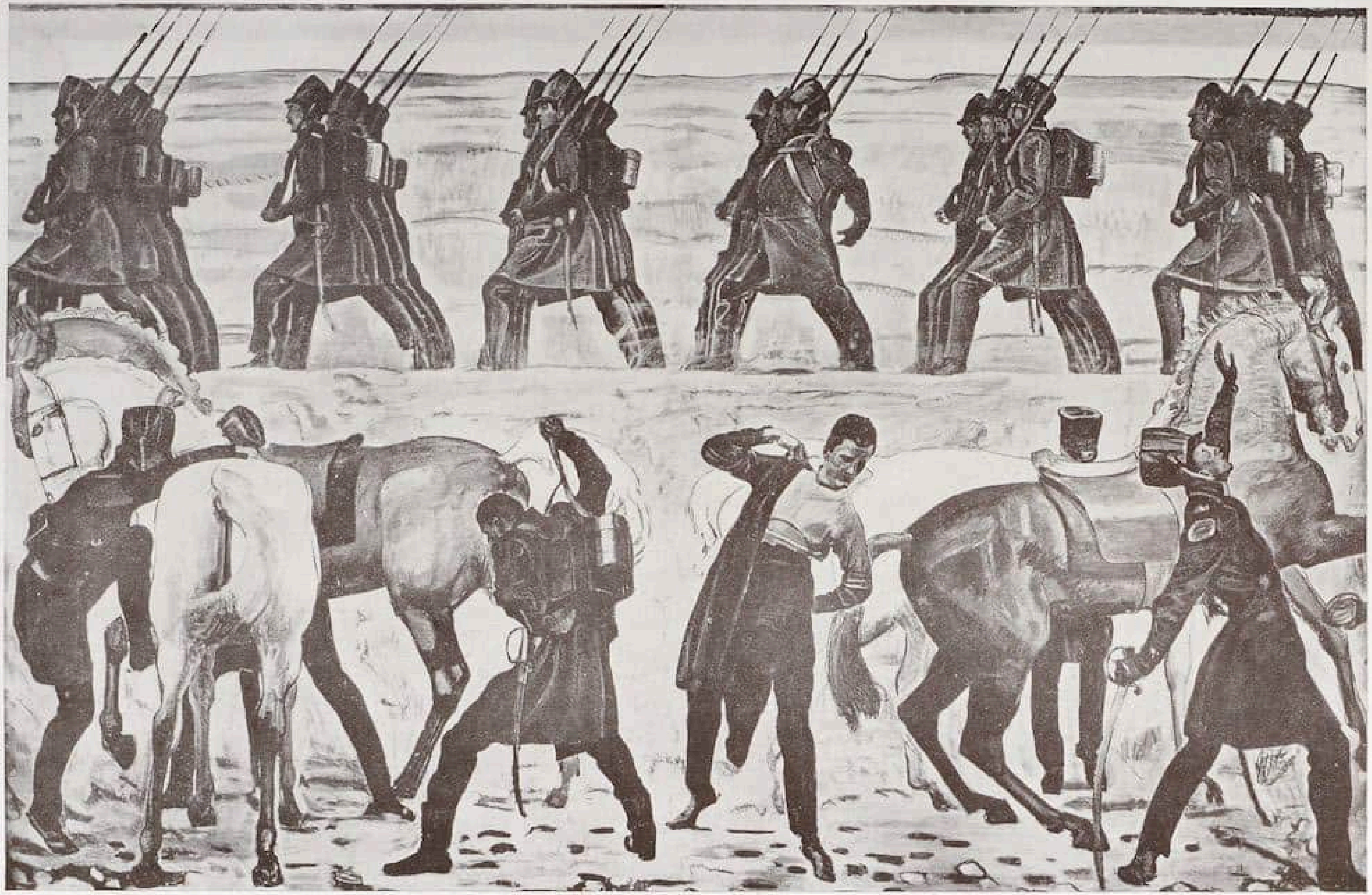


Der Student. 1874.

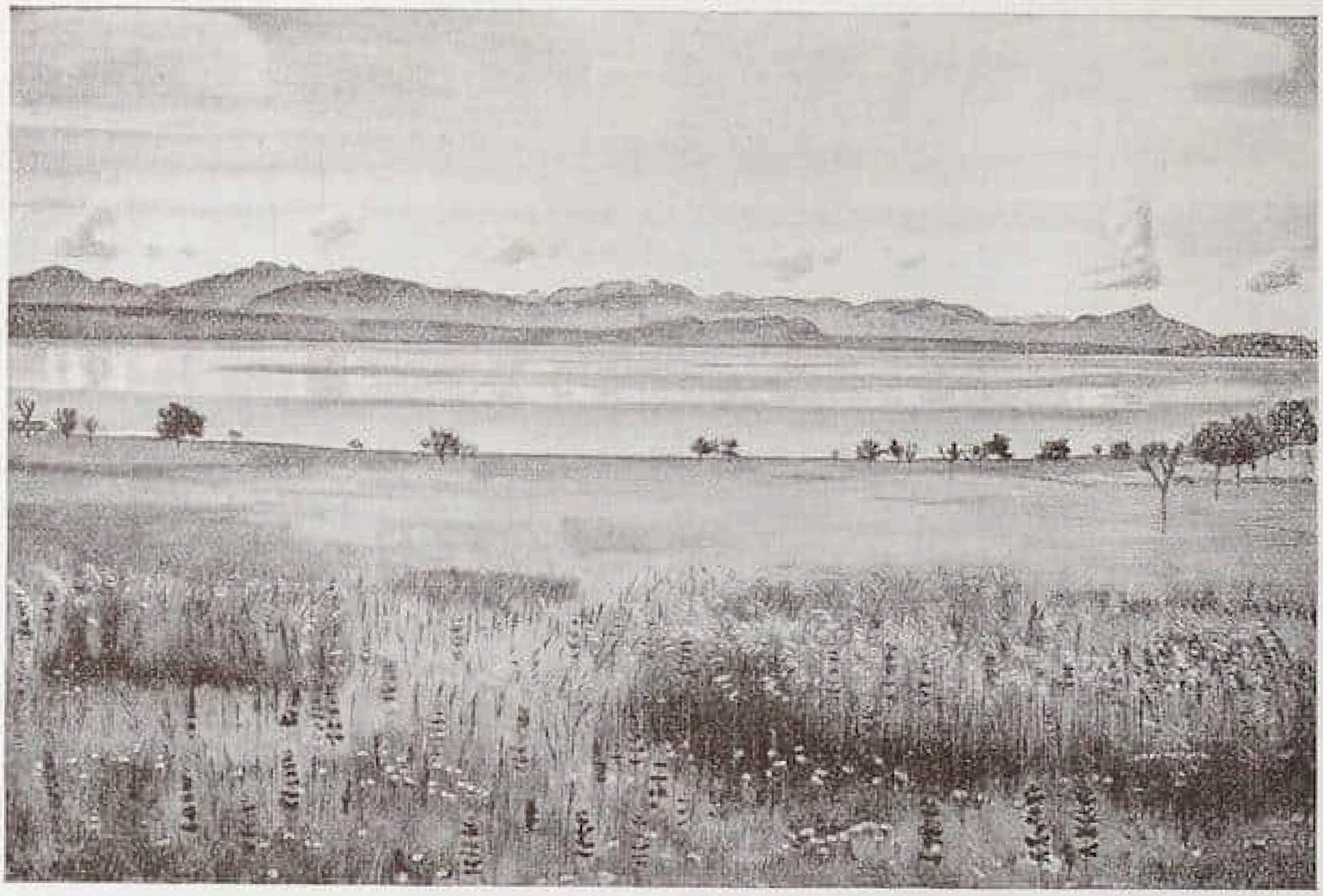
Ferdinand Hodler.



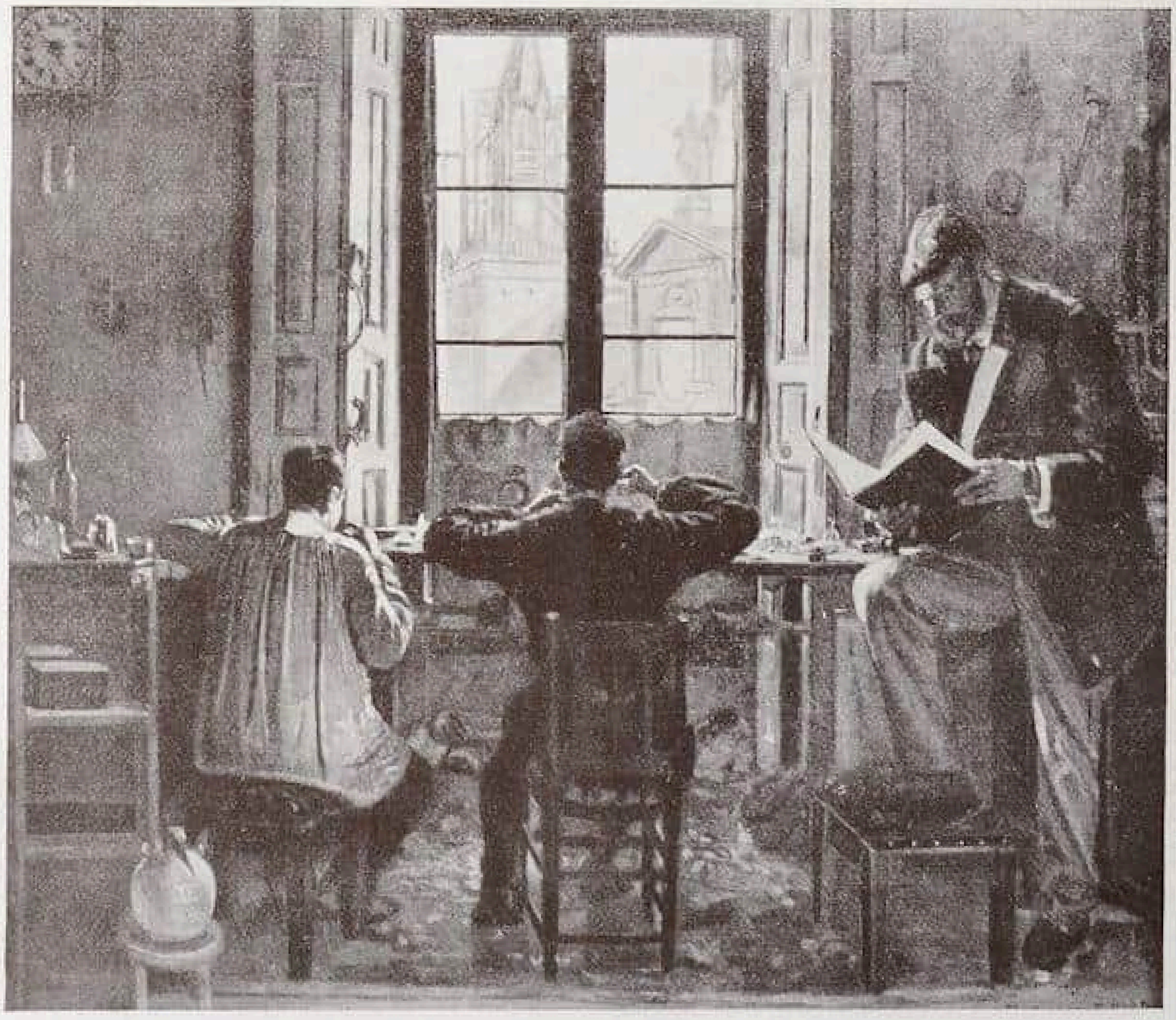
Ferdinand Hodler. Karton zu „Marignano". 1896—1900.



Ferdinand Hodler. Aufbruch der Jenenser Studenten. 1908.



Ferdinand Hodler. Genfersee von St. Prex aus. 1905.



Ferdinand Hodler. Uhrmacheratelier. 1878.

entstehen, die nun meist einheitlicher und sicherer sind als das „Turnerbankett". Das bedeutendste ist der „Schwingerumzug". Ein leidenschaftlich bewegter Zug tritt auf. Das klassische Beispiel ist das „Mutige Weib". Mit der „Zwiesprache mit der Natur" vom Jahre 1886 kommt dann ein neues Element in die Kunst Hodlers, ein gleichsam philosophisches Moment nämlich. Der Künstler schildert jetzt mit Vorliebe den Menschen in seiner psychischen Beziehung zur Natur. Die Absicht geht nun über das unmittelbare Bildthema hinaus. Die Bilder bekommen eine Art symbolischer Bedeutung. Das erste große Hauptwerk dieser Richtung ist die „Nacht" (1890—1891), ein Symbol der Nachtruhe, des Schlafes in Variationen, je nach Geschlecht und Art der dargestellten Menschen. Auffallend ist die ausgesprochen plastische Behandlung der Figuren. Das Parallelistische und Monumentale, das in der „Nacht" lebt, lebt auch in den darauffolgenden Kompositionen, in den „Enttäuschten", den „Lebensmüden", der „Eurhythmie" usw. Das Kolorit wird nun immer heller und stärker, das Zeichnerische, die Linie, der Kontur, die Silhouette werden von primärer Wichtigkeit.

Einen Markstein im Schaffen Hodlers bedeutet dann die Ende der neunziger Jahre entstandene „Schlacht bei Marignano" im Waffensaal des Landesmuseums in Zürich. Dieses Werk darf füglich als ein neuer Typus des monumentalen Historienbildes bezeichnet werden. Zum ersten Mal ist hier bei einem Historienbild das Historische auf das absolut Notwendige beschränkt, ist die ganze Szene vor einen einfachen, neutralen, zeitlosen Grund gestellt. Das ganze Geschehen wird in möglichst wenige Gestalten konzentriert, in diese aber eine außerordentliche Energie und Intensität der Aktion, des Ausdrucks gelegt. Dadurch ist eine stärkere Wirkung erreicht als es durch viele Figuren möglich wäre. Notwendigerweise sind die wenigen Gestalten in der Bewegung gesteigert. Die ganze Komposition ist streng, rhythmisiert, parallelistisch. Die Klarheit, Einheitlichkeit und Wucht der Gesamtwirkung wird dadurch erhöht. Das gleiche gilt für den mehr friesartig behandelten „Aufbruch der Jenenser Studenten". Auch hier ist die Einzelfigur, die Einzelgruppe betont — absichtlich — noch stärker sogar als beim Zürcher Bild.

Unmittelbar nach dem „Rückzug von Marignano" entsteht der „Tag". In ihm erscheint der neue Stil Hodlers voll ausgebildet. Alles Tonige, alles etwa noch Braune, Dunkle der frühern Zeit ist verschwunden. Das sinnlich Schöne des Kolorits, der letzte Rest des Malerischen wird geopfert. Hell, stark, ungebrochen sind nun die Farben. Die Linie, der Kontur und die Fläche dominieren. Das Räumliche ist auf das Notwendigste beschränkt. Die Landschaft wird zur Folie für die Figuren. Die „philosophisch"-symbolischen Themen spielen jetzt die Hauptrolle in Hodlers Schaffen. Es entstehen „Der Auserwählte", „Die Empfindung", „Jüngling vom Weibe bewundert", „Die heilige Stunde" und zahlreiche andere verwandte Bilder. Nicht immer ist der Künstler dabei der Gefahr einer allzu gedanklichen Konstruktion entgangen, so vor allem nicht in dem großen Werk „Die Wahrheit" und im „Weg der Auserwählten". Neben den Monumentalgemälden entstehen zahlreiche kleinere: struktive, tektonisch gebaute Landschaften von heller, klarer Farbe und wirksamster, dekorativer Haltung, ferner charaktervolle, stark plastisch wirkende, rhythmisch gut ausgewogene Porträte und Einzelfiguren.

Von der im Jahre 1910 beginnenden, in mancher Hinsicht nicht sehr erfreulichen Periode Hodlers (Holzfäller, Mäher u. a.) war schon die Rede. Aber auch in dieser kritischen Zeit hat sich der Maler dank seiner außerordentlichen künstlerischen Vitalität weiterentwickelt. Doch mehr in den kleinern Bildern — in den Einzelfiguren, Porträten und Landschaften — als in den großen, mehrfigurigen Werken. In den letztern tritt eine gewisse Ermüdung auf. Der Altersstil beginnt. Er dokumentiert sich schon in dem 1913 vollendeten dritten monumentalen Historienbild, dem Gemälde im Rathaus in Hannover. Es ist nicht so ausgereift wie das Marignano- oder Jenabild, auch weniger schöpferisch in der Erfindung und in der parallelistischen Komposition äußerlicher, gestellter. Auch das sehr umfangreiche Werk der Jahre 1915 und 1916, der „Blick in

die Unendlichkeit" ist keine eigentliche Neuschöpfung. Verwandte Figuren kommen schon früher häufig vor. Das letzte und vielleicht stärkste dieser großformatigen Alterswerke ist wieder ein Historienbild, die „Schlacht bei Murten": ein großer, bewegter Wurf, der aber ebenfalls an „Marignano" und „Jena" nicht heranreicht. Über diesem Werk (1917/18), das die Gegenwand zum Marignanofresko im Zürcher Landesmuseum schmücken sollte, starb der Künstler. Vollendet wurden nur zwei Kartons. Zahlreiche andere Monumentalaufträge konnten nicht einmal begonnen werden.

Als Ferdinand Hodler am Pfingstsonntag des Jahres 1918 im Alter von 65 Jahren starb, da hatte er trotz seiner ungewöhnlichen Entwicklungsfähigkeit sein Bestes, sein Wesentliches gewiß gegeben. Es war ihm beschieden, im vollen Glanze seines Ruhmes und mit der Genugtuung zu sterben, der Begründer und größte Repräsentant einer national schweizerischen Kunst zu sein.

Nachwort des Herausgebers. Die Genehmigung zur Wiedergabe der Hodlerschen Werke erteilte in entgegenkommender Weise der Verlag von Rascher & Co. in Zürich, wofür ihm auch an dieser Stelle gedankt sei.

Johann Erdmann Hummel (1769—1852)

(Gelegentlich einer Ausstellung in der Berliner Nationalgalerie)

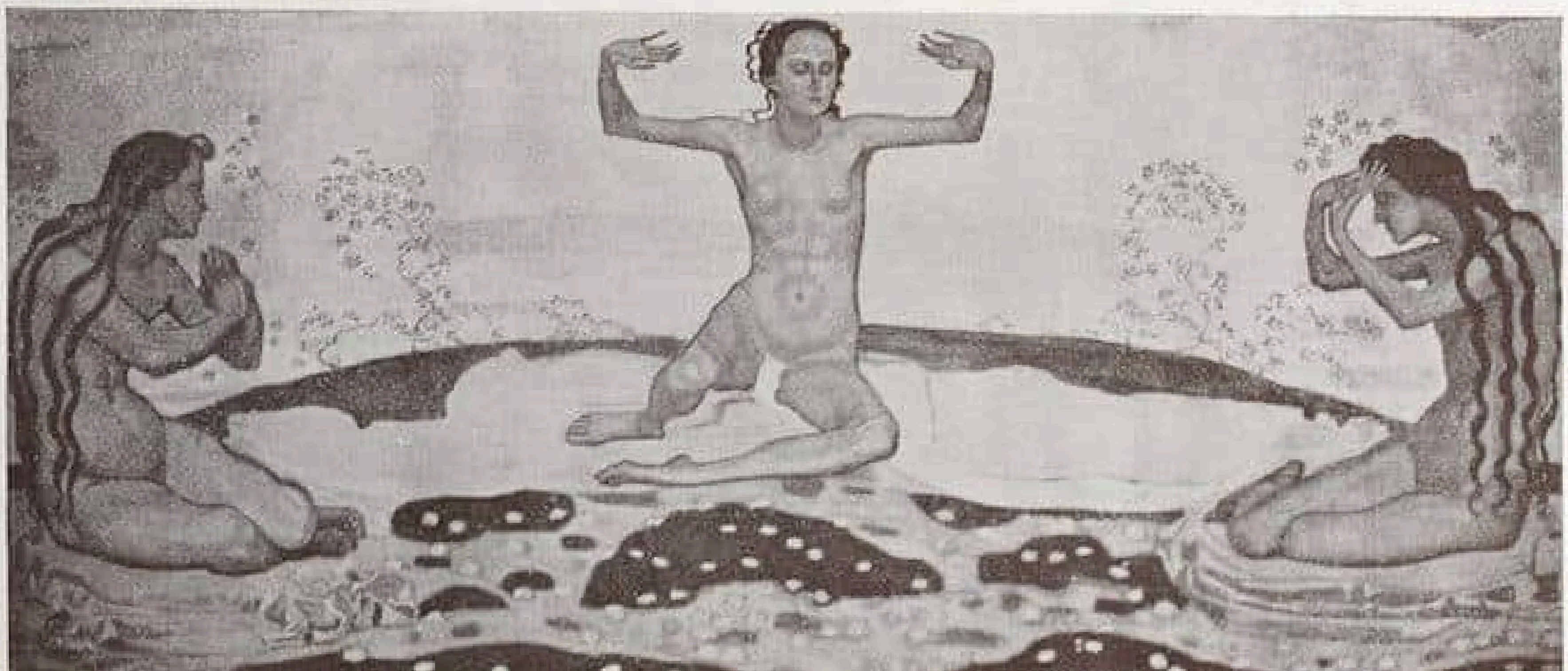
Mit zehn Abbildungen auf sieben Tafeln — *Von WILLI WOLFRADT*

Es gibt so etwas wie einen Rausch der Nüchternheit, eine intrikate Unersättlichkeit der Pedanterie, eine Art von Extravaganz der Sachlichkeit. Es gibt einen Realismus, der verdrängte Romantik, zurückgeschlagene Phantastik ist, — eine Hyperausführlichkeit, die ins unendlich Kleine pervertierte Transzendenz ist. Diese paradoxe Komplikation, die uns zumal heute durch gewisse Erscheinungen innerhalb der jüngsten Kunst, schwärmerisch-zynische Verismen und zugespitzt objektivistische Konstruktionen der Moderne unmittelbar vor Augen geführt ist, hebt einen allzu einfachen Begriff pragmatischer Wirklichkeitstreue auf, wie man ihn gerade zur Charakterisierung der Berliner Malerei bereit zu halten pflegt. Man hat nicht nur das Besondere einer künstlerischen Manifestation nicht erkannt, solange man ihren Wahnwitz übersieht, — man hat damit zugleich die entbanalisierende Mission, den schöpferischen Sinn jeglicher Gestaltung ignoriert. Gewiß ist es verfehlt, das Museum als psychiatrisches Archiv zu interpretieren und den Künstler klinisch zu bestimmen, — noch weniger aber sollte Kunstwissen sich dabei begnügen, die innere Vielschichtigkeit der Phänomene auf eine mit kurzer Vokabel definierte Normalität zu reduzieren, deren Auflassung und Infragestellung doch gerade der Endzweck aller Kunst ist. War es lange Zeit selbstverständlich, eben Realismus als völlig eindeutiges Verhalten, als in sich nicht weiter differente Beziehung zum Gegebenen aufzufassen, so erweisen sich uns heute plötzlich dialektische, ekstatische, tropische Möglichkeiten, unvermutet indirekte und subkutane Bestimmungen dieser scheinbar so glatten und unabenteuerlichen Einstellung. In diesem Augenblick fällt dann auch neues Licht auf einen Künstler wie Johann Erdmann Hummel, diesen höchst merkwürdigen Fanatiker der Reflexe und Perspektiven. —

Man kennt Hummel von der Jahrhundertausstellung und aus Berliner Museen, vor allem als den Verfasser mehrerer Aufnahmen der jetzt vor dem Berliner Alten Museum postierten Schinkelschen Granitschale während ihrer Zuschleifung und Aufstellung. Man hat sich wohl von seiner biedermeierlichen Korrektheit und gravitätischen Einzelbeobachtung einfangen lassen und in den ja gleichfalls nicht unbekannten Schilderungen des Schachspiels bei Kerzenlicht und des Modemagazins an der Schloßfreiheit den sittenbildlichen Reiz vormärzlicher Lebensstimmung und die Pikanterie honetter Exaktheit der Aufzeichnung gekostet. Doch erst aus der Fülle von weiteren Gemälden, Entwürfen,

Ferdinand Hodler. Die Nacht. 1890.

Ferdinand Hodler. Die Enttäuschten. 1892.



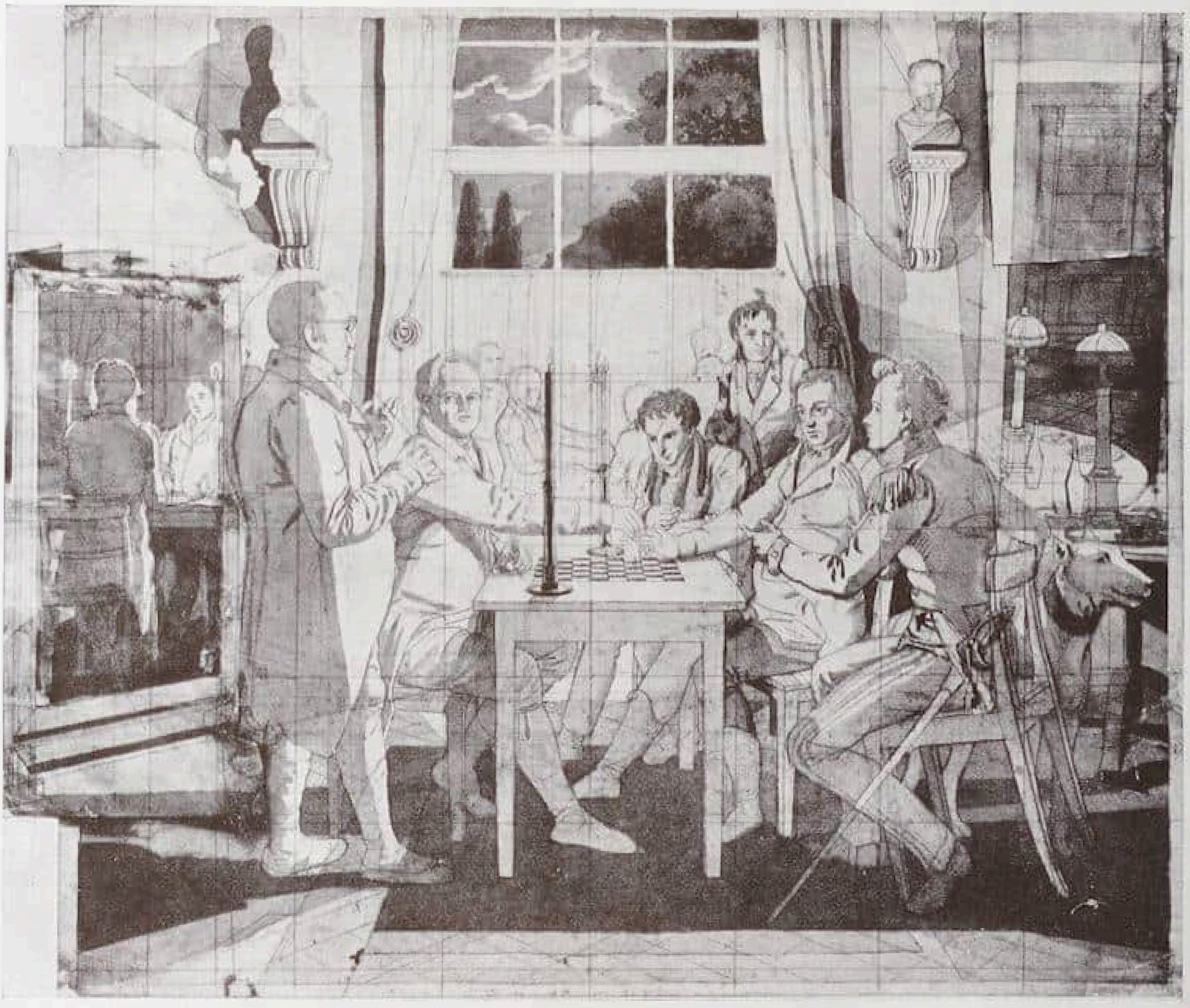
Ferdinand Hodler. Der Tag (erste Fassung). 1900.

Ferdinand Hodler. Heilige Stunde. 1908.

Ferdinand Hodler. Porträt von Frl. A. B. 1916.

Johann Erdmann Hummel. Blick auf Rom vom Palatin. Gouache.

Johann Erdmann Hummel. Abziehendes Gewitter. Sepia. Um 1815.



Johann Erdmann Hummel.
Schachspiel beim Grafen Ingenheim.
Konstruktionszeichnung. 1818.

Perspektivestudien, Aquarellen usw., die im Frühjahr für ein paar Monate in der Nationalgalerie zusammengetragen waren, ergab sich überraschend die epigonische Vielseitigkeit und eben aus ihr desto prägnanter die geradezu manische Eigentümlichkeit einer wohl nur kleinmeisterlichen, doch in ihrem Rahmen oft kostbaren Individualität.

Johann Erdmann Hummel ist — ich folge den Angaben von Georg Hummel in den „Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins", 41. Jahrgang, Nr. 1—3 — am 1. September 1769 zu Cassel geboren. Nach beendeten Akademiestudien versetzt ihn ein landgräfliches Reisestipendium nach Rom in den Kreis der Koch und Reinhart. Seine engeren Kameraden sind Büry, Matthison und Weinbrenner, der spätere Architekt Karlsruhes; auch mit Carstens und Fernow ist er in Fühlung. Nach sechsjährigem Aufenthalt kehrt er zurück, zunächst in die Gunst des heimatlichen Hofes, um sich ein Jahr darauf nach Berlin zu wenden, als er das Pech hat, sich diese Gunst zu verscherzen. Hier hat er sich zunächst übel genug durchzuschlagen; aber er findet Freunde, die ihn halten, und als er 1809 eine Professur für Architektur, Perspektive und Optik an der Akademie bekommt und bald darauf zum Mitglied dieser Körperschaft ernannt wird, ist er für alle Dauer seines langen Daseins mit der preußischen Hauptstadt verbunden. Nur wenige Reisen nach Böhmen und Holland unterbrechen noch das Leben im engen Bezirk und den Fleiß seines Amtes und seiner Kunst. Unter seinen Schülern finden wir keinen Geringeren als Bonaventura Genelli, dessen Vormund er überdies gewesen ist. Am 26. August 1852 stirbt der offenbar schon lange sich überholt fühlende, greise und sonderbare Mann, — so völlig bald vergessen, daß nicht einmal Adolf Rosenbergs Buch über die Berliner Malerschule ihn auch nur nennt. —

In dieser vorschriftsmäßigen Akademikerexistenz scheint allenfalls Platz für die behagliche Schrulle, kaum für irgendwelche pressierte Sucht. Was wäre denn also manisch in diesen sauberen, topographisch genausamen, aber doch wohl kaum emphatischen, eher kleinlich abschreibenden Veduten und Lebensschilderungen? Wo steckt hier das Phantastische, wo in diesen putzig detaillierten, wackeren Bildern ein das Reputierliche überholender Trotz? — Nun, eben in der outrierten Zuschärfung der Richtigkeit über alle Akribie der Wiedergabe hinaus zu höchst diffizilen Kunststücken der Feinoptik. In der Hartnäckigkeit eines Stils, der sich nicht begnügt, minutiös zu kopieren, sondern sich vielmehr im Aufsuchen räumlicher Verschachtelungen und raffinierter Reflexwirkungen, in absurden perspektivischen Konstruktionen überbietet. Hummel ist hinter seiner reizenden Miniatoren-Harmlosigkeit ein verbohrter Problematiker. Ihn zieht das Vertrackte und Kniffliche an, und seine scharfäugige Geduld schraubt sich in scharfsinnige Vexierkombinationen und Zirkelspiele mit einer im Alter immer spleenigeren Obstinanz ein.

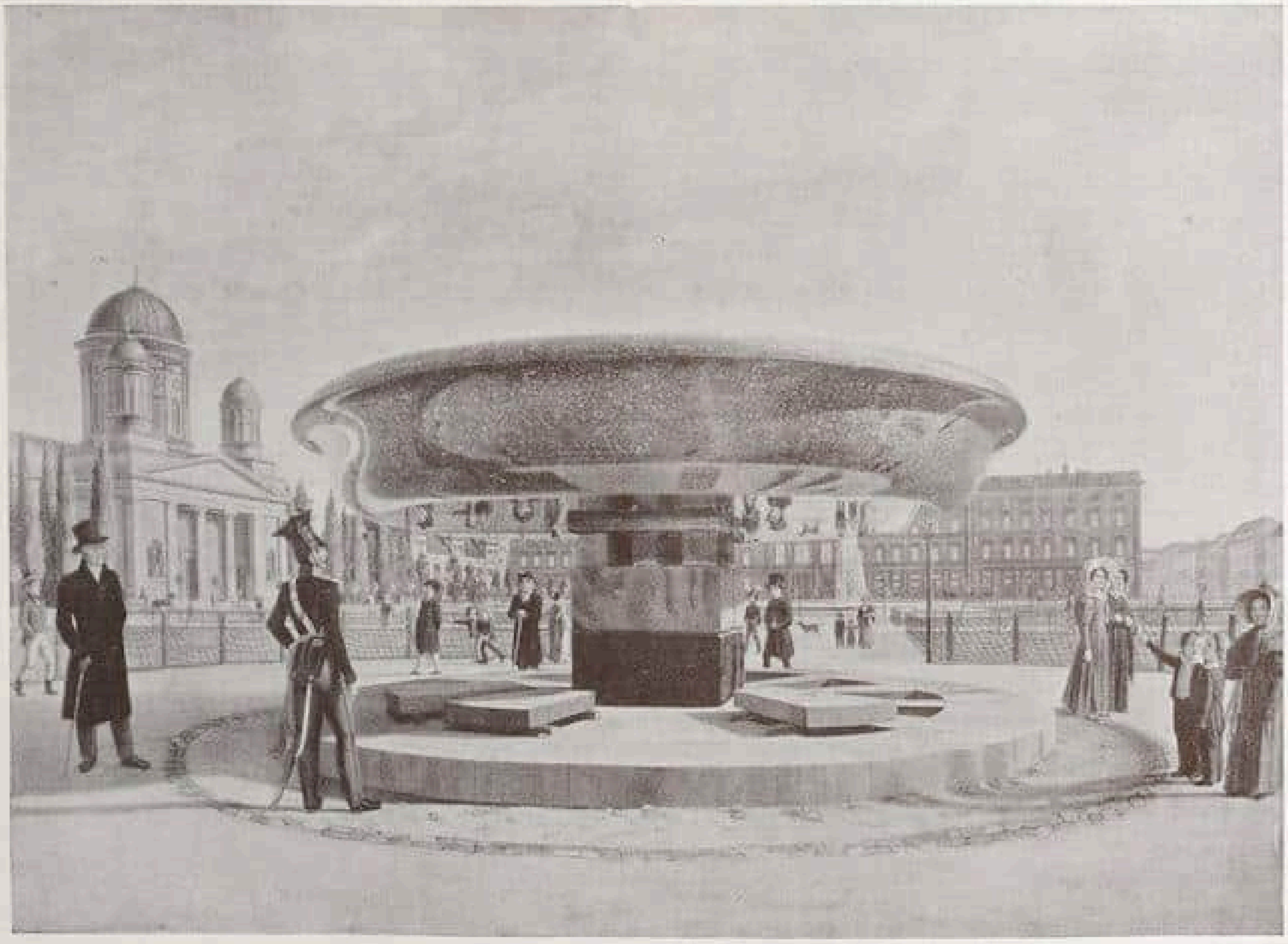
Allein schon das ist bezeichnend für Hummel, wie ihm das Kuriosum der blankpolierten roten Granitschüssel nicht Ruhe läßt. Diese 1828—1832 entstandenen Schalenbilder offenbaren deutlich, wie sein protokollarischer Realismus vor allem auf die Absonderlichkeit gekrümmter und umgekehrter Spiegelungen sowie auf das Komplizierte der Maschinerie acht hat. Wenn er die glänzend glatte Wanne in der Schleifwerkstatt vorführt, so vertieft er sich mit unbeirrbarer Mikroskopie in die Aderung und Marmorierung des Steinmaterials, aber nicht minder in das verkreuzte Gestänge und Zahnradgetriebe des Mechanismus. Und er gibt die Reflexe der Fenster, sphärisch gemäß der Auskehlung der Schale verzogen, so klar und gewissenhaft wieder, daß mit den Karos der Scheibenteilung der bewölkte Himmel und die Spreelandschaft von draußen sich in der Politur beschauen. Schildert Hummel sodann (Abb. S. 705) das Aufwinden der Riesenschale auf dem Cantiansplatze, so inventarisiert er das Hebezeug mit Balkengestell und Tauwerk, jede Rolle, Winde und Nietung in äußerster Sachkenntnis und zeichnerischer Stringenz. Das Glanzstück wird abermals die Schale, in deren bläulich schimmernder Unterseite sich das Gerüst und die seltsam in Schleifen verzogene Seilung mit geradezu unwahrscheinlicher Vollständigkeit und rechnerischer Präzision spiegeln. Man wird da schwerlich eine Unrichtigkeit oder Auslassung feststellen können. Ein Detail-

sinn ist am Werke, dem die losen Hobelspäne am Boden so wenig entgehen wie die Kreideziffern auf den sechs Drehböcken, und der mit ebensoviel liebenswürdiger Sorgfalt wie durchsichtiger Millimetrie die Regelmäßigkeit fensterreicher Hausfronten, die vielfigurige Gemächlichkeit der Arbeit und die säuberliche Unordnung des Steinhaufens im Hintergrund aufnimmt. Der konstruktive Tic Hummels tut sich nochmals in der linken Kulisse, im Schattenspiel auf dem Sandplatz, mit letzter Naivität und zugleich Versessenheit in dem Balkenstilleben vorn kund. Was aber dies Bild so köstlich macht, das ist die sonnige Reinheit der Luft, in der die Freundlichkeit des typenreichen Genres sich restlos mit der Transparenz und plastischen Schärfe geradliniger Faktur vereinigt. Wie die Wimpel flott züngeln, wie jede Form zum Wegnehmen klar im räumlichen Licht steht, wie die Bühne sich um den leitenden Ingenieur herum allseits ausweitet: das gibt dem Ganzen eine heitere Intelligenz und eine feine Elastizität, die es jeder Subalternität entheben. Dasselbe gilt sodann von der Darstellung mit der provisorisch installierten und von Spaziergängern jeglichen Alters neugierig beguckten Schale vor dem Schloß, die in zwei fast gleichen Versionen vorliegt (Abb. S. 703). Freilich ist in dem steifen Gang und der ungeschickten Aussetzung der Figuren rings herum, im Schematismus des Gewölks und der Bäumchen die zeitliche Befangenheit nichts weniger als überwunden. Unleugbar sind die Kiesel mit einer gewissen Trockenheit um die Plinthe sortiert, und es hat etwas Rührendes, wie dem guten Hummel bei allem perspektivischen Eifer schließlich doch die Kuppel sanft vom Dom rutscht. Gleichwohl ist das Ganze nicht schwunglos, sondern von einer diamanthellen Frische, die in die altmodische Vedute gerade durch die optischen Sensationen hineingetragen ist, — durch die luftig und blank kopfstehenden Projektionen auf der Unterseite der Schale und durch die Planimetrie der Parksektoren und schnurgeraden, scharf verkürzten Querwege. Und das ist ja überhaupt so wichtig für die Bewertung dieser Sonderbarkeiten, daß sie nicht als Einzeleffekte von rein sporadischer Unterhaltsamkeit appliziert sind, sondern daß sie das geistige Leben, die Spannkraft der Kunst Hummels auswirken.

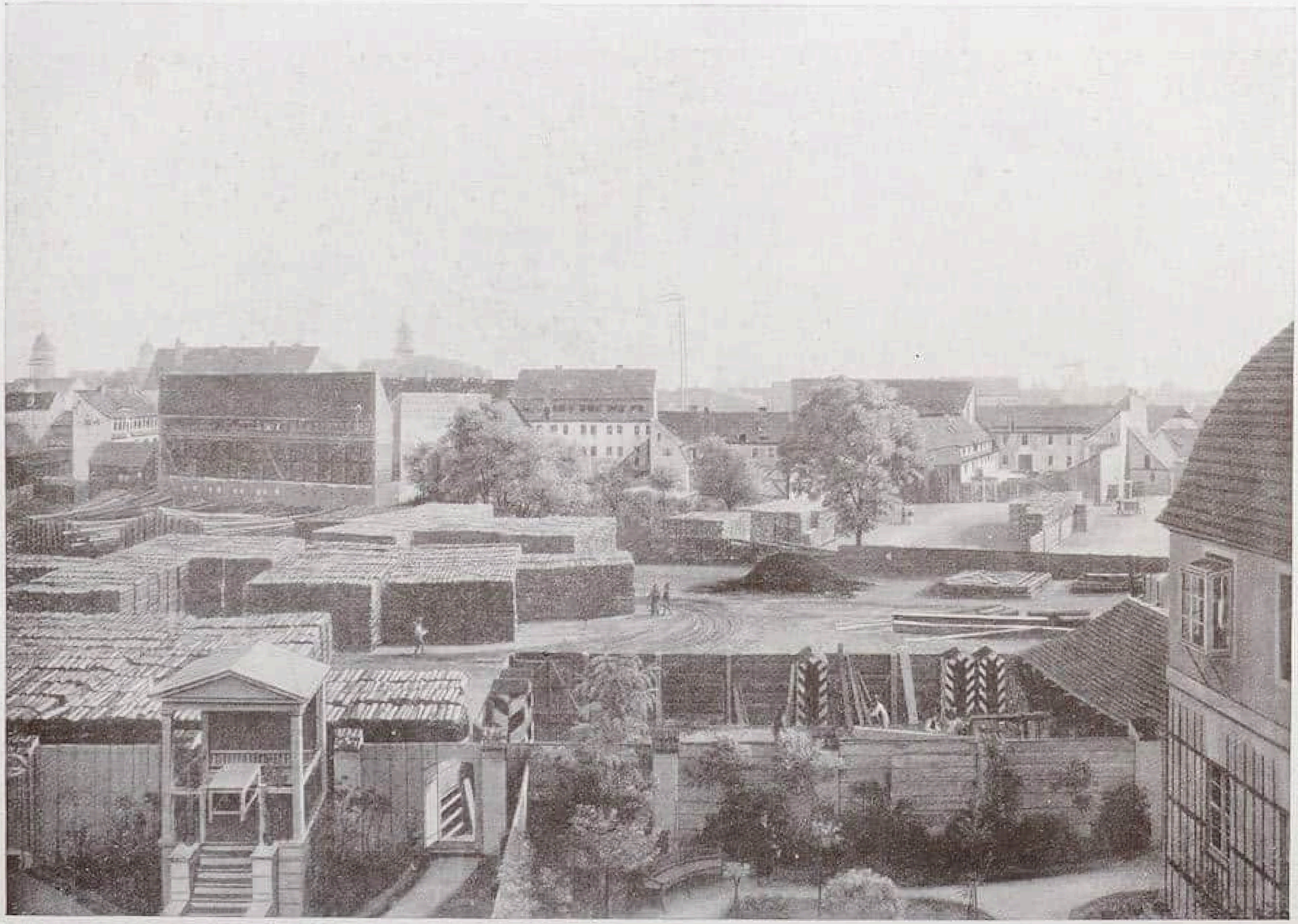
Wie systematisch, ja fanatisch diese Puzzles auskonstruiert und mit unermüdlichem Zirkel und Lineal errechnet sind, das zeigen vollends die Studienblätter zu diesen und andern Gemälden (Abb. S. 700 u. 703). Hummel verläßt sich nie auf den bloßen Augenschein, — jeder simple Schlagschatten ist in mühseliger Reißbrettgeometrie eruiert. Hundert Fluchtlinien, Verbindungsstriche und Winkeltransporte kreuzen so ein Blatt. Die Labyrinthik der Transversalen, Strahlen und immer wieder replizierten Silhouetten wird Selbstzweck, die Rationalistik der Methode überspitzt sich ins Irrationale. Die Idee eines oktogonalen Spiegelkabinetts triezt noch den alten Dogmatiker der Perspektive; welch erstaunliche Scholastik räumlicher Konklusionen tritt uns da mitten im braven Biedermeier entgegen! Das ist ergrübelt und visuell getüftelt wie ein barocker Irrgarten. Und so viele und andere Wege Hummel in seinen jüngeren Jahren gewandelt ist, immer schon macht sich seine Neigung zu derlei künstlichen Touren bemerkbar.

Im Werk Hummels begegnen sich alle zeitgenössischen Richtungen. Mit einer großformatigen Abendmahlsdarstellung, 1817 auf Bestellung des preußischen Königs für die Potsdamer Garnisonkirche gemalt, zollt er dem italisierenden Nazarenertum seinen Tribut. Ein Pilger vor dem Kruzifix mit schinkelisch hinterbreiteter Landschaft, mehrere Waldkapellen und heilige Plätze, das „Bergkreuz bei Teplitz" gravitieren ins romantisch Fromme. Aus der italienischen Zeit stammen Federskizzen, Radierungen und farbig delikate Gouachen mit römischen und neapolitanischen Ansichten; und jenes von der Jahrhundertausstellung bekannte, etwa Catel vorwegnehmende südländische Bild mit durchsonnter Pergola, schaukelnden Mädchen und obligatem Vesuv hält dieselben Erinnerungen nicht ohne Anmut fest. Hummel ist Klassizist, wenn er einer Gruppe kniender Frauen einen am Karton des Carstens orientierten Umriß gibt, er ist es in klar und sparsam konturierten Bildniszeichnungen und manchen antikisierenden Kompositionen, wie er denn auch für ein Bilderbuch Aloys Hirts Vasenmalereien und Skulp-

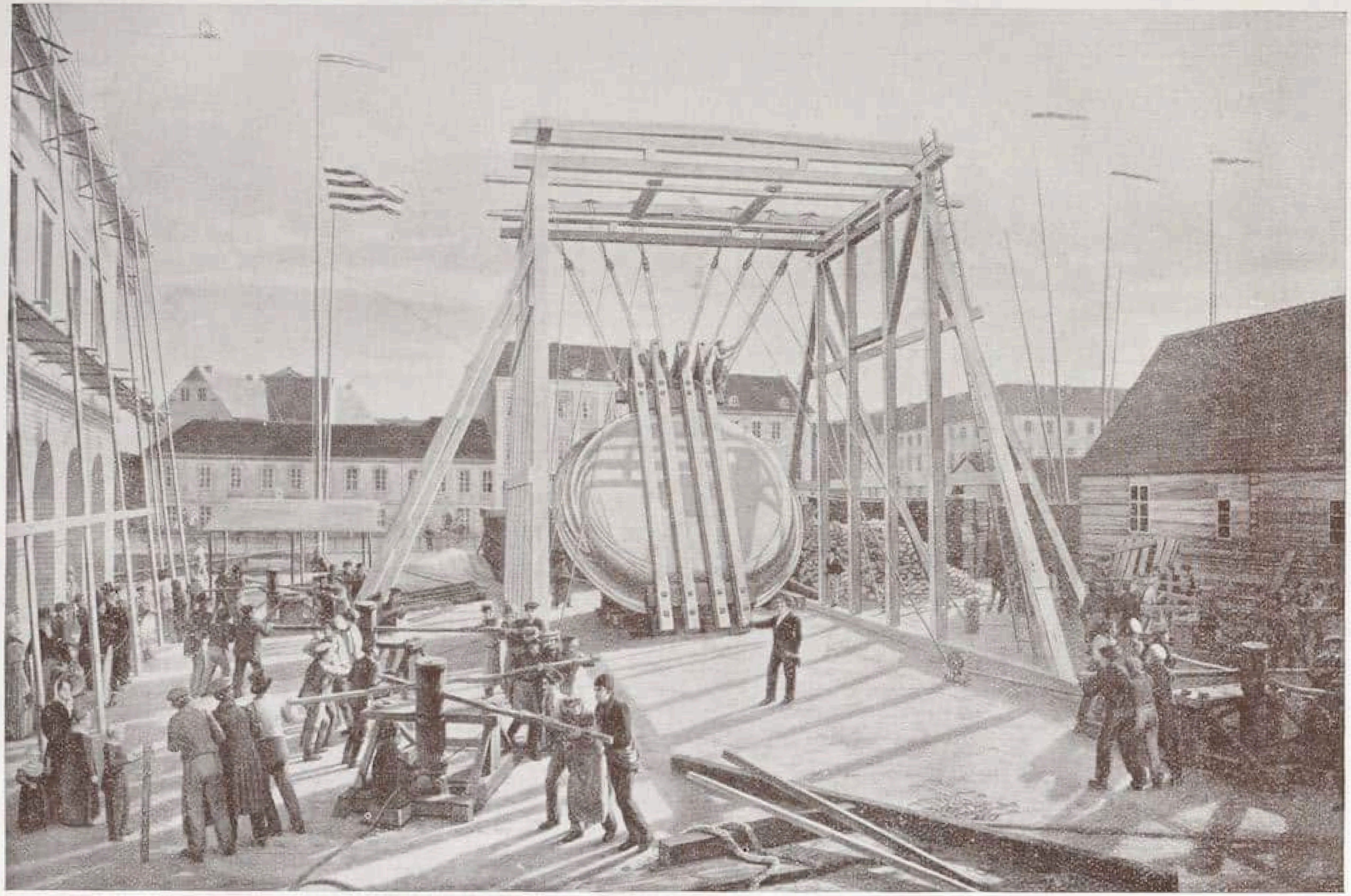
Johann Erdmann Hummel. Spiegelkabinett. Konstruktionszeichnung. 1839.



Johann Erdmann Hummel. Die Granitschale im Lustgarten. Um 1830. Nationalgalerie Berlin.

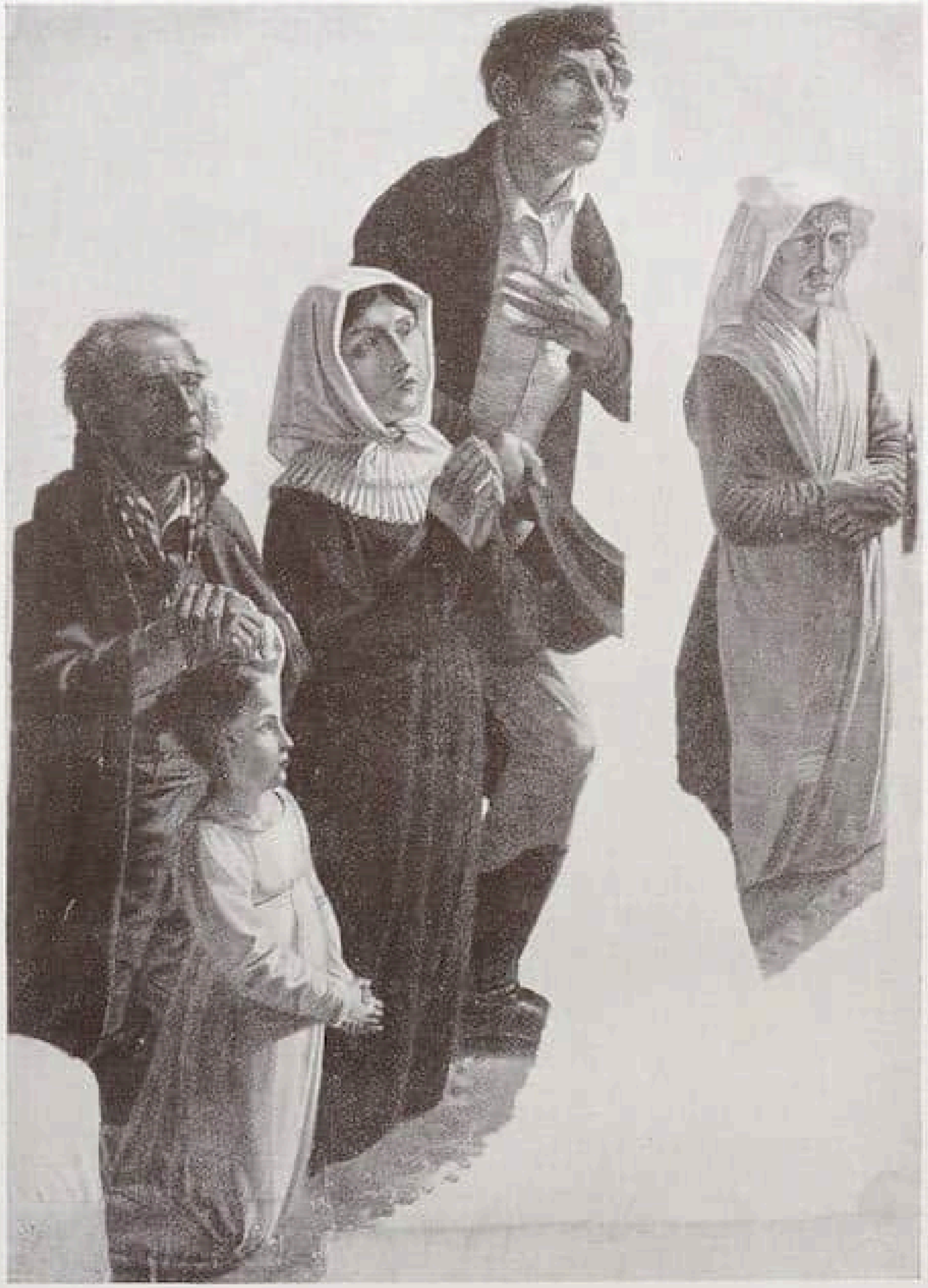


Johann Erdmann Hummel. Blick aus der Wohnung des Künstlers nach dem Schiffbauerdamm zu. 1835.



Johann Erdmann Hummel. Aufstellung der Granitschale auf dem Cantiansplatz. Um 1830.

Graf Ingenheim am Klavier. Bleistiftzeichnung.



Figurenstudie zum „Bergkreuz bei Teplitz“. 1812.

Johann Erdmann Hummel.

turen des Altertums nachgezeichnet hat. Noch in den dreißiger Jahren erzählt er von Jason, Achill und der Hochzeit Alexanders des Großen. Hummel ist sentimentaler Frühromantiker mit einer „Verlassenen", die wie C. D. Friedrichs Frauengestalten zwischen nordischen Felsen und Fichten melancholisch das Meer und die sinkende Sonne betrachtet. Er ist es, wenn er in idyllisch vom Unkraut überwucherte Ruinen, in Grotten und Hallen führt oder kraus verwurzelte, dichte Wälder mit einem verwundeten Ritter staffiert. In stilsicheren Bleizeichnungen findet Hummel zuweilen die hohe Haltung des Empire, um sich sonst dem Intimen und Privaten zu ergeben und auch die leiseste Idealität dann wohl zu unterdrücken, etwa in der provinziellen Getreulichkeit sturer Familienporträts. Seine oft und in mannigfacher Weise sehr feinen Landschaftsaquarelle (oder auch Ölstudien) klingen hier an Rohden oder an die Campagna Hackerts an, um dann ein paar Weiden oder ein großblättrig bewachsenes Felsstück so aus dem natürlichen Wachstum kräftig und reichtonig zu entwickeln, daß man die Nähe eines Courbet zu spüren wagt. Außerdem aber gibt Hummel auch heroische Landschaften wie etwa die an Koch orientierte Sepia mit abziehendem Gewitter und dem vom Blitz zerspellten Baum im Vordergrund (Abb. S. 699).

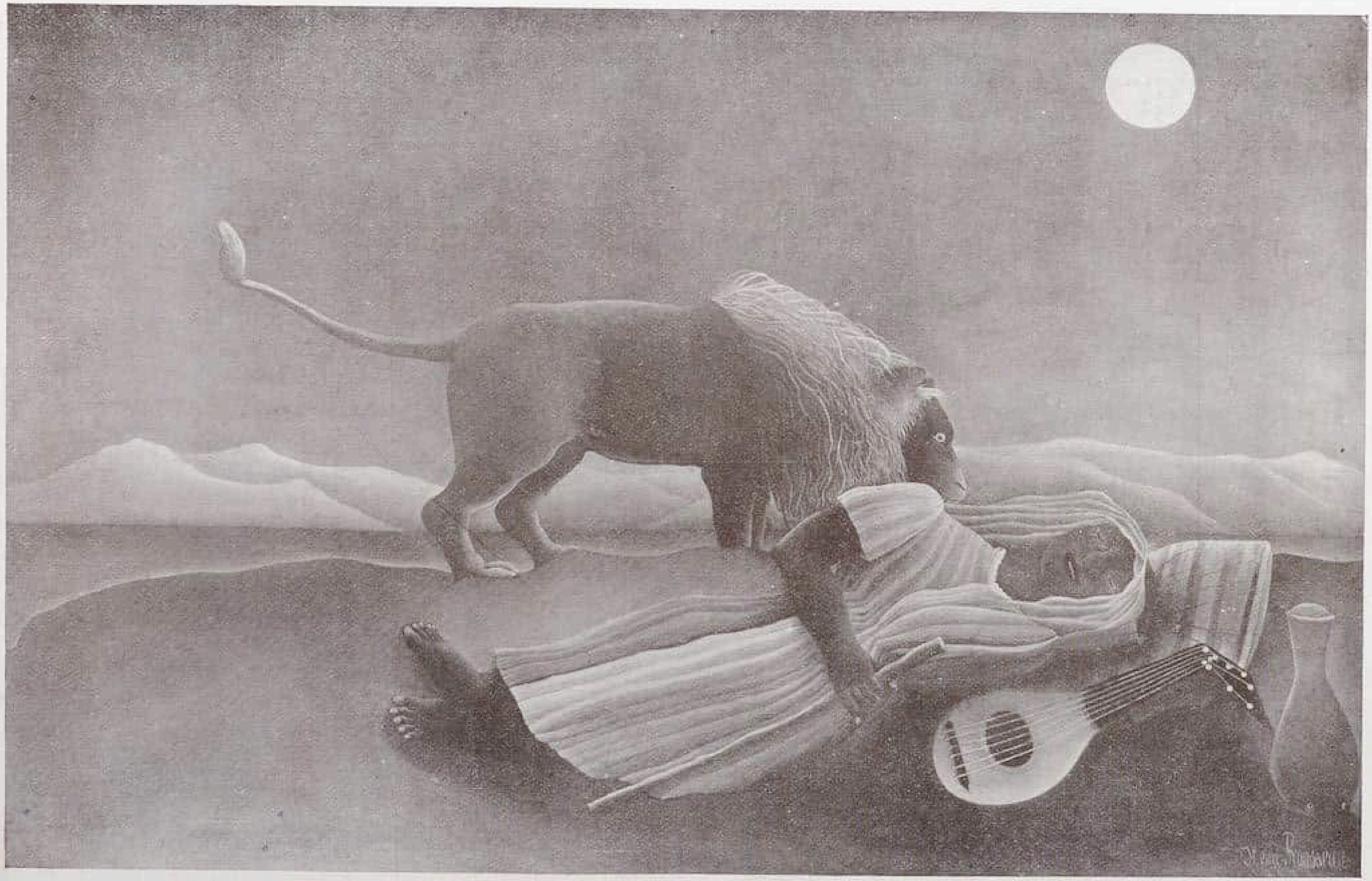
Wir werden uns heute für diese ganze Nebenproduktion Hummels nur als Umrahmung seiner spezifisch Berliner Werke interessieren können, zumal ihre Vielseitigkeit nur die Summe ihrer Abhängigkeiten ist, und die mancherlei Qualitäten schließlich nur deshalb überraschen, weil sie sich aus einer Menge kleinmütiger und trivialer Züge abheben. Das gilt auch für importantere Stücke wie jene 1814 entstandene „Gesellschaft in einer Lokanda", die E. T. A. Hoffmann in seiner Novelle „Die Fermate" eingehend beschreibt und erzählerisch ausspinnt. Wir werden hier zwar auf die fast an Terborch gemahnende Feinheit eines unauffälligen Stillebens, auf die farbig aparte und stofflich delikate Behandlung der Kostüme merken, dann aber doch über das Schematische der Posituren und die tote Glätte des bei Hummel stets recht leeren Gesichtsausdrucks nicht zur ungeteilten Freude kommen. Doch ist in allen diesen Bildern irgendein Moment, das fesselt und hinzielt auf jenen ungewöhnlichen Hummel, von dem hier eingangs die Rede war. So darf als Indizium auf dem „Abendmahl" die eigentümliche Lichtmischung aus fahlem Mondglanz und dem wärmeren Schein des Flammenkranzes, auch das punktgroße Funkeln der fein variierten Reflexe in den Trinkgläsern sowie die gewiß nicht zufällige Orthogonalstellung der Tisches benannt werden. So der Fall der Schatten und des Kerzenscheins auch in der Darstellung der Waldkapelle, wo sich eine Straße merkwürdig gerade und schroff verkürzt in die Bildtiefe streckt. Der zersplitterte Baum beispielsweise reizt unsern Künstler gar nicht so sehr als heroisches Motiv, sondern durch die Aufgabe, die verzwickte Fraktur des Holzes mit absoluter Genauigkeit wiederzugeben, wie er es sich mehrfach und vor allem in einer Ölstudie hat angelegen sein lassen. Auf gleichem Wege überwindet Hummel mitunter die summarische Auffassung des Figürlichen und Physiognomischen in Einzelstudien, die den Fältelungen eines Leinenkragens und der Äderung alter Hände mit penibler Eindringlichkeit, ja greller Realistik nachgehen (Abb. S. 706). Und hat man vielleicht schon bei dem Arbeitsbilde der Schalenaufstellung die Gedanken zum Menzel des „Eisenwalzwerks" vorausgeschickt, so kann man wohl auch hier und in manchen unnachgiebigen Einzelanalysen materiell interessanter Kleinigkeiten die Erfüllung des Berliner Realismus erahnen. Seine Entstehung aus dem Richtigkeitsfieber schwärmerisch-preußischer Observanz ist an dieser Stelle gut zu beobachten.

Wenn Hummel unter anderem einmal die „Erfindung der Zeichenkunst" gemäß der bekannten Anekdote so schildert, daß eine an die Wand projizierte Silhouette auf dieser nachgezogen wird, so liefert er etwas wie einen autobiographischen Beitrag. Denn Schattenspiel und Spiegelfechterei ist der Kern seiner Kunst, der z. B. eine „Flucht nach Ägypten" als bloßer Vorwand gilt, den parabolisch verzogenen Schatten eines Wagenrads auf der Straße korrekt auszukonstruieren, und die ihren Gipfel etwa erreicht mit

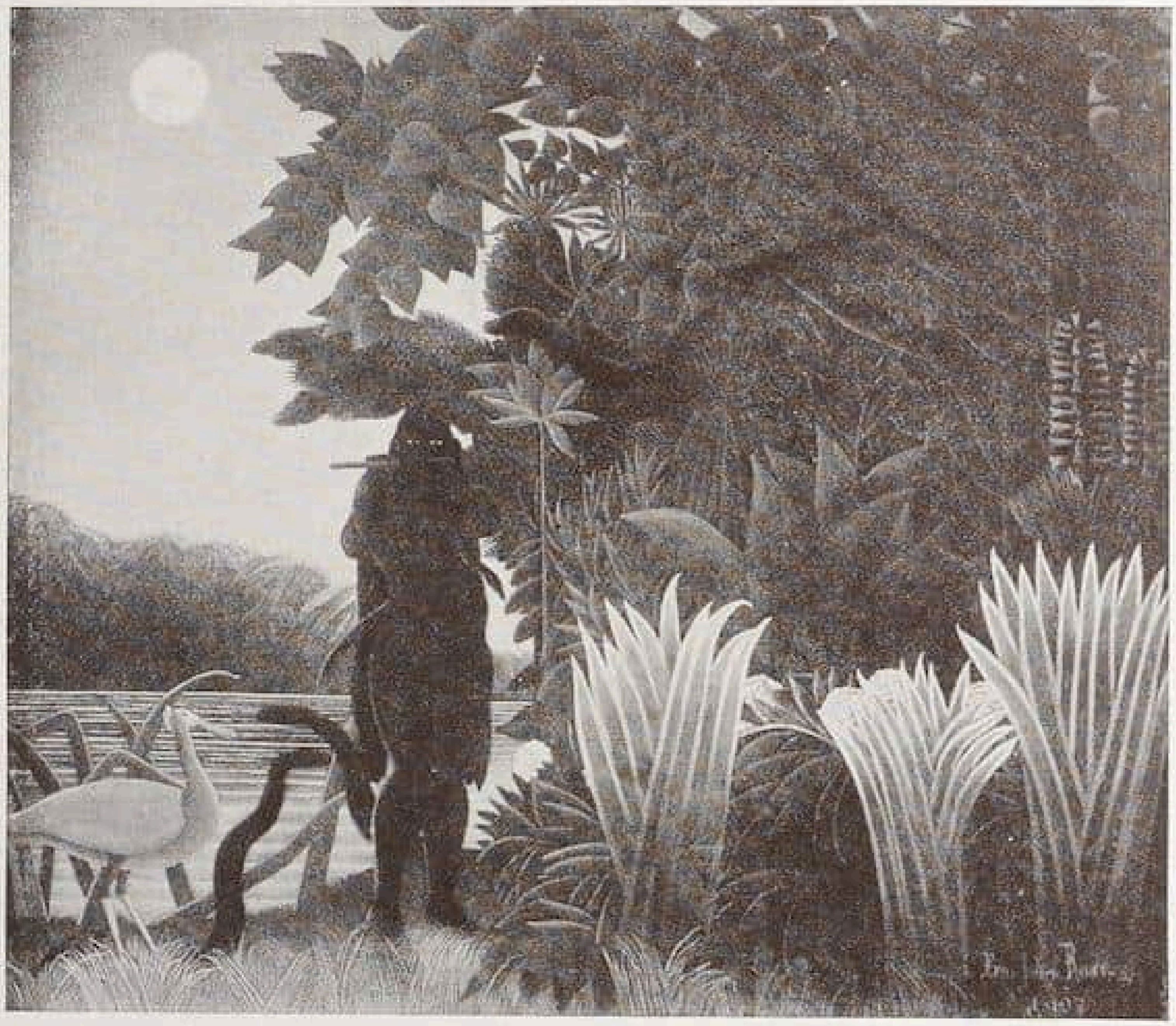
jener auch als Geſellſchaftsbild in ſeinem dichtem, dunklem Interieurton höchſt gewinnenden „Schachpartie beim Grafen Ingenheim“ (um 1818), die hier in der noch weit vertrackteren Konſtruktionsſtudie abgebildet wird (Abb. S. 700). Den Grafen Ingenheim, den Sohn Friedrichs Wilhelms II., zeigt übrigens eine der liebenswürdigſten Zeichnungen des Meiſters nochmals beim Muſizieren (Abb. S. 706); auf dem Bilde ſitzt er an der Rückſeite des Spieltiſches, neben ihm ſteht Büry und weiter nach rechts ſchließt ſich ein Selbſtbildnis Hummels an, den wir uns ja ſehr gut als paſſionierten Schachſpieler vorzuſtellen vermögen. Wie er hier Röſſelſprung und Rochade mit drei Spiegeln (einſchließlich der ſpiegelnden Fenſterſcheibe) inſtrumentiert, das läßt die im Prinzip ähnlichen Verſuche gewiſſer Holländer wie Pieter Janſſens ganz zaghaft erſcheinen.

Um es zu wiederholen: bloße Akrobatik der optiſchen Illuſion, die lediglich artiſtiſche Spezialität könnte uns gewiß nicht nachhaltiger intereſſieren als etwa die Manipulationen eines Preſtidigateurs. Hummel aber bewirkt mit ſeiner lupengenauen Ausführlichkeit und kartographiſch-katoptriſchen Rechtmeſſung etwas durchaus Komplexes, eine eigentümliche Formenſtimmung, die zumal den ſpezifiſch Berliner Themen adäquat iſt. Es entwickelt ſich da — und nie gelänge das dem bloßen Kunſtgriff oder der epiſodiſchen Senſation — die Atmoſphäre eines Stils, als welcher ja keineswegs die Summe von gewiſſen Erkennungszeichen, vielmehr die qualitative Einheit von wechſelwirkenden Zügen und daher antlitzhafte Symbolik iſt. Malt Hummel aus ſeinem Fenſter hinaus die Nachbarſchaft der Grundſtücke, Holzplätze und Gärtchen ab, ſo ſchließt ſich das Konſtruktive parzellierender Verſchachtelung mit der beſtandaufnehmenden Getreulichkeit der Beobachtung in Stimmungseinheit zuſammen (Abb. S. 704). Die geraden Kanten der Dachlinien, Zäune und ſauber geſchichteten Holzſtapel beſtimmen den Bildaufbau in vorwiegend horizontaler Rhythmik. Man möchte von einer Marionettenlandſchaft ſprechen, ſo zierlich und wiederum ruckhaft gliedert ſich die Überſicht, ſo primitiv und zugleich künſtlich mutet das rektanguläre Syſtem eines naiv durchbuchſtabierten Panoramas an. Mit faſt ſpitzwegiſcher Intimität ſchaut der Maler dem Nachbarn zu, der in rotkariertem Schlafrock pfeiferauchend zwiſchen ſeinen Roſenſtöcken herumſpaziert; er läßt den Blick in den nächſten Sektor ſteigen, wo Zimmerleute Schilderhäuschen fabrizieren, inſpiziert friedlich herumluchſend das ſtille Treiben auf allen Höfen ringsher, um ſchließlich in der klar ausgeſpannten Milde des Spätnachmittaghimmels zu verweilen. Dieſer additiven Detailgerechtigkeit des bürgerlichen Schilderers fehlt jedoch eine gewiſſe tektoniſche Großzügigkeit durchaus nicht. Allen Wandlungen vom Idealismus der Frühjahre zum Vordergründigen der ausgereiften und ſeßhaften Meiſterlichkeit zum Trotz ſpürt man die künſtleriſche Kontinuität, wenn man neben ein ſolches Bild eine jener römiſchen Veduten der Frühzeit ſtellt, etwa jenen Blick vom Palatin her, der vorn Santa Francesca Romana, links Santa Maria Maggiore erfaßt (Abb. S. 699). So viel allgemeiner dieſe Anſicht gehalten iſt als die jede Winzigkeit gleichſam aufpickende Inventariſation einer lokal temperierten Rundſchau, — in der Rhythmik wie in der plaſtiſchen Energie des Lichtſchlags kündet ſich dieſelbe Hand. Gerade das Konſtruktive könnte man unmittelbar aus dieſen Anfängen ableiten; es iſt eine auf die Spitze getriebene, an die Einzelform gewandte klaſſiziſtiſche Rechtmäßigkeit darin, wie nun etwa jener Gartenpavillon kantenklar und faſt nackt links vorn hingezimmert iſt. Die gewiſſe Trockenheit der Durchführung begegnet ſich mit dem Silberſchimmer der Holzlagen und dem ſtaubigen Ton des Sandes und wird ſo ſpirituell. Kompoſition und Technik bringen dieſer Berliner Landſchaft vollends das Berliniſche. Und ähnlich reſultiert in Hummels vielleicht allerköſtlichſtem Bilde, dem „Modemagazin“ (Abb. S. 709), das Lokalkolorit zu allerletzt aus Erinnerungen und Rückſchlüſſen von der heutigen auf die damalige Situation, — vielmehr aus dem Formhabitus, aus der reglementmäßigen Sauberkeit und witzig ſich demonſtrierenden Intelligenz, aus der realiſtiſchen Zuverläſſigkeit und berichtenden Ausführlichkeit des Ausdrucks. Die Exaktheit, die all die Rechtecke der Tür, des Trottoirs, der Granitſchwelle,

Johann Erdmann Hummel.
Modemagazin an der ehemaligen Schloßfreiheit in Berlin. 1828.

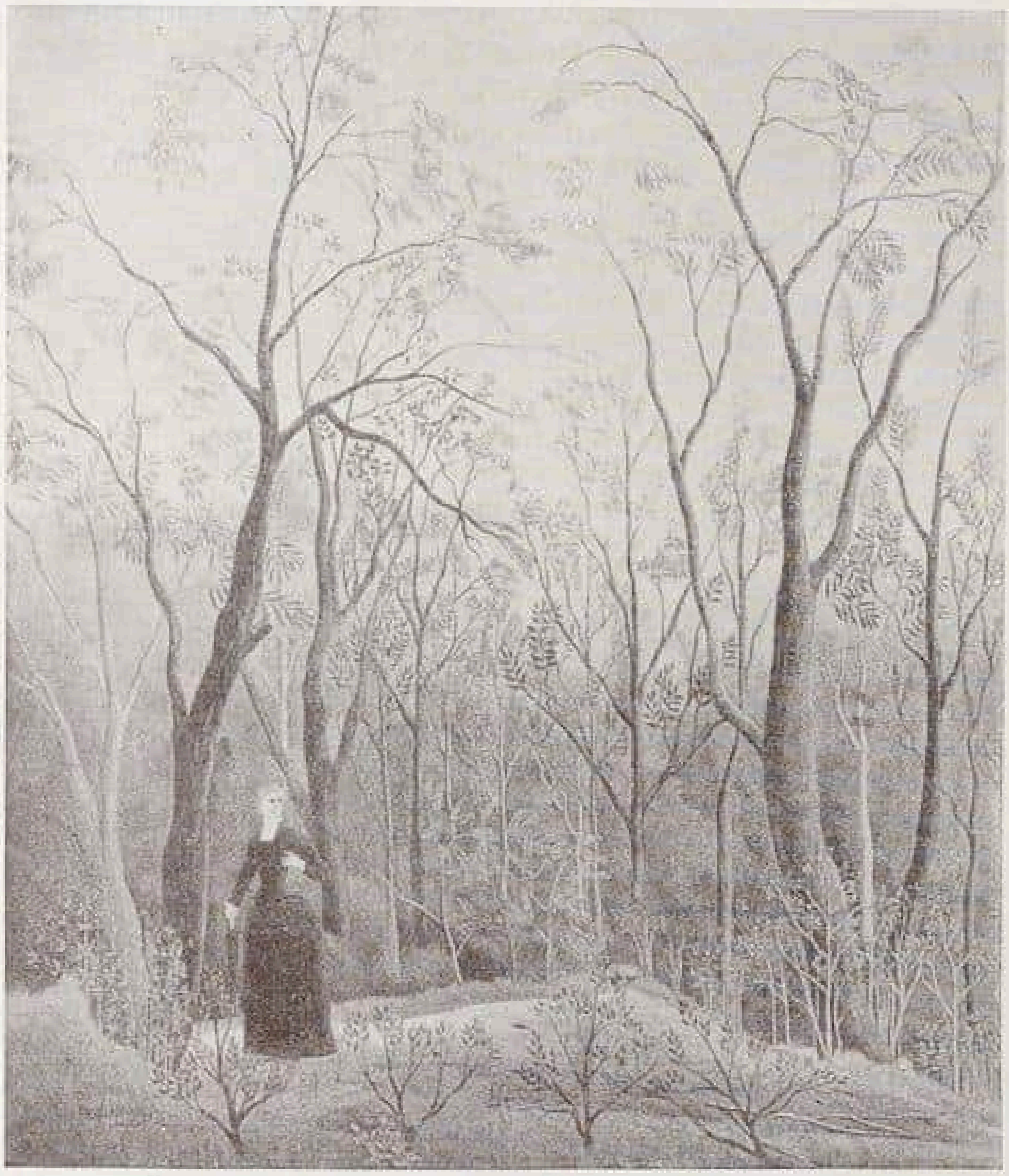


Henri Rousseau. „Bohémienne endormie". 1897. Galerie Simon, Paris.

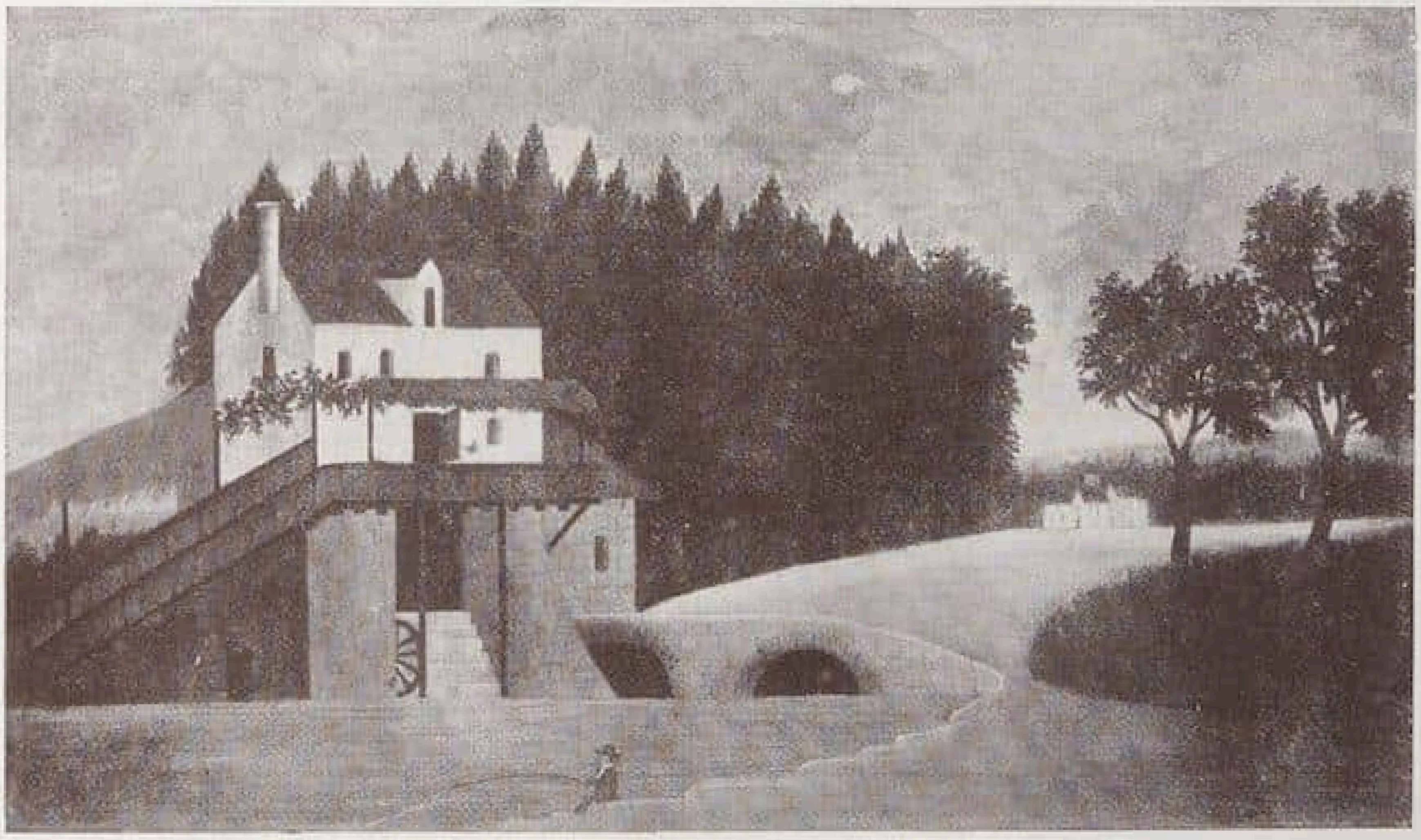


Henri Rousseau. Schlangenbeschwörerin. Delauney, Paris.

Henri Rousseau. Tigerkampf. Bernheim-Jeune, Paris.



Henri Rousseau. Frau mit rotem Kleid im Wald.



Henri Rousseau. Landschaft mit Angler. Sammlung Flemming, Hamburg.

der Schaukastens usw. scharf planimetrisch auszieht und alle Spitzen und Rüschen der Auslage sowie Hutband und Musterung des Capetuches höchst delikat und bezaubernd fein nachbildet, kulminiert in der Mannigfaltigkeit der Spiegelungen. Nicht allein die Glastüren und der Fond der Vitrine repetieren in reizendem Wechsel Menschen, Gebäude und Galanteriewaren, wobei einfache und doppelte Illusion einander bizarr durchdringen, — überdies spiegeln sich in der Nässe zwischen den Pflasterköpfen nochmals das Gelb der Toilette und das kräftige Rot des Schirms sowie bis auf Nasenspitze und Mantelfransen genau die übrigen Passanten samt der Droschke im Hintergrunde. Der abziehende Regen hüllt die Szene noch in eine bleierne Färbung, doch aus all diesen Spiegeln blinkt es schon heller auf. Entzückend die Verbindung duftiger Quincaillerien und mürrischen Wetters, steifen Gebarens und raffinierter Reflexwirkungen, von Bravheit und Spleen, — entzückend über das Sittenbildliche hinaus durch die stilistische Pikanterie. Dieser Realismus ist viel zu geistreich, dialektisch und eigensinnig, um je massiv zu erscheinen. In seiner naiv-intellektuellen, treu-perfekten Beengtheit steckt doch eine Art von Übermut, der die Sachlichkeit bis zur künstlerischen Entstofflichung treibt. —

Hummels Form ist, historisch angesehen, zeitbedingt und nicht prophetisch. Jene innere Umschichtung des Ausdrucks, die einem Blechen die Sonderstellung in der frühen Berliner Malerei zuweist und ihn zum Vorboten des hier dann besonders ausgebildeten Impressionismus werden läßt, erfolgt seitab von seinem Wege. Jedoch behauptet sich Hummel unter seinen direkten Zeitgenossen Hintze und Brücke, Graef, Gaertner und Krüger mit dem Nachdruck einer Persönlichkeit, die hervorragend beteiligt gewesen ist an der Gewinnung einer bildlichen Definition der preußischen Hauptstadt. Die Intensität und Straffung, der heimliche Radikalismus seiner Kunst könnte die Gegenwart über jede frühere Wirkung und Bedeutung hinaus faszinieren.

Ein neuer Henri Rousseau

Zur kunstgeschichtlichen Stellung des Meisters

Mit fünf Abbildungen auf drei Tafeln — *Von FRANZ ROH*

Ein wundervolles Ölbild sei hier eingeführt, das in der bisherigen Rousseau-Literatur nicht vorkommt. Es befand sich in französischem Privatbesitz, ging dann an die Galerie Simon über und wanderte jüngst in eine amerikanische Privatsammlung. Es mißt 1,35 × 2,00 m, ist vollständig, in durchaus glaubwürdiger Art signiert und trägt das Datum 1897. Das Bild ist identisch mit einem 1897 von Rousseau ausgestellten Werk. Nichts anderes liegt vor als die im gleichen Jahre in der Liste des „Salon des Indépendants“ aufgeführte, sogenannte „Bohémienne endormie“.

Das Bild ist der älteren Generation der Kunstkritik, zum Beispiel Tabarant, auch wohl bekannt gewesen und man erinnerte sich seiner noch von der Ausstellung her. Der Besitzer zeigte es aber dann nie öffentlich, weshalb es in der Rousseaulit e r a t u r, die allein von der jüngeren Generation stammt, nicht auftrat.

Die allgemeine Farbstimmung ist blaugrün. Der Löwe ist gelb, die Bohémienne weiß und hellgrün gestreift.

Bildanalyse

Kahles, erstorbenes Mondgelände in nächtlicher Ödnis. Alles in regungsloser Stille, nirgends Vegetation aufgrünend. Genau in die Mitte der Bildfläche geschichtet, gleichmäßig weit von oben, unten und den Seiten her entfernt, steht in scharfer Silhouette ein Löwenuntier, mythenhaft ragend über dem Land, schweigendem Gewässer und schimmernder Bergferne. Hoch hineinschneidend in trostlos kahle Fläche des Himmels,

die nur von winzigen Sternen durchsetzt ist. Davor in dichter Nähe, seltsam ins Frontale gebracht, dem Tier durch Überschneidung verbunden, der schräg verschobene Block einer menschlichen Figur, die unter dem Blick des Tieres wie in Todesschlaf versunken scheint. Noch weiter vorn in kaltem Leuchten einsames Gerät, eine Mandoline, kindartig neben dem Körper ausgestreckt, schließlich eine verlassene Krugform, emporstehend zur Mondscheibe, die kältend über allem leuchtet.

Das gesamte Bild — das ist das Wunderbare — bis in die Ecken in einheitliche Substanz gezwungen: Nachtdunkel bei Dünenglanz. Das aber nicht lyristisch verflüchtigt und als Atmosphärisches verfließend, sondern, darin liegt die weitere märchenhafte Umdeutung, hart hineinkristallisiert in tastbare, geschliffene, geschnittene Gegenstandswelt. Das Ganze wie aus Perlmutter, oder wie in Glasschnitt behandelt. Im Löwenkörper stehen die Nachtflächen, oben darauf aber, wie auf fernem Bergrücken, leuchtet der Schneeglanz des Mondes. Die Mähne — unheimliche Umdeutung wieder — wie ein am First entspringendes Gewirr elektrisch glühender Drähte. Und das Auge des Tieres von furchterregender Schärfe, halb ein Maschinenteilchen, halb gefrorener Blick kleiner Reptilien. Im Menschenkörper, der daliegt wie eine dicke, bananenartige Frucht, wieder das Dunkel der Nacht gefangen, als Ganzes eingehüllt in die mondartig leuchtende Haut des tropischen Kleides, das man in fleischigen Strähnen abziehen kann, als sei es aus fetten Stengeln gerüscht. Fuß- und Fingernägel leuchten wie winzige Mondabsprengsel, rufen seltsam die Atmosphäre kleiner bleicher Muscheln am nächtlichen Meeresstrand herbei. Und aus dem dunklen Menschenmund blinkern Tierzähnchen wie vom Monde gefallene Tropfen. In der Mandoline nochmal derartiges Spiel: Um ihr dunkel gähnendes Schalloch, neben ihrem nächtlichen Hals glänzt mondartig die Fläche des Griffbrettes. Die weißen Saiten aber sind wie beschneite Drähte ferner Telegraphen, hingespannt durch die Nacht bis zu dem scharfen Knick, den sie an ihren porzellanenen Köpfchen nehmen müssen.

Die Komposition ist von so bedeutender weil vielsagender Naivität, dabei von derart sicherer Fügung, daß sie immer wieder in Bann schlagen wird.

Rousseaus Stellung

Die kunstgeschichtliche Stellung Rousseaus — der 1844, also fünf Jahre nach Cézanne geboren wurde und 1910 starb — ist noch wenig erkannt. Daß Rousseau nicht zu erledigen ist mit den Begriffen „harmlos", „der gute Zöllner", „Sonderling", „Infantilismus", dürfte Allen klar geworden sein, die gute Originale (auf diese kommt es freilich an) gesehen haben. Ein innerhalb seiner Absichten sicherstes Können, eine in den reifen Bildern geradezu juwelenhafte Kostbarkeit der Farbe haben ihn längst unter die Führer der jüngsten Zeit eingereiht[1]. Seine Bedeutung liegt nicht am wenigsten darin, daß er unter der Decke entschlossener Abstraktion immer naturnah, scheinbar sogar naturalistisch blieb. (Man nehme in unserem Bilde nur Hand und Füße des Weibes und das Beinwerk des Löwen, das sogar zu naturalistisch herauszukommen scheint, da man die immer wieder verwandt gemachte Modellierung des Landes wie der Menschenglieder auf der Abbildung nicht deutlich genug wahrnimmt.) Die unvermittelte Herangeschobenheit des Menschenleibes an das Tier ist nicht etwa Ungeschick. Sie ist unbewußter, vielleicht sogar bewußter Ausdruck schlafender Einsamkeit aller Objekte überhaupt. Diese sind wie durch ihnen gänzlich fremde Kräfte *von außen* zu unheimlicher Begegnung zusammengeschoben. Eine sozusagen *pluralistische* Weltauffassung, die den Beziehungen unseres Weltganzen näher kommen dürfte als alles — in weitestem Sinne — *monistische* Vorstellen, das so leicht antropomorph oder verendlichend ausfällt.

[1] Schon durch die Preiskurve wird das ausgedrückt: Die „Frau mit rotem Kleid im Wald" (siehe Abbildung) erwarb Uhde für 40 Frs. 1921 brachte das Bild 27 000 Frs.

Dabei nun aber die reich gestufte Monotonie der Farbe, bei unserem Nachtbild genau so, als bei manchen Vegetationsbildern, die in unabsehbaren Graden allein von Grün gemalt zu sein scheinen.

Aus dem vielbesprochenen *Laien- und Autodiktatentum* Rousseaus darf man nicht allzuviel herleiten. Wie viele Menschen sind im Laufe der Geschichte durch fremde Berufe gefesselte Dilettanten gewesen, ohne daß ihre Produkte gemeinsame Haltung erwiesen! Rousseaus Primitivität ist durchaus eingebettet in die geschichtlichen Regungen des beginnenden Expressionismus. Rousseau war ja nach Abwerfung seines Amtchens ganz der Kunst hingegeben. Wir wissen heute, daß an seiner Tür stand: Cours de diction, musique, peinture et solfège. Er reichte der Commédie Francaise ein Theaterstück ein, er komponierte, schrieb Verse und plante die Gründung einer Kunstschule unter seiner Leitung. Er hat mit den Menschen des fortschrittlichsten Lebenskreises verkehrt, Apollinaire (den ersten Theoretiker des Kubismus), Pierre Loti, Marie Laurencin gemalt, die „Indépendents" verherrlicht, im Salon d'Automne neben einer der schönsten Plastiken Maillols ausgestellt und sich von Picasso ein Bankett geben lassen. Und die blockkräftige Menschengestalt auf unserem Bild verrät durchaus Verwandtschaft mit den Formen der liegenden Weiber Gauguins. Nur eine *naive* Geschichtsschreibung wird die gesamte Tropensehnsucht, die sich in Rousseaus späten Urwaldbildern ausspricht, herleiten wollen aus der Privaterinnerung an eine Mexikofahrt, wie sie Rousseau früher als Regimentsmusiker erlebte. Wir wissen, daß die Objektwerdung solcher Komplexe immer von zeitgeschichtlichen Einschlägen abhängt, in deren Gewebe auch der Zurückgezogenste verflochten bleibt. So spricht aus den Urwaldbildern Rousseaus der neuere Exotismus, der gegen Ende des 19. Jahrhunderts so gut in Versen Whitmans als in Bildern und dem Südseeleben Gauguins hervorbricht.

Nun war aber die Kunst Frankreichs zu Rousseaus Zeit hauptsächlich *dynamisch* gerichtet. Cézanne und van Gogh waren vor allem auf die Magie der *Bewegung* und Bewegtheit eingestellt. Heute, wo wir zu statischerer Weltdeutung überzugehen scheinen, wissen wir, daß wir auch darin Anbahner hatten. Ich denke hierbei weniger an das Festgelegte bei Segantini, Hodler, Gauguin (um gleich an drei Nationen zu erinnern), als an Seurat, dessen Wirkung erst zu kommen scheint. Von eindeutigerer Art hierin ist aber Rousseau, weil seine Gehaltenheit und Gegenstandstreue gewaltiger ist als die eines Seurat.

Drei geschichtliche Umstände waren es, die Rousseau eine abgesonderte Stellung in seiner Zeit gaben. Vor allem natürlich der angeborene Geist beharrender, liebender Eindringlichkeit auch gegenüber aller Kleinform. Sodann aber eine geheime Rezeption von provinzieller, volkstümlicher Biedermeiermalerei, wie sie sich in versteckteren Winkeln auf dem Lande, aber auch in den Städten durch ganz Europa hindurch erhalten hatte. Ihre Beziehungen zu Rousseau will ich an anderen Orten aufdecken. Sodann möchte er persische Miniaturen gesehen haben, nach mancher Einwirkung auf die Bilder seiner geklärten Phase zu schließen. In Paris war Derartiges leicht zu erreichen. Nicht zuletzt haben natürlich die Bestrebungen der Gauguin, Seurat in ihm gearbeitet.

Cézanne spielte für die Künstler des *dynamischen* Expressionismus die Rolle eines unbewußten Eröffners ihrer Bewegung. Rousseau wird heute, Cézanne vorläufig immer mehr ablösend, Eröffner für die soeben eintretende Generation. Man kann bereits von einer Rousseau-Schule, die ich einmal zusammenstellen werde, als geistesgeschichtlicher Erscheinung sprechen.

Was die Jüngsten, die den abstrakteren Expressionismus überwinden wollen, unaufhaltsam zu Rousseau zieht, liegt in jener Magie der *Gegenständlichkeit*. Rousseau wußte in einer Zeit, als Alle die geheimen Kraftfelder und -linien, die *hinter* der Natur liegen, fassen wollten, geruhig beim Objektcharakter der Welt zu bleiben. Andererseits aber versank er nie in den älteren, unkonstruktiven Realismus des 19. Jahrhunderts, soweit dieser einem systemfernen Oberflächen-Phänomenalismus huldigte. Konnten des-

halb die reinen Expressionisten Rousseaus Gefüge, wenn es als abstrakteres Gerüst fühlbar wurde, zwar bewundern, so peinigten bei aller Anerkennung doch gewisse Eigenschaften Rousseaus, die inzwischen gerade zur Hauptfreude der Jüngsten werden konnten. Zunächst jenes vollkommen *undynamische*, also ins Definitive Versteinerte des Bildsystems überhaupt. Wobei nun deutlich wird, daß Rousseau in geheimem geschichtlichem Zusammenhange mit der Linie David, Ingres, Puvis de Chavannes steht, welche heute aufs Neue mit der *dynamischen* Linie Géricault, Delacroix, Manet, Cézanne, Futurismus in Kampf getreten ist.

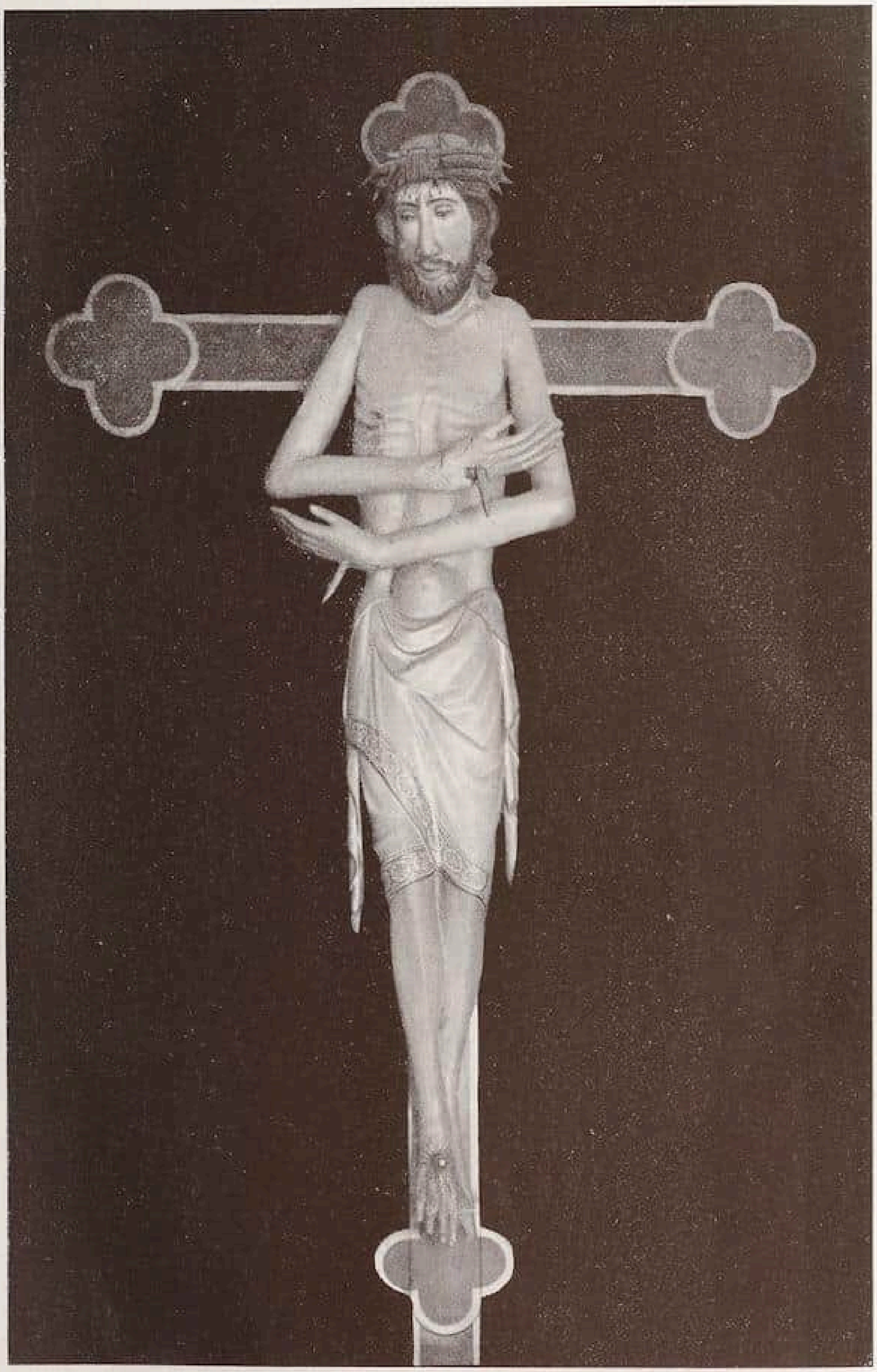
Während ferner die weit getriebene *Gegenstandsschärfe* reifer Rousseaubilder im Expressionismus zwar theoretisch bestaunt wurde, aber praktisch ohne geringste Nachwirkung bleiben mußte, ändert sich jetzt auch *dies* Verhältnis. Gauguin muß seinen Ruhm an Rousseau abtreten, weil Gauguin einseitig breites ausdrucksschweres *Nah*bild hinstellte, also eigentlich *nur* mit der Kategorie des Monumentalen, manchmal sogar der monumentalen Dekoration arbeitete, während ein Mann wie Rousseau unmerklich die gleiche Festigkeit des Aufbauens verschränkte mit minutiöser, fast mikroskopischer Kleinarbeit. Eine geistesgeschichtliche Wendung von nicht geringer Bedeutung war auch hiermit angebahnt. Denn erst so hatte man die Möglichkeit, einen ganz elementaren Weltbezug, der schon seit dem Impressionismus übergangen worden war, wieder auszudrücken: *das im räumlich und bedeutungsmäßig Großen winzig verlorene Kleine.*

Damit brachte man auch eine andere Verbindung wieder zustande, die im Im- und Expressionismus auseinandergefallen war, in vielen Phasen früherer Kunst aber gerade unerhörteste Doppelwirkung gesichert hatte: Wie vor einer Altarmalerei etwa des 15. Jahrhunderts konnte man wieder schon von ferne das *Gesamtgefüge* eines Bildes spüren, danach aber in eine gänzlich andere Sphäre übergehen, nämlich nahe herantreten und in unendlicher Sorgfalt auch die Kleinform abgrasen. Alles im Sinne einer unheimlichen Durchdringung von Großmalerei und Miniatur, wie sie ein Ziel der nachexpressionistischen Kunst wieder zu werden scheint.

Damit konnte man eine weitere Weltbeziehung seit langem zum erstenmal wieder auskosten: Entschlossene Konstruktion als Grundlage alles menschlichen Gestaltens überhaupt, dabei aber — in hingegebener Liebe — schonende Pflege auch des Unscheinbarsten.

Oder von weiterem Gesichtspunkt her gesehen: die Welt zwar als Dämonie geahnt, zugleich aber auch als Köstlichkeit genossen. Nicht zu verwechseln mit der vorherigen, expressionistischen „Köstlichkeit *der* Dämonie".

Und ein Letztes ist Rousseaus Bildern eigen und scheint Nachfolge zu finden. Rousseau sagt: Vielleicht ist alles, auch das Unheimlichste, ein Idyll, aber auch dem Idyll sitzt das große Schweigen, das Nichts und der Tod im Nacken. Vor allem in *diesem* Sinne mag die wundersame Versteinerung zu nehmen sein, die in seinen reifen Kompositionen, Handlungen und Farben lauert.

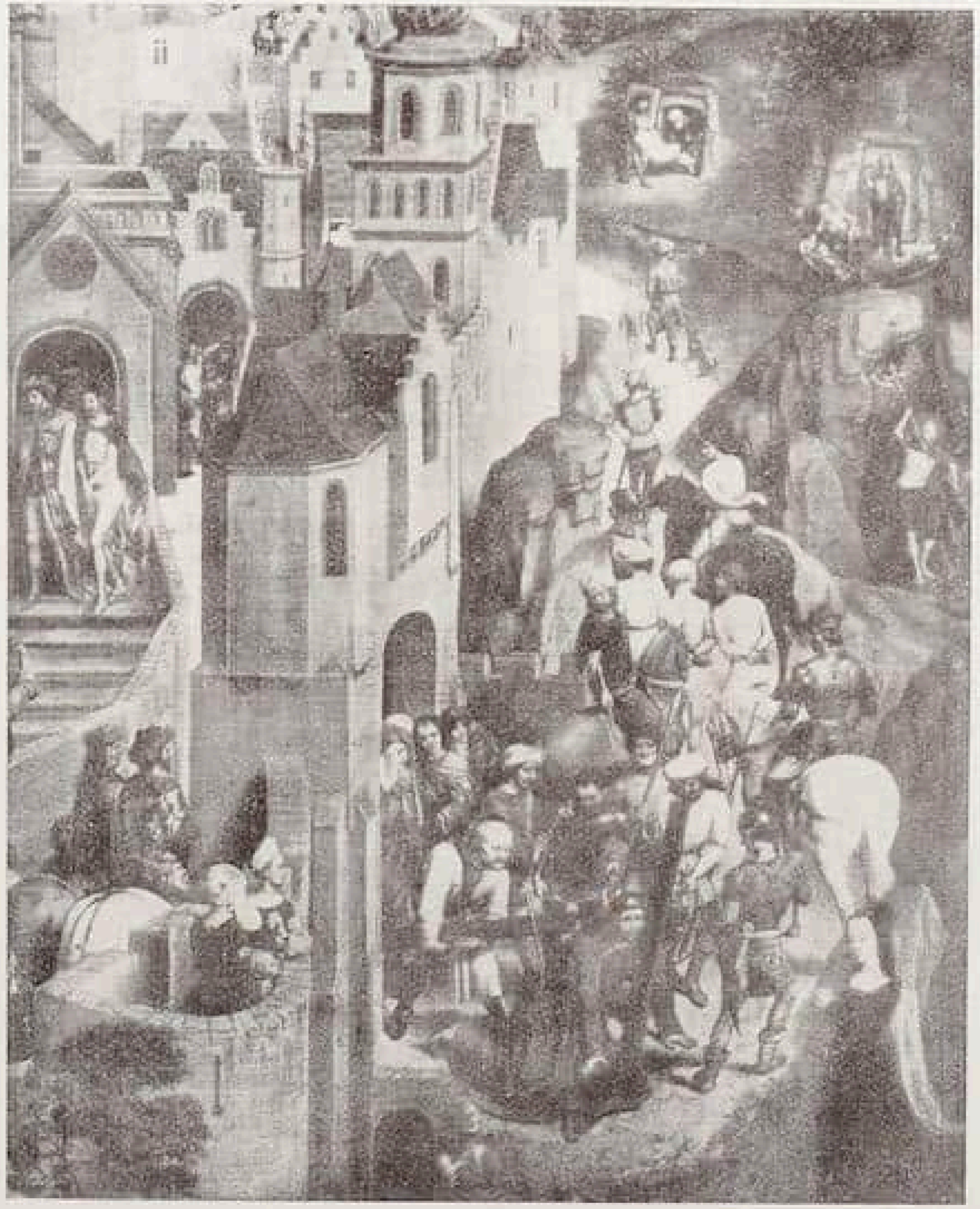


Kruzifixus.

Neumünsterkirche, Würzburg.

Zu: „Egid Beitz, Die Quellen der Kruzifixe aus Neumünster zu Würzburg und aus Heinrichs“.

Schongauers Kreuztragung. (Ausschnitt.)



Memlings Kreuztragung. (Aus der Turiner Passion.)

STUDIEN UND FORSCHUNGEN

Schongauer und Memling

Von WILHELM MOLSDORF | Mit zwei Abbildungen auf einer Tafel

Martin Schongauer hat als erster seinen Kupferstichen regelmäßig sein Monogramm beigesetzt. Um so bezeichnender ist es für die Rechtsbegriffe vom geistigen Eigentum im 15. Jahrhundert, daß gerade sein Oeuvre am meisten von Kopisten ausgebeutet wurde. Soweit der handwerksmäßige Bilddruck daran Anteil hat, bietet die mehr in die Breite als in die Tiefe gehende Verwertung der Vorlagen zumeist recht wenig erfreuliche Erscheinungen, die für die Kunstgeschichte nur insofern von Belang sind, als sich aus ihnen möglicherweise Schlüsse auf die Entstehungszeit der Originale ziehen lassen, deren Chronologie sehr im Dunkel liegt. Anders sind hingegen die Fälle zu beurteilen, wo ein namhafter Künstler aus dem graphischen Werke des Kolmarer Meisters sich ein Motiv in Anerkennung seiner Vorbildlichkeit zum Muster genommen hat.

Unter Schongauers Stichen mit Momenten, die eine weit über die Grenzen der Heimat hinausgehende Bedeutung im typischen Sinne erlangt haben, steht an erster Stelle die große Kreuztragung[1]. Bekannt ist, daß unter anderen keine Geringeren als Dürer und Raffael aus dieser Quelle geschöpft haben, ersterer bei Zeichnung des entsprechenden Holzschnittes der großen Passion (Bartsch 10), letzterer beim Entwurf des sog. Spasimo di Sicilia um 1517 im Prado. Dagegen scheint es unbemerkt geblieben zu sein, daß sich auch Hans Memling in der Darstellung des Auszugs zur Kreuzigung auf der Turiner Passion an den Schongauerschen Kupferstich angelehnt hat. Diese Beziehung gewinnt noch ein erhöhtes Interesse durch die Beobachtung einer eigenartigen Wechselwirkung auf künstlerischem Gebiete. Die theatralische Behandlung der Kreuztragung durch einen langen Zug, der sich in weiter Landschaft von Jerusalem nach Golgatha fortbewegt, wird man letzten Endes als eine Schöpfung der altniederländischen Malerei anzusehen haben[2]. Bei der sonstigen starken Beeinflussung Schongauers durch die Niederländer ist kaum zu bezweifeln, daß er das Schema von dort übernommen hat, und nun gibt er das Motiv in genialer Durchführung einem flämischen Maler als Vorlage wieder zurück. Selbstverständlich spielt ein Meister von Rang die Rolle des Kopisten in einer wesentlich freieren Auffassung als ein einfacher Formschneider, und es kann daher auch im vorliegenden Falle nicht von einer bis ins Detail gehenden sklavischen Nachahmung des Schongauerschen Stiches durch Memling die Rede sein, wohl aber von der Übernahme einer die Komposition beherrschenden Idee. Besser als Worte belehren uns hierüber die beigegebenen Abbildungen, bei denen besonders folgende Berührungspunkte beachtet sein wollen: der unter dem Kreuz zusammenbrechende Christus in Verbindung mit dem uns den Rücken zukehrenden Schergen (bei Memling im Gegensinne), sodann die zwei gleichfalls von hinten gesehenen Reiter, von denen der linke sich umdreht, und schließlich die beiden nackten Schächer mit einander zugewandten Köpfen und auf den Rücken gebundenen Händen.

Ein Vergleich der beiden Darstellungen fällt sehr zu Ungunsten Memlings aus. Seine innige und liebenswürdige Behandlung der Dinge ermangelt der Stärke der Phantasie, um verwickelteren Kompositionen gerecht zu werden[1], und so hinterläßt denn auch seine Kreuztragung gegenüber der Schongauerschen nur einen schwachen Eindruck. Das liegt nicht bloß daran, daß in dem Zuge die Bewegung nicht so recht in Fluß kommen will, auch die einzelnen Gestalten erscheinen zumeist in Stellung und Handlung ziemlich kraftlos; man beachte nur, wie schwerfällig sich die Straffung des Seils vollzieht, und die Peitsche ohne Schwung geführt wird. Besonders charakteristisch für die gegensätzliche Eigenart beider Künstler ist jedoch die Auffassung des linken Berittenen, der sich nach Christus umdreht. Auf dem Schongauerschen Blatte nimmt gerade diese Figur, die wohl als verantwortlicher Leiter der Exekution gedacht ist, durch die wunderbare Erfassung des Momentanen den Blick gefangen, denn treffender als in dem Blinzeln des Auges und in der zuckenden Bewegung des rechten Armes konnte die durch den Zwischenfall verursachte nervöse Erregung des Reiters überhaupt nicht zum Ausdruck gebracht werden. Um auch nur annähernd Gleichwertiges zu schaffen, dazu fehlte Memling das Temperament des Kolmarer Meisters; bei ihm wahrt auch diese Gestalt in Haltung und Miene eine gelassene Ruhe, die ein stärkeres Interesse an ihr nicht aufkommen läßt. Schließlich darf nicht übersehen werden, daß die Kreuztragung auf der Turiner Passion ohne Beteiligung des Volkes vor sich geht, wodurch allerdings dem Vorwurf ein gut Teil seines lebensvollen Inhalts von vornherein genommen wird. Man hat bei Mem-

[1] Bartsch 21. Vorzügliche Wiedergabe bei Lehrs: Martin Schongauer. Nachbildungen seiner Kupferstiche. Berlin 1914 (5. außerordentliche Veröffentlichung der Graphischen Gesellschaft). Taf. 20.

[2] Dvořák: „Schongauer und die niederländische Malerei" in dessen „Kunstgeschichte als Geistesgeschichte". München 1924, S. 149–189.

[1] Zur Würdigung der Kunst Memlings vgl. Friedländer: Von Eyck bis Brueghel. Berlin 1916, S. 55f. und Winkler: Altniederländische Malerei. Berlin 1924. S. 128f.

ling den Eindruck, als vollziehe sich der Vorgang unter dem Drucke starker Absperrungsmaßregeln, und das wirkt tot.

Leider steht die Entstehungszeit von Memlings Turiner Gemälde nicht fest, doch läßt die herrschende Ansicht dasselbe dem in ganz ähnlicher Weise entworfenen Bilde der sieben Freuden der Maria von 1480 in der Münchner Pinakothek vorangehen[1]. Man beruft sich dafür vor allem auf die Beobachtung, daß bei der letztgenannten Tafel infolge besserer Lösung des Problems der Raumverteilung auf die einzelnen Szenen die Komposition des Ganzen weit mehr in Fluß gekommen ist als bei der Turiner Passion. Bei dieser Zeitfolge der beiden verwandten Schöpfungen Memlings ergibt sich als spätestes Datum für das Schongauersche Blatt das Jahr 1479. Aus stilistischen Gründen setzt man die Kreuztragung an das Ende der mittleren Schaffensperiode des Kolmarer Stechers, in der Kraft und Tiefe des Ausdrucks zu höchster Entfaltung kommen, während die Vollendung im rein stecherischen Sinne noch durch malerische Tendenzen aufgehalten wird[1]. Mit dieser Eingruppierung ließe sich eine durch die Benutzung des Stiches vor 1480 gerechtfertigte Verlegung des Blattes in die siebenziger Jahre des 15. Jahrhunderts sehr wohl in Einklang bringen.

[1] Vgl. Kaemmerer: Memling. Bielefeld und Leipzig 1899, S. 98f. — Warburg im Jahrbuch der Kgl. Pr. Kunstsammlungen XXIII (1902), S. 247f. — Die entgegengesetzte Ansicht vertritt Voll: Die altniederländische Malerei von Jan van Eyck bis Memling. Leipzig 1906, S. 205f.

[1] Vgl. Wendland: Martin Schongauer als Kupferstecher. Berlin 1907, S. 54f. und Friedländer in der Zeitschrift für bildende Kunst L (1915), S. 105f.

Zur Deutung der „Melancholie" Albrecht Dürers

Von KARL TITZMANN

In seiner „Kunst Albrecht Dürers" hat Wölfflin den überzeugenden Nachweis geführt, daß der „Melancholie" der Faustgedanke nicht zugrunde liegt. Es muß also als festgestellt gelten, daß es sich in diesem Meisterstich nicht um das spekulative Denken, den forschenden Menschengeist handelt, der sehen muß, „daß wir nichts wissen können", sondern allgemein um eine Niedergeschlagenheit der Seele, bei der nach Dürer „die schwarze Galle überhand nimmt". Sie hat in einem plötzlichen Versagen der Nerven ihren Grund, der wiederum eine Folge angestrengter geistiger Arbeit ist.

Diese Deutung Wölfflins öffnet die Pforte nicht ganz; denn sie läßt einen erheblichen Rest von Gegenständen des Stiches zurück, die eine klarere Eingliederung erheischen und in dem Chaos der Dinge den Plan des Schöpfers deutlicher erkennen lassen.

Die Ursache liegt m. E. in der einseitigen Auffassung, als handle sich's in der Melancholie nur um das geistige Bemühen. Was aber haben Hammer und Zange, Hobel und Säge, diese hervorragendsten und ausgesprochensten Handwerkzeuge, mit dem geistigen Schaffen zu tun? Was soll der Mühlstein, der dem so sehr umgrübelten geometrischen Block an Größe nicht viel nachsteht, bei einer geistig arbeitenden Frau? Und warum trägt diese einen Beutel und ein Schlüsselbund, Symbole der Hausherrin?

Wölfflin meint: Das Handwerkzeug soll als Vertreter der Technik das Universelle des geistigen Bemühens kennzeichnen. Er erwähnt den Mühlstein nur als Sitzgelegenheit des Engels. Beutel und Schlüssel deutet er als Reichtum und Macht, die es nicht vermögen, vor Melancholie zu schützen.

Lassen wir die einseitige Auffassung vom geistigen Bemühen fallen und setzen an ihre Stelle das menschliche Bemühen, die Arbeit überhaupt, die sich im Geistigen und Körperlichen äußert, so ergibt sich eine restlose und ungezwungene Deutung des tiefsinnigen Stiches. Wir dürfen dann annehmen, daß Dürer jene Stimmung meint, die jeden Menschen irgendeinmal überkommt, der strebend wirkt, gleichviel, ob er mit dem Kopfe oder mit der Hand arbeitet.

Zunächst ein historischer Hinweis: Der Deutsche Kalender vom Jahre 1480, vermutlich aus der Offizin des Anton Sorg in Augsburg, bringt u. a. die vier Temperamente und unter diesen die Melancholie als erstes. Dargestellt ist ein Mann, der den Kopf auf den Tisch stützt und eine Frau, die untätig am Spinnrocken sitzt. Landläufig muß also die Auffassung gewesen sein, daß der Grübler wie der praktisch Arbeitende mit der Melancholie zu tun haben, sei sie nun Wesenszug oder Stimmung. Die Augsburger Drucke wurden verhältnismäßig zahlreich hergestellt und waren sehr verbreitet. Die Annahme, daß Dürer sie kannte, ist sehr wahrscheinlich. Er hat nun mit großem Griff das Vollmenschliche, die psychische und physische Aktivität durch ein Wesen ausgedrückt, das er übermenschlicht, indem er es beflügelt.

Von größerem Gewicht aber sind die psychologischen Argumente. Der Kopf der Melancholie ist so lebendig gestaltet, daß die Annahme, Dürer habe nach einem Vorbild geschaffen, kaum abzuweisen ist. Auch Wölfflin sagt: „Dürer muß einmal eine Situation gesehen haben, die ihn nicht mehr losließ." War nun aber eine Frau der entscheidende Anlaß zur Schöpfung des Stiches, so ist zunächst zu bezweifeln, daß es ein geistiges Bemühen sein soll, das die Frau in Melancholie versetzt hat. Aber vielleicht hat er einmal eine junge Mutter im Chaos einer Kinderstube so sitzen sehen. Damit wäre das Allgemein-Menschliche der Stimmung gesichert. Jene Stimmung nämlich, in der man sich vom Triebrade des Lebens plötzlich abgelöst fühlt, wo man wie im Nichts sitzt, alles um sich liegen läßt, wie's eben liegt und man wohl sagt: „Wozu das alles?" aber im Unterbewußtsein ein: „Gleich geht's wieder weiter!" mitklingt. (Der Kranz auf dem Haupte der Frau!) Das ist die Melancholie, die alle Menschen heimsucht, gleichviel, ob sie grammatisch analysieren oder Bretter hobeln.

Es mag gern zugegeben werden, daß das geistige Bemühen die erste Stimme hat, aber die zweite Stimme hat das Handwerken; sie ist mit der ersten zugleich erfunden und beide klingen wohllautend zusammen.

Und so ergibt sich ein klarer Plan, der die Gegenstände des Stiches aus scheinbarer Wirrnis in organische Ordnung bringt: Neben Rüstzeugen geistiger Arbeit wie Buch, Zirkel, Kugel, Schmelztiegel finden wir solche der körperlichen wie Hobel, Hammer, Zange und Stichsäge; und dem geometrischen Block als Sinnbild der Wissenschaft hält der geflissentlich übersehene und doch so umfangreiche Mühlstein an der Wand als Sinnbild praktischer Betätigung die Wage. Die beflügelte Frau versinnbildlicht das geistige Bemühen mit Buch und Zirkel; aber sie ist auch Hausfrau mit Beutel und Schlüssel. Zwanglos gehen die Dinge auf. Selbst der Hund! Im Jahre vorher hatte Dürer seinen „Reuter" gestochen, in dem die Parallelführung des Seelenausdruckes bei Reiter und Roß augenfällig ist. Sollte diese Bindung der Menschen- und Tierseele von ihm nach einem Jahre schon wieder aufgegeben worden sein? Nein, unter die Grenze des Menschlichen senkt sich der Trübsinn zum Tiere hinab: zu den Füßen der Frau hockt der Windhund, nichts achtend, ganz in sich hineingekrochen. (Auch bei Hieronymus im Gehäus hat der Löwe nichts Raubtierhaftes und der Fuchs schläft — die Parallele ist da.)

Es ist möglich, daß dieser Deutungsversuch manchem etwas von der Tiefe des Stiches nimmt; er gewinnt aber zweifellos an Weite, denn er gehört in dieser Auffassung nicht nur in die Studierstube, sondern mit der gleichen Berechtigung in die Wohnung des Handwerkers oder das Zimmer einer Frau.

Giehlows Versuch, die Melancholie hieroglyphisch zu deuten, ist ein bezeichnendes Beispiel für die deutsche Neigung, im Weithergeholten das ureigentlichste Geheimnis einer Leistung zu suchen. Auch Lippmanns Hinweis auf die zeitgenössische Philosophie, welche die menschlichen Kräfte in die virtutes morales, intellektuales und theologiales einteilt, und seine Auffassung, die drei Meisterstiche Dürers, den Ritter, Tod und Teufel, die Melancholie und Hieronymus im Gehäus als Sinnbilder dieser Dreiteilung hinzustellen, wird man fallen lassen müssen, so bestechend sie auf den ersten Blick auch sein mag. Der Ritter trägt doch das Gepräge des Furchtlosen zu tief, daß es nicht zu überzeugen vermag, ihn als Vertreter aller moralischen Kräfte hinzunehmen. Sodann würden ihn seine Attribute sehr weit in das Nachbargebiet der Theologie hineingreifen lassen. Hieronymus im Gehäus ist alter Stoff. Inbezug auf die Melancholie aber ist mit allem Nachdruck auf die I hinter der Inschrift auf dem Fledermausflügel hinzuweisen. Sie deutet auf eine Folge und berechtigt zu der Annahme, daß Dürer die vier Temperamente darstellen wollte und traditionsgemäß mit der Melancholie begonnen hat. (Im Augsburger Kalender von 1480 ist die Melancholie auch das zuerst dargestellte Temperament.) Reiht man sie aber in die Lippmannsche Folge ein (sie müßte dann wohl auch II sein), so ist schlecht zu begreifen, warum es Dürer unterlassen hat, auf die beiden andern Stiche die II und III zu setzen. Wen diese Äußerlichkeit nicht ansicht, wird sich aber kaum der Tatsache verschließen können, daß die virtutes intellektuales den Stich nicht ausschöpfen, sondern nur seine reichlichere Hälfte, was ich nachgewiesen zu haben glaube.

Die Quellen der Kruzifixe aus Neumünster zu Würzburg und aus Heinrichs

Von EGID BEITZ | Mit einer Tafel (S. 717)

Zu dem vor kurzem hier (1924, S. 231 ff.) veröffentlichten eigenartigen Kruzifixus aus Heinrichs, der den gleichen ikonographischen Ideen entsprungen ist, wie der Gekreuzigte in der Neumünster Kirche zu Würzburg, sagt Walter Passarge: „Allem Anschein nach stellt diese Form des Gekreuzigten ein Mittelding dar zwischen dem eigentlichen Kruzifixus und den um diese Zeit in der Plastik neuauftretenden Schmerzensmann. . . . Es spielen also um die Mitte des 14. Jahrhunderts die Darstellung des Gekreuzigten und des Schmerzensmannes häufig ineinander, ehe sie als getrennte Ströme ihren geordneten Lauf nehmen."

Diese Auffassung trifft meines Erachtens nicht den Geist, aus dem heraus jene Kruzifixe entstanden sind. Sie übersetzen vielmehr einen Gedanken der Literatur in die Plastik, der damals schon recht alt war, und der in dem Herauswachsen der Pietà aus der Literatur eine Parallele hat. Nur ist die Pietà, nachdem sie einmal plastisch geschaffen war, Allgemeingut bis auf den heutigen Tag geworden, während solche Kruzifixe wie in Würzburg und Heinrichs für immer Einzelerscheinungen geblieben sind. Sie sind auch offenbar bald nicht mehr verstanden worden, so daß ihre Gestaltung zur Legende Anlaß gab. In Würzburg erzählt sie, daß der Gekreuzigte dort früher eine kostbare Krone auf dem Haupte getragen habe. Ein Dieb habe sich dieser Krone bemächtigen wollen, da habe Christus die ursprünglich wie bei allen anderen Kruzifixen ausgebreiteten Arme übereinandergelegt und damit den Dieb festgehalten. Diese Stellung habe dann der Gekreuzigte als warnendes Beispiel beibehalten.

Schon die recht grobe Fassung der Legende, die Christus eine ganz ordinäre Polizeifunktion zumutet, läßt es wahrscheinlich erscheinen, daß die Erzählung nicht im Mittelalter entstanden ist. Die mittelalterlichen Legenden sind durchweg feiner und tiefer; und auch der Gedanke, der die beiden Kruzifixe zu Würzburg und Heinrichs hervorgebracht hat, führt auf die Höhe mittelalterlicher Mystik und Gottesminne.

Die Arme des Gekreuzigten sind leer und doch drücken sie, wenn man sich einmal ganz in ihren Gestus vertieft, irgend etwas in inniger Umarmung an die Brust. Man kann dabei an solche, von der Kunst oft dargestellten mystischen Erlebnisse denken, wie sie der hl. Bernhard gehabt hat, als er von Christus am Kreuze umarmt wurde. Es gibt sogar noch frühere Visionen ähnlicher Art, wie z. B. diejenige des Rupertus von Deutz (gest. 1135), der erzählt: Einst betrachtete er das auf dem Altar stehende Bild des Gekreuzigten. Christus richtete deutlich seine Augen auf ihn, und er sehnte sich, ihn zu umfassen. Indes es war nicht möglich, da das hohe Bild über dem Altare hing und der Altar selbst ihm den Zutritt wehrte. Da öffnete sich wunderbarerweise der Altar von selbst und Rupertus trat in Verzückung zu den Füßen des Kreuzes. Er umfaßte den Heiland und küßte ihn, und der hohe Geliebte öffnete die Lippen, um den Kuß der Liebe zu erwidern. Himmlische Wonne ließ er auf den Hingerissenen niederströmen[1].

Ist Rupertus noch stark handelnd in seiner Vision, so bleibt St. Bernhard stärker passiv und wird vom Gekreuzigten umarmt. Das ist an sich schon eine Steigerung, wie sie die mittelalterliche Entwicklung der Heilandmystik mit sich bringt. Das Gebet, das beim hl. Bernhard zu der Vision führte, wird in der Dichtkunst oft unter Anlehnung an das auf ihn zurückgeführte Lied Ave mundi salutare aufgegriffen und mit allen Reizen der religiösen Poesie ausgestattet. Hierhin gehört vor allem eine Klage des hl. Bernhard, die aus der Zeit der beiden Kruzifixe stammt und in Mitteldeutschland entstanden ist. Sie wendet sich — wie es auch oft vorkommt — zuerst an die Füße, dann an die Seite, die Brust, die Hände und schließlich an das Antlitz des Gekreuzigten und sagt hier:

> Versmêhe mich niht snoeden armen,
> lâ mich sünder dich erparmen,
> neig din houbt, sô ich nu sterbe,
> zuo mir, daz ich gnâde erwerbe,
> smücke mich an din reine prust.

Als nu sant Bernhart in grözer begirlicher innikeit dise wort gesprochen het, dô neigt sich daz marterpild ab dem kriuze und umbvieng in mit sinen verwunten armen zuo einem wären zeichen, daz im diz gepet gar angenême wêre[2].

Das Lied schließt mit dem Wunsche um einen guten Tod. Gedanken dieser Art sind als besonders für die Sterbestunde geeignet im Mittelalter auch in Sterbegebeten vor allem zum Ausdruck gekommen. Albrecht Dürers Vater z. B. wird unter einem ähnlichen Gebet verschieden sein: „Und do er in das Bett kam, hätt er von Stund an in die Züg gegriffen. Alsbald hätt ihm die alt Frau das Licht angezündt und ihm

[1] Rocholl, Rupert von Deutz. Gütersloh 1886, S. 54.

[2] Bartsch, Die Erlösung. Basse, Quedlinburg 1858, S. 225 ff.

Sant Pernharts Versch vorgesprochen. Und ehe sie den dritten gesprach, do war er verschieden", erzählt Dürer vom Tode seines Vaters selbst.

Würde man aus solchen Liedern und Gebeten schon ohne weiteres auf den geistigen Gehalt der Kruzifixe zu Würzburg und Heinrichs schließen dürfen, so gibt es aber noch andere, die ihren Inhalt nicht mit einer bestimmten Person in Verbindung bringen, sondern die eine solche Vision verallgemeinern. Es sind jene wunderbaren Zwiegespräche zwischen Gott und Frau Seele, die ihren Urgrund sicher im Hohen Lied Salomonis haben. Sie beruhen auf der poetischen Anschauung, daß die Seele des Menschen die Braut Gottes sei, und haben in der Ausgestaltung des Minnespiels besonders von der weltlichen Liebeslyrik Sprache und Ausdrucksmittel übernommen. Erinnert sei hier an solche weltlichen Zwiesprachen zwischen Ritter und Frau, wie sie z. B. Walther von der Vogelweide mehrfach gedichtet hat. Wie in den weltlichen Minneliedern, so ist auch bei den geistlichen Dichtungen gleicher Art eine inniger werdende Steigerung der Inbrunst beider Liebenden, Gott und Seele, deutlich wahrzunehmen. Ein Lied möge als Beispiel dienen: Die Anreden beginnen konventionell mit Herre und Frau Seele, später werden sie immer vertraulicher. Gott sagt: Mîn turteltûbe — min triutîn und gemahel mîn — o dû mîn liehte himelrôse — ûfgênde morgenrot — min herzen liep u. ä. Die Seele redet Gott an: viel lieber herre — o unerschopflicher brunne — viel liebes liep — o mîner sêle wunnespiel — mîn êweges liep — o dû mîn süezer harpfenklanc — o dû mîn fröuden rîcher trôst u. ä. Daß unter Gott hier in erster Linie Christus verstanden wird, darauf weist die stete Betonung dessen, was er alles um Frau Seele willen gelitten habe. Es kommt schließlich zu den höchsten Liebesbeteuerungen zwischen Gott und Seele, dann heißt die entscheidende Strophe, die Gott spricht:

> Mîn gemahel, die liebe hât dich durchbort:
> wâ wart ie solhe liebe gehört?
> diese rede lêrt dich der heilic geist,
> der die lieb gibt allermeist.
> nu will ich gern dîn eigen sîn:
> dâvon vâh mich und sliuz mich în.
> dîn liebe mich überwunden hât,
> dîn minne mich niht ruowen lât.
> Hie kumpt got mit gâhen
> die sêl mit gnâden umbvâhen[1].

Solche Lieder sind durchaus nicht vereinzelt. Es gibt eine große Anzahl von ihnen in deutscher und lateinischer Sprache. In einem von ihnen kehrt stets der Vers wieder:

> ach lâ die welt, ez muoz doch sîn,
> nim war, ich pin daz êwic guot,
> und drucke dich in die wunden mîn,
> dâ pist du al zît wol behuot[2].

Ähnliche Zwiesprachen enthalten bekanntlich auch die Schriften der bedeutendsten Mystiker wie Mechtild von Magdeburg und Seuse. In der Wolfenbütteler Handschrift zu den Werken des letzteren befindet sich eine Miniatur, auf der dargestellt ist, wie die Ewige Weisheit, d. h. Gott, und des Dieners (Seuses) Seele sich auf seinem Schoße umarmen[3]. Natürlich ist hier auch an die franziskanischen Strömungen zu denken.

Alles das weist den Weg, wie die Kruzifixe aus Würzburg und Heinrichs zu erklären sind: Christus ist hier dargestellt als Gott, der Frau Seele inbrünstig umarmt und von ihr in gleicher Inbrunst umfaßt werden soll. Um den eigentlichen Sinn dieser Werke zu verstehen, muß man sich also in die Tiefen mystischer Gottesminne versenken. Wenn man mit diesem — allerdings erforderlichen — mittelalterlichen Rüstzeug an die Schöpfungen herantritt, dann leben sie vollkommen wieder auf. Jeder, der die Neumünster Kirche in Würzburg betritt und den Kruzifixus in seiner neuen glücklichen Aufstellung mitten in der Kirche, dem Predigtstuhle gegenüber, erblickt, kann sich davon überzeugen.

[1] Bartsch, S. 242 ff.
[2] Bartsch, S. 214 ff.
[3] Abbild. in Seuses Deutsche Schriften, II, S. 174/75, Diedrichs 1922.

Sammlungen

Die Neuordnung des Provinzialmuseums in Hannover

Nachdem im vorigen Jahre ein Teil der neuen Galerie (19./20. Jahrhundert) fertiggestellt worden war, war es jetzt möglich, die seit längerer Zeit nicht zugänglichen mittelalterlichen Sammlungen (sog. Welfen-Museum und die Sammlungen der Provinz Hannover) der Öffentlichkeit wieder zu übergeben. Als oberster Grundsatz bei der Aufstellung der Schausammlung galt die größtmögliche Einheitlichkeit jedes Raumes, die zunächst durch den farbigen Anstrich der Wände bestimmt wurde. Jeder Gegenstand sollte in eine ihm gemäße Umgebung gebracht werden, die auch den Charakter der Zeit widerspiegelt. So wurden z. B. die Werke romanischer Kunst in einem Saale untergebracht, der durch einen rötlichen Wandton und durch eine kräftig blaue Decke einen Eindruck von romanischer Klarheit geben soll, oder die Werke des 14. und frühen 15. Jahrhunderts vor dunkel violetten Wänden mit blau dazu abgestimmter Decke aufgestellt, Farben, auf denen das warme Gold der Altäre leuchtet wie im Halbdunkel einer gotischen Kirche. Überall hütete man sich vor Überlastung der Wände. Einzelne besonders hervorragende Stücke wurden durch betonte Aufstellung hervorgehoben, wodurch immer wieder Mittelpunkte geschaffen wurden, um die sich kleinere Plastiken und Bilder gruppieren konnten.

Auch für den Kunstforscher, der nicht Museumsmann ist, wird die Neuaufstellung manche Überraschung bieten. Konnte doch früher das Hauptstück der mittelalterlichen Abteilung, z. B. die sog. „Goldene Tafel" aus der Michaeliskirche in Lüneburg der ungünstigen Aufstellung wegen kaum gesehen werden. Sie prangt nun als Scheidewand im ersten Oberlichtsaal, von beiden Seiten in vorzüglicher Beleuchtung zu sehen. Vielleicht trägt auch dieser Umstand dazu bei, daß das eine oder andere Rätsel, das dieses Werk noch umgibt, gelüftet wird. Nicht weniger überraschend wird der große wieder zusammengesetzte Altar der Franziskaner aus Göttingen von 1424 sein, der mit seinen Riesenausmaßen eine ganze Breitwand des Saales füllt. Auch der ehemalige Hochaltar der Marktkirche von Hannover ist ein interessantes Stück, das bis jetzt von der Forschung so gut wie gar nicht beachtet wurde, wie überhaupt die vielen vollständigen Altäre, die das Museum besitzt, erst jetzt recht zur Geltung kommen können. Zwei Räume sind der niedersächsischen Kunst um 1500 mit Hans Raphon als Mittelpunkt, eingeräumt. Anschließend das frühe 16. Jahrhundert, wo Riemenschneider mit vier überaus feinen Werken vertreten ist. Den Abschluß macht ein kleinerer Raum, in dem das Porträt Eduards VI. von Hans Holbein d. J. neben Bildern von Cranach, H. v. Kulmbach, Martin Schaffner u. a. hängt.

In allen acht Räumen sind neu die bisher magazinierten Textilien hinzugekommen. Darunter als allererstklassige Stücke Antependien, Vorhänge und kirchliche Gewänder des 13.—15. Jahrhunderts aus den niedersächsischen Klöstern Marienwerder, Wienhausen, Lüne, Ebstorf u. a.

Ferd. Stuttmann.

Ostasiatisches im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie in Wien

Kürzlich vorgenommene Revisionen der Depots von Werken ostasiatischer Kunst im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie ergaben überraschende Resultate. Es wurde eine größere Anzahl seltener Erzeugnisse der chinesischen Porzellankunst zu Tage gefördert, die wieder einmal zeigen, wie reich die Wiener Sammlungen an ungenütztem Material sind, das infolge von Raum- und Vitrinenmangel magaziniert und oft nur durch Zufall wiederentdeckt wird. Ein erlesenes Stück des kostbaren Chün-yao, in der Werkstätte durch eingedrückte Zahlen bezeichnet, ein Ting-yao, das zart eingeritzte Ornamente unter elfenbeinfarbiger feingesprüngelter Glasur zeigt und viele schöne Exemplare der Kang-hsiperiode gehören zu den wiedergefundenen Schätzen. Sie konnten noch nicht nach modernen musealen Grundsätzen aufgestellt werden und auch die infolge der gegebenen Verhältnisse gedrängte Anordnung befriedigt nicht ganz. Durch die nach den letzten Forschungsergebnissen durchgeführte Zusammenfassung der Objekte zu bestimmten Gruppen ist jedoch tüchtige Vorarbeit geleistet worden, die bei der in Aussicht genommenen Umgruppierung des gesamten ostasiatischen Materials gewiß zur Auswirkung gelangen wird. Wir dürfen hoffen, daß der vorbildlich aufgestellten islamischen Sammlung eine ebensolche ostasiatische folgen wird. Stiaßny.

Essen

Das Kunstmuseum, Goldschmidthaus, erwarb eines der bedeutendsten Werke des Adriaen van Ostade, eine Dorfschule darstellend, aus der Kölner Kunsthandlung von Dr. Jaffe-Alice Guttmann.

Flensburg

Während des vergangenen Jahres wurde im Flensburger Kunstgewerbe-Museum der Hauptraum für das Kunstgewerbe Schleswig-Holsteins fertiggestellt. Der Saal enthält Höchstleistungen des Landes aus der Zeit von 1600—1800. Als Wandfarbe wurde ein lebhaftes Grün gewählt, das den reich geschnitzten Möbeln, der umfas-

senden Fayencesammlung, dem Flensburger Zunft- und Innungssilber, sowie den Gobelinwebereien in gleichfördernder Weise Rechnung trägt. Daneben wurde die prähistorische Abteilung neugeordnet und neuaufgestellt; auf sattblauem Grund kommen u. a. die Funde aus der Bronzezeit, der Porsberger Moorfund, der berühmte Nydamer Silberfund, wie auch die kleine guterhaltene Sammlung römischer Gläser und unteritalienischer Gefäße, die den Übergang in die nachchristliche Zeit darstellen, hervorragend zur Geltung. —

Die „Nordmarkvorträge" des vergangenen Winters waren der Kunst- und Kulturgeschichte Schleswig-Holsteins gewidmet. In Arbeitsgemeinschaften wurden Themen aus der weiteren Kunstgeschichte behandelt. Aus der Reihe der Ausstellungen sind die Graphikausstellung von Hans Groß (Heide-Holstein) und die Gemäldeausstellung von Käte Lassen (Flensburg) zu nennen, in denen die beiden führenden Künstlerpersönlichkeiten des heutigen Schleswig-Holstein vor Augen geführt werden.

Jena

In einer kleinen Druckschrift berichtet Prof. Paul Weber über das Jenaer Stadtmuseum in den Jahren 1914—1924. Erfreulich sind trotz dem programmatisch enggespannten Rahmen provinzieller Sammeltätigkeit die hier mitgeteilten Tatsachen eines lebendigen Ausstellungsbetriebes und die gelegentliche, nicht unbedeutende Erweiterung der lokal eingestellten Sammlungen.

Mannheim

Ende April wurden in Mannheim die seit einigen Jahren geschlossenen Sammlungen des Historischen Museums in teilweise neugeordnetem Zustand wieder eröffnet. Das bedeutet für die Pflege und Verbreitung kulturell und kunstgewerblich wertvollen Gutes in Mannheim einen wichtigen Schritt.

Im Jahre 1921 wurden die ausgedehnten Sammlungen des Mannheimer Altertumsvereins sowie des Antiquariums (ehemals Hofbesitz, jetzt staatlich) in städtische Verwaltung übernommen. Dazu gehören auch die Sammlungen des 1905 abgezweigten Stadtgeschichtlichen Museums mit wertvollen Beständen aus dem Besitz der Stadt und des Altertumsvereins.

Es war beabsichtigt, diese vorläufig noch an drei verschiedenen Stellen untergebrachten Sammlungen im Erdgeschoß und den ehemaligen großherzoglichen Zimmern im ersten Obergeschoß des Schlosses vom Mittelbau bis zum Bibliothekflügel neu geordnet zu vereinigen. Diese Absicht mußte zunächst zurückgestellt werden, da bei Besetzung des Schlosses im September v. J. durch die Franzosen auch die dem Museum bereits zugesagten Räume des Obergeschosses beschlagnahmt wurden. Im übrigen hat der Betrieb des Museums dadurch keine Beeinträchtigung erfahren.

Nunmehr wurde in den bisherigen Sammlungsräumen im Erdgeschoß des rechten Schloßflügels eine vorläufige Neuordnung durchgeführt. Die neuere Abteilung des Historischen Museums hat in fünf Sälen eine Neuaufstellung unter stilgeschichtlichen Gesichtspunkten erfahren. Der Keramiksaal enthält in der Hauptsache Frankenthaler Porzellan und Fayencen aus Mosbach, Durlach, Grünstadt und Dirmstein. Schlicht und einfach ist der Raum, in dem der fünffigurige Rother Schnitzaltar von 1513, das bedeutendste Stück der Sammlung, ein prächtiger Ulmer Barockschrank, eine holzgeschnitzte Wappentafel des Domstifts Eichstädt von 1467, verschiedene gotische Holzplastiken, mittelalterliches Kirchengerät, gotische, Renaissance- und Barockmöbel untergebracht sind. Zwei weitere Säle sind vorwiegend dem 18. Jahrhundert gewidmet. Durch Kostüme, Ölbilder und verschiedenes Mobiliar wird die Zeit unserer Ahnen veranschaulicht. Im letzten Saale sind vor allem Gegenstände der Biedermeierperiode zu sehen. Möbel, Silhouetten, Miniaturen, Porzellan, Gläser, Spitzen und Modekupfer geben diese Zeit der behaglichen Beschaulichkeit wieder. Zu dieser neueren Abteilung ist ein gedruckter Führer mit zwölf Bildbeigaben erschienen.

An die neuere Abteilung schließt sich die archäologische an, deren Neorduung noch im Gange ist. Neben Sälen mit griechischen und italischen Altertümern dient ein weiterer Raum zur Unterbringung der heimatlichen Ausgrabungen. Das Lapidarium mit seinen wichtigen rheinischen Denksteinen wird zunächst in unveränderter Form bestehen bleiben. In diesen archäologischen und kunstgewerblichen Abteilungen reicht das Historische Museum in Mannheim weit über einen territorialen Geltungsbereich hinaus.

Das Stadtgeschichtliche Museum in der ehemaligen Nonnenkirche L. I. I zeigt die Entwicklung Mannheims von der Gründung der Stadt im Jahre 1606 bis zum Ausgange des vergangenen Jahrhunderts. Wichtigen Etappen der Mannheimer Geschichte, die allgemeinere Bedeutung haben, sind besondere Abteilungen gewidmet, wie der Epoche Karl Theodors, der Zeit der Großherzogin Stephanie, der politischen Bewegung von 1848/49, der Entwicklung von Handel und Verkehr usw. Der ruhmvollen Geschichte des Nationaltheaters wurde ein besonderer Raum gewidmet.

Wenn auch gegenwärtig die Raumfrage des Museums noch keineswegs befriedigend gelöst ist, so bedeutet die Wiedereröffnung der Sammlungen einen wichtigen Schritt in der Neuorganisation der Museumspflege der ehemaligen kurpfälzischen Residenz. Gustav Jacob.

Rom

Ein bis jetzt unbekannter S. Sebastiano in der Spätmalweise S. Botticellis ist vom Direktor

der Vatikanischen Pinakothek aus Castelgandolfo, wo er sich befand, für dies Museum angekauft worden. Augenblicklich befindet sich das Gemälde beim Restaurator. A. C.

Ausstellungen

Deutsche Malerei in den letzten fünfzig Jahren / Bemerkungen zur Münchner staatlichen Ausstellung

Das Ereignis hiesigen Kunstlebens ist diese große Ausstellung, veranstaltet durch Generaldirektor Dörnhöffer in den Räumen der Staatsgalerie. Diesem sowie den vielen staatlichen und privaten Bildbesitzern gebührt wirklicher Dank. Die Sache ist nämlich nach vielen Seiten hin wichtig. Sie zeigt vor allem die durchgehende Linie, welche die von uns begrifflich oft überscharf geschiedenen Phasen der Entwicklung, die, sowie sie neues brachten, als „unorganisch", „abbrechend" gescholten wurden, höchst vernehmbar verbindet. Sie zeigt aber auch das ewige Nebeneinander der Strömungen, die in ein und derselben Zeit walten, gegeneinanderstehen und aus der Vogelschau doch so verwandt erscheinen. Sie zeigt vor allem die großen Personen, die sich mit bleibendem Wert aus der bloßen Strömung herausheben, denn nur das Beste aller Etappen sollte vorgewiesen werden. Nicht zuletzt entwickelt die Ausstellung die zusammenfassende, oft genug unterschätzte Bedeutung Deutschlands in den letzten europäischen Bewegungen überhaupt.

Immer wieder hinterläßt die Schau die Frage, ob all die üblichen Müdigkeitswendungen heutiger Betrachter am Platze waren und sind, soweit sie ständig von jenem „Unorganischen" des Verlaufes, vom „völligen Auseinanderfallen gleichzeitiger Bestrebungen", damit vom Untergang der Kunst überhaupt redeten. Hiergegen wird es Viele geben, die schon heute aus erster Entfernung diese Entwicklung als reiches Umschalten, viele, die sie sogar als machtvollen Anstieg empfinden werden. Allen aber dürfte die Ausstellung klar machen, daß vom Auseinanderfallen der gleichzeitigen Stile fürderhin um so weniger gesprochen werden darf, als wir uns der Gegenwart nähern. Die führenden Künstler sind immer näher zusammengerückt, so daß man schon wieder an das Mittelalter denken muß, wenigstens was das homogene Gesamtbild anlangt. Eine Tatsache, die weniger als Unlebendigkeit denn als beginnende Gesundung, Zurückbesinnung auf die Grundtatsachen alles Lebens überhaupt gedeutet werden kann. Allerdings handelt es sich vorerst nur um die führende Schicht, denn es sind vor allem die jeweiligen Sezessionen aufgewiesen. Unter dieser Schicht liegt freilich immer eine andere, von deren (zahlenmäßig) gewaltiger Existenz sich jeder überzeugen kann, der den Mut hat, jedes Jahr einmal den Münchner Glaspalast zu durchwandern. Diese Schicht variiert unaufhörlich die Gegebenheiten längst errungener Stile (was durchaus Wert haben kann) und bleibt schon durch diese vielen Nachzüglerformationen zerklüftet, beunruhigend, scheckig. Aber es hat schon Zeiten gegeben, in denen auch diese Schicht gradweis geschlossener aussah, was gesetzmäßigerweise immer einige Zeit nach Zusammenschließung der Oberschicht eintreten muß, von deren Formen sie ja mit Verspätung lebt.

Höchst bildend für das geschichtliche Verständnis wäre, wenn — etwa in einem Vor- oder Nachraum solcher Ausstellung — die extremsten Kritiken versammelt und im Auszug zu lesen wären, in denen jeweils im Augenblicke eines neuen künstlerischen Werdens das Meiste und gerade das Entscheidende als „rein theoretisch" und „nunmehr sicherer Untergang" hingestellt worden ist, dasselbe, das den Richtern dann schon aus kleiner zeitlicher Entfernung immer „höchst natürlich" erschien. (Die Richtung, die heute, weil soeben in den europäischen Ländern auftauchend, auf mindestens fünf Jahre unausweichbar ins Trommelfeuer gerät, ist die der neu verstandenen Sachschärfe, wie sie in Deutschland mit dem späteren Kanoldt, mit Schrimpf, Mense, Davringhausen, in Italien mit den Valori plastici, in Frankreich mit dem späten Picasso und Derain auftritt. Sie wurde durch eine neue Arbeit Kanoldts gezeigt.)

Einige Schöpfungen Karl Haiders in kristallklarer Andächtigkeit waren somit von besonderer Aktualität. Nicht minder aber bewährte sich die nach ganz andern Zielen strebende Güte und tiefe Wohligkeit von Hans Thoma, der wundervoll vertreten war in seinen untereinander so verschiedenen Bildformen. Leibls bleibende malerische Kultur war höchst anschaulich zu spüren, wenngleich seine menschliche Reserviertheit, mit der er für Leute wie Haider schon als naturalistischer Bravour- und Muskelmann gelten konnte, immerhin an den Tag tritt. An ihn schließen sich Trübner und Schuch an, bei denen der Pinselstrich schon dynamischeren Selbstwert erhält. Böcklin ist etwas knapp vertreten, aber genügend, um — gerade durch seine Gegenstandstreue — manche gestrige Unterschätzung beiseite zu schieben. Mit Uhde kommt man schon ein Stüfchen tiefer. Der heute unterschätzte Klinger ist nur mit einem Werke da, der Dresdner Pietà. Von hier geht es zu Marrées, der nicht nur durch die ins Galeriegebäude eingebauten Hauptwerke zusammendfassend sich darstellt. Liebermann, Corinth, Slevogt bilden dann eine geschlossene Trias, wobei ich glaube, daß im großen Ölbild die beiden ersteren länger leben werden, da sie weniger einseitig in dem verwegenen, oft gefügelosen Improvisierstil

Zeugnisse katholischer Geistesarbeit

KATHOLIKON

Ignatius v. Loyola
Die geistlichen Übungen
Eingeleitet und übertragen von
Dr. F. Weinhandl

Deutsches Nonnenleben
Das Leben der Schwestern zu Töss
Eingeleitet und übertragen von
M. Weinhandl

AUGUSTIMS
Eine Auswahl aus seinen Schriften
Ausgewählt, übersetzt und eingeleitet
von I. Bernhart

I. DE MAISTRE ⁎ VOM PAPSTE
In zwei Bänden. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von I. Bernhart

Preis jedes Bandes der Sammlung in Pappe Gm. 6.—, in Halbpgt. 10.—
De Maistre Bd. 1 und 2 in einem Band Halbpgt. Gm. 15.—, Pgt. 35.—
Fünf Bände in Geschenkkassette Pappe Gm. 30.—

ALLGEMEINE VERLAGSANSTALT MÜNCHEN

Zum 10. Jahrestag des Kriegsausbruchs erscheint:
im Verlag KARL NIERENDORF, BERLIN W und KÖLN

DER KRIEG VON OTTO DIX

50 Radierungen in 5 Mappen, Halbleinen, Auflage 70 Exemplare, jedes Blatt signiert und numeriert.
Preis M. 300.— pro Mappe, bei Subskription auf das ganze Werk M. 1000.—
Wie die früheren Radierwerke wird auch diese bisher bedeutendste Arbeit des Künstlers bald vergriffen sein.

Gleichzeitig gelangt zum Versand:

EINE BILLIGE BUCHAUSGABE

mit 24 Offsetdrucken, Format 18½×27 cm in hervorragender Ausstattung.
Preis 1.80 in biegsamem Karton, **2.40** in schwerem Handbütteneinband

URTEILE ÜBER DIX:

DER KÜNSTLER: „Dix ist der Mann der Zukunft, sein Kriegsbild die bedeutendste Leistung der jungen Generation.“ *(Max Liebermann)*

DER KRITIKER: „Das Radierwerk ‚Der Krieg‘ steht künstlerisch unmittelbar neben Goyas Desastros de la guerra“. *(Prof. G. Biermann)*

DER KUNSTHISTORIKER: „... ein außerordentliches Phänomen, das uns zur Umwertung unserer Kunstwertungen zwingt.“ *(Dr. P. F. Schmidt)*

Mit ingrimmiger Sachlichkeit und höchster technischer Meisterschaft zeigt hier ein führender Künstler das wahre Gesicht des Krieges, wie er es als Frontkämpfer sah.

Ein Dokument unserer Zeit von bleibendem Wert!

Zu beziehen durch jede gut geleitete Buchhandlung und direkt durch
KARL NIERENDORF ⁎ GRAPHISCHES KABINETT NEUMANN
BERLIN W 50 ⁎ Kurfürstendamm 232

HERMANN FINDEL
LEIPZIG
GOETHESTR. 1 AM AUGUSTUSPLATZ
FERNSPRECHER 21805

KUNSTHANDLUNG

GEMÄLDE
SKULPTUREN
GRAPHIK

ANKAUF · VERKAUF
NUR ERSTER MEISTER DES 19. UND
20. JAHRHUNDERTS

BÜCHERAUKTIONEN

*Wir
übernehmen Bibliotheken
und wertvolle Werke zur Versteigerung
oder kaufen solche gegen
bar*

ANTIQUARIAT CREUTZER

AACHEN ELISABETHSTRASSE 4 | **KÖLN a. Rh.** HOHENSTAUFENRING 42

GALERIE FISCHER
Frankfurt a. Main • Mendelssohnstraße 73

NEUZEITLICHE KUNST

Holzplastik des Mittelalters und der Renaissance

AUSSTELLUNG
VOM 21. JULI
BIS 21. SEPTEMBER 1924

IM PRINZENBAU
AM SCHLOSSPLATZ
IN STUTTGART

GEMEINSCHAFTLICH VERANSTALTET
VON

Antiquitätenhaus Prinzenbau / Theodor Loewenthal
STERN & CO. / TELEFON 24029 — TELEFON 5972

aufgehen, der uns heute manchmal schon als Konvention anmutet.

Dazwischen eingestreut sind manche, die entwicklungsgeschichtliche Nebenlinien andeuten sollen, ohne bleibenden menschlichen Wert zu behalten, da sie durch eklektisches oder dekoratives Gebaren geschwächt sind. Der Historiker begrüßt auch sie, der „Mensch“ kann sie entbehren.

Ein zweiter Teil ist dem Expressionismus in seinen verschiedenen deutschen Schattierungen gewidmet. Wir nennen nur Marc, Macke (Campendonk fehlt leider); Klee, Feininger; Nolde, Heckel, Pechstein, Schmidt-Rottluff, Kirchner; Kokoschka, Beckmann; Unold, Seewald, Caspar, Cars, Großmann. (Einiges wird noch erscheinen, da wegen Platzmangel gewechselt werden muß.) Wer dieser ganzen Kunst gegenüber naiv blieb und nicht den Ermüdungserscheinungen, die den Großstadtmenschen ständig bedrohen, gerade hier anheimfiel, der wird sagen müssen, daß dieses Weltbild (die Oberschicht geht vielleicht seinem Ende entgegen) wirklich nicht ohne Stärke und Kühnheit war. Man wird sich wundern, was unserer nächsten und übernächsten Generation bevorsteht, falls es gelingt, das Gute des Expressionismus aufzubewahren und alles nur genialische Rumoren fallen zu lassen. Vom Haß und Streite der Parteien befreit, wird dann klar werden: Diese machtvolle Sturm- und Drangbewegung, durch die alle Bedeutenden der jüngeren Generation hindurchgegangen und die schon 1890 mit van Gogh und Gauguin dastand, ist mit ihren 30 Jahren Auswirkung (einer mächtigen Nach- und Spätwirkung stehen wir noch bevor) mindestens von derselben geschichtlichen Bedeutung, wie etwa der literarische „Sturm und Drang“ des 18. Jahrhunderts, jene ganz entscheidende, nicht kürzere Wende zur absoluten Höhe deutscher Philosophie und Dichtung.

Der Sieg lag damals bei denen, die den „Sturm und Drang“ ganz ernst genommen und voll durchlebt hatten, bei den Beethoven, Goethe, Schiller, nicht bei den Wielands, die aus einem Sensualismus verfließender Epoche direkt hinübersteuerten in klassische Abgeklärtheit.

Roh.

Dresdner Sommerausstellungen

Ein Querschnitt durch die gesamte Dresdner Kunst 1924 (Künstlervereinigung, Kunstgenossenschaft, Sezession, Nichtorganisierte) ist von Ende Juni bis September in den beiden Ausstellungsgebäuden zu sehen. Man hat sich im wesentlichen ohne Gäste beholfen; im Rahmen der Sezession hängen Arbeiten ihrer auswärtigen Mitglieder Klee, Feininger, Kandinsky; bei der Künstlervereinigung ein dekorativer Fries Munchs aus dem Anfang des Jahrhunderts und eine Anzahl selten gewordener Graphiken. Der Gesamteindruck wird nicht davon bestimmt. Die numerisch stärkste Gruppe ist die rechtsstehende Kunstgenossenschaft, die unter Feldbauer alles sammelt, was sich vom Altbewährten nicht trennen kann; die Sezession hat wenige, aber entschiedene Mitglieder (es sind immer noch die Radikalen); die Künstlervereinigung hat alle Vorzüge einer Partei der Mitte, Vernunft, Maß, Stetigkeit. Der Durchschnitt der Leistungen ist keine Enttäuschung, Dresden ist seit langem eine Stadt des Niveaus, des Ensembles, aber ohne Spitzen und ohne den Ehrgeiz der Größe. Jeder arbeitet hier, bis er den Sprung in die größere Welt wagen kann, oder kommt her, um sich zu besinnen. Kokoschka ist wieder fort, Dix, Segal desgleichen, aber es sind sonderbarerweise immer wieder Junge da, die Bewegung bringen und das Niveau halten. Sie verteilen sich auf die Künstlervereinignng und die Sezession; in der Kunstgenossenschaft sind die, vor deren Bildern man kaum Rückschlüsse auf das Alter machen kann. Und über diese Gruppe ist am schwersten zu berichten. Ich bin, um es offen zu sagen, nicht in der Lage über eine Kunst zu urteilen, die zwar ganz offensichtlich einem Bedürfnis der breiteren kaufenden Öffentlichkeit entspricht, aber in ihrer Wesensart so fern von jeder Aktualität, jeder Produktivität im Geiste unserer Zeit steht, daß man geneigt ist, freundlich verstehend oder gänzlich ablehnend daran vorüberzugehen. Der alte Feldbauer ist unter ihnen der Jüngste, seine Klaue ist dieselbe geblieben, aber er hat wenigstens eine, und so ein Halbakt mit Maske ist voll Blut und Temperament, seine Aktzeichnungen haben sogar ein überraschendes Gefühl für Aufbau. Von Richard Müller ist ein raffiniert gemalter Rattenpinscher da, der an seine bessere Frühzeit erinnert, von Dienst und Ressel versprechende Anfänge. Die Plastiken von Berger und Grämer, die Radierungen von W. Habl und Großpietsch, ein paar Architekturentwürfe sind über dem Durchschnitt.

Die Künstlervereinigung hat in Albiker einen künstlerisch wie geistig gleich hervorragenden Führer. Eine Zeitlang war seine Produktivität ins Stocken geraten, heute versteht man die Erwartungen, die an sein Auftreten vor 20 Jahren geknüpft wurden. Er hat die Öffentlichkeit weniger beschäftigt, weil er nie das Neue um jeden Preis suchte, aber nun sein Werk in Ruhe gewachsen ist, hat er manchen lauten Rufer überholt und steht wieder neben Haller, mit dem ihn der „Jugend Kunst“ und Freundschaft verband. Von den Alten ist Sterl immer noch der vitalste; Gußmann, Hettner und L. v. Hofmann sind dieselben geblieben durch allen Wechsel der Zeit. W. Jacob, F. Winkler setzen in eigener Weise das Erbe fort; die übrigen Jungen teilen sich deutlich in drei Lager: die eigentlich Aktuellen, Vorwärtsstoßenden (Felix Müller, P. Cassel, in den Radierungen auch Böckstiegel); die Vertreter einer neuen Schlichtheit (Kretzschmar, Trepte, Schönberg); und die unentwegten

Expreſſioniſten, die aus einem ſtarken Antrieb eine romantiſche Schulmeiſterei gemacht haben (ohne Namen). Sonderkollektionen haben Otto Schubert und J. Hegenbarth, beide Verſager, in ihrer eigenen Geſchäftigkeit und Vielrednerei erſtickt. Die vielfigurigen Gemälde Schuberts ſind vergrößerte Illuſtrationen, ein Kinderporträt (Nele) erinnert wehmütig daran, daß dieſer Maler vor acht Jahren einen verheißungsvollen Anlauf nahm. Wenn nicht alles trügt, liegen die Ausſichten am günſtigſten für die auf das äußerſte vereinfachte Wirklichkeitsmalerei. Radierungen wie die Kretſchmars erreichen eine für Deutſchland keineswegs landesübliche Kultur der Linie. Nur iſt zu befürchten, daß die Deutſchen auch hier zu früh abbiegen in die Gefilde des beſchaulich Gefühlvollen oder des pedantiſch Gekonnten.

Die Sezeſſion vereinigt heute die Gründer der Gruppe, die im Kampf um die neue Form in die Breſche ſprangen, als vor ſechs Jahren die Ermüdung einſetzte, und die Nachgeborenen, die erſt anfingen, als man für eine neue Melodie aufnahmefähig war. Dix iſt da mit einem Porträt und der „Gräfin Elſa“ (zum erſten Male unangefochten). Von O. Lange eine Anzahl Landſchaften, feſt im Aufbau und ſtark in der Charakteriſtik, von Heckrott ein geiſtreich geſtaltetes Atelierbild, von Griebel veriſtiſche Figurenbilder, von C. v. Mitſchke-Collande und Lachnit Bildniſſe von edler Einfachheit, von R. Born eine ſchöne Arbeit in rotem Stein. Eine Anzahl Holzplaſtiken und Zeichnungen zeigt Voll, von den jungen Dresdner Bildhauern wohl der begabteſte. Seine kleineren Gruppen, die Einzelfiguren, unmittelbar aus dem Holz herausgeholt, ſind von ſtärkſtem Gefühl für das Plaſtiſche, die Zeichnungen voll Einſicht in die Proportion und Ponderation des menſchlichen Körpers.

* * *

Bei E. Richter hängt Carl Crodel. Der heute Dreißigjährige empfing entſcheidende Einflüſſe in Jena durch die dortige Sammlung Botho Gräf und verarbeitet ſie heute noch. Die Farbenholzſchnitte (Ziegen, Winterbäume) erinnern äußerlich an Kirchner und ſind in der Form das Gekonnteſte, den Gemälden haftet ein Übermaß an Erzählung an und eine ſonderbare Unausgeglichenheit des Farbigen. Bei Kuehl & Kühn hängen neue Aquarelle von O. Müller, Pechſtein, Kaus, Kirchner, bei Erfurt Holzſchnitte von W. Buhe und H. Alexander Müller; letzterer zeigt farbige clair-obscur Holzſchnitte in der Art Burgkmayrs und große Blätter zu Don Quichotte, die nicht ohne handwerkliche Überlegenheit und Form ſind. Die kleineren als Buchilluſtrationen gedachten Schnitte zu der gleichen Dichtung ſind vorläufig noch im Einfall reicher als in der Durchführung. In der Fides Bekanntes von E. Nolde und Plaſtiken von Laurent Keller. Die Arbeiten dieſes in Frankfurt lebenden Bildhauers, der durch Porträtbüſten (Mary Wigman) bekannt wurde, ſteht ſeinen Schweizer Landsleuten nahe und erreicht in den Kleinplaſtiken eine Bewegtheit des Aufbaus und der Oberfläche, die in der Richtung eines neuen Barock liegt. Die „Badende“, die „Liegende“ haben einen großen ſinnlichen Reiz; von den Köpfen in Bronze und Terracotta ſind die in der Form offenen zumindeſt phyſiognomiſch von großem Ausdruck

Will Grohmann.

Eine Auguſt Macke-Ausſtellung in Crefeld

Im Kaiſer Wilhelm-Muſeum tut der neue Direktor Dr. Max Creutz ganze Arbeit. Die Neuerwerbungen (Nauen, Campendonk, Schmidt-Rottluff, Heckel, Kirchner uſw.) haben durchweg Qualität. Im Ausſtellungsweſen weht ein neuer Wind, der den nahen Düſſeldorfern nicht mehr ſo günſtig iſt, wie in früheren Jahren provinzieller Genügſamkeit. Macke eine Gedächtnisausſtellung zu widmen, lag ſchon deshalb nahe, weil im September bereits ein volles Jahrzehnt ſeit ſeinem Tode auf dem Schlachtfelde der Champagne vergangen iſt; auch verbanden den Künſtler enge Beziehungen gerade mit Crefeld, wo ſeine Malerfreunde Campendonk, Giskes und Helmuth Macke lebten. Die Ausſtellung, die bis Mitte Auguſt dauern ſoll, kam mit Unterſtützung einiger Crefelder Sammler, vor allem aber der Familie des Künſtlers in Bonn zuſtande. Von den vorhergegangenen in Köln, Bonn, Hannover, Berlin, Frankfurt und Wiesbaden unterſcheidet ſie ſich dadurch, daß der Frühzeit beſondere Aufmerkſamkeit geſchenkt wurde, auch ſind von den wunderbaren Aquarellen und Zeichnungen mehr ausgeſtellt als je in früheren Jahren, nämlich 80. Von den 40 Gemälden iſt das meiſte bekannt, aber man ſieht dieſe farbige Zauberwelt eines geborenen Koloriſten mit größtem Genuſſe wieder und bedauert nur, daß die Zeitverhältniſſe noch nicht eine wirklich umfaſſende Macke-Ehrung geſtatten, die ſich meines Erachtens auf dem reichen Beſitz der Sammlung Bernhard Köhler, Berlin, aufbauen müßte. Wie wenig kennen wir doch erſt Auguſt Macke! Wie wenige wiſſen von dem ſchier ungeheueren Schatz der Zeichnungen, die eine wahrhaft fieberhaft tätige Hand aufgeſpeichert hat! Noch heute iſt das alles in Bonn im Hauſe Erdmann-Macke vereinigt (eine Mappe mit 22 Zeichnungen gab 1919 im Bonner Rhenania-Verlag Lothar Erdmann heraus). Von den frühen, farbig noch etwas zaghaften Gemälden ſind einige wegen ihrer Auseinanderſetzung mit Degas und Renoir von beſonderem Intereſſe. Ein in Paris entſtandenes Selbſtbildnis hat ſoviel maleriſche Kultur, bei voller Eigenart der Auffaſſung, wie nur ſehr weniges, was heute in Deutſchland geſchaffen wird. In Bonn

entstand das prachtvoll gerundete größere Bildnis des Schriftstellers E. A. Greeven (sein Buch „Die letzten Brücken" gibt manches aus Mackes rheinischem Umkreis gutgesehen wieder), vorher in Tegernsee eine Anzahl von durchsonnten geradezu jubelnden Landschaften, die jetzt in Crefeld besonders stattlich vertreten sind (s. als Beispiel die Landschaft von 1910 im Macke-Buch der „Jungen Kunst"). Am reichsten und vollblütigsten zeigt sich das Schaffen Mackes aber doch, wie auf allen früheren Veranstaltungen, in den Gemälden und Aquarellen der letzten Zeit, besonders den nach der Afrikareise entstandenen. Der lesende Mann im Park (schwache Abbildung in den „Rheinlanden", 1919), Die Spaziergänger, Das Mädchen mit blauen Vögeln sind Höhepunkte nicht nur von Mackes, sondern von deutscher Kunst des historischen Jahres 1914. Und dann, ein unsäglich trauriges Abschiednehmen, die noch nie gezeigte „Mobilmachung", das letzte Ölbild des Künstlers. Ein Straßenbild mit ungewohnt schwärzlichen Schatten, mit versteinerten Menschen und in einer Palette, die jeder Glut beraubt, all das Fürchterliche ahnen läßt, das uns, nicht ihm, dem gefallenen Götterliebling, beschieden war. Walter Cohen.

Alt-Dresdner Zeichenkunst (1650—1850)

Im Stadtmuseum Bautzen wurden kürzlich der Sammlung Sigismund-Oschatz entstammende Zeichnungen Dresdner Künstler des 17. bis 19. Jahrhunderts ausgestellt. Schüler Casanovas, Oesers, Adrian Zinggs, Klengels waren besonders zahlreich vertreten, außerdem noch weitere bekannte Namen wie C. W. E. Dietrich (Dietricy), Canaletto, der während seines Dresdner Aufenthalts (1747—1755) Mitglied der dortigen Kunstakademie war, Dahl, Carus L. Richter, Pletsch, Rayski u. v. a. m. Die flotte, lebensprühende Art des letzteren tritt in ein paar Pferdestudien und einer humorvollen Atelierszene wiederum schlagend hervor, während ein ähnliches Motiv — „Schwierige Beratung" eines verängstigten Zeichenschülers durch den neuen Meister — bei Karl Küchler jene trockene, etwas umständliche Zeichnung und den spießbürgerlich-gemütvollen Witz der Münchner Fliegenden Blätter aufweist. Einige Federzeichnungen von Aug. Christoph Kirsch, einem Casanova-Schüler, stellen Studien zu einer Verspottung und Geißelung Christi dar und überraschen durch die glänzende Bewältigung lebhaft bewegter Akte in den vielfachsten Verkürzungen und Überschneidungen. Von den Romantikern sind C. D. Friedrich durch einen leicht hingetuschten Landschaftsausschnitt, Carl Gustav Carus durch eine gewischte Bleistiftzeichnung — Segelschiffe auf mondbeschienener See — ferner Joh. Sam. Bach, ein Enkel Joh. Sebastians und Schüler Oesers in Leipzig und Jac. Wilh. Mechau, Casanova-Schüler, durch Aquarelle vertreten, in denen italienische Landschaften mit deutschen Romantikeraugen gesehen sind.

Außer ein paar flott mit der Feder gezeichneten Motiven aus Alt-Meißen von G. L. E. Friedrich (1827—1916) sei zum Schluß noch Carl Rob. Crolls fein gestrichelte Bleistiftzeichnung erwähnt, die, durch ein rundbogiges Fenster gesehen, einen Ausblick auf das alte Dresden von 1830 gewährt. Das ein wenig zimperliche, aber höchst liebenswürdige Konterfei der Stadt Ludwig Richters charakterisiert vortrefflich den Geist der damaligen durch Akademie und Romantik bestimmten Dresdner Kunst.

Erna v. Watzdorf.

Wiener Ausstellungen

Aquarelle und Graphiken von O. Kokoschka in der „Neuen Galerie" / Ausstellung der Čižek-Klasse der Kunstgewerbeschule / Ausstellung der Behrens-Schule in der Kunstakademie

Die Ausstellung von Aquarellen und Graphiken Kokoschkas in der „Neuen Galerie" ist im wesentlichen als eine Vorbereitung auf die auf den Herbst verschobene umfangreichere Darbietung seines malerischen Oeuvre gedacht.

Hauptsächlich sind es Arbeiten aus seiner Frühzeit, von der Zeit an, da Kokoschka noch in den Spuren Klimts wandelte. Darunter die in ihrer an frühmittelalterliche Miniaturen erinnernden Primitivität der Erzählung, der kunstgewerbelnden Stilisierung und Farbenbuntheit so reizvollen Bilder zu den träumenden Knaben. Die lithographischen Folgen des „Gefesselten Kolumbus", der an Eindringlichkeit in der modernen Kunst wenig ihresgleichen habenden „Bachkantate" (zu der auch sechs Originalzeichnungen vorliegen), der „Passion", sind vollzählig vorhanden. Zwei Zeichnungen zum „Hiob" tragen zur Ergänzung von Kokoschkas Bild bei, indem sie eine Daumier verwandte, derbsatyrische, Groteskes mit Tragischem versetzende Gesinnung bekunden.

Die fein Eindringen in den seelischen Gehalt seiner Gestalten noch erschöpfender offenbarenden Bildnisse sind, wenn auch keineswegs gleichwertig, so doch durch für Kokoschkas Entwicklung bezeichnende Arbeiten vertreten, die ihn, ausgehend von ausgesprochen naturalistischer Auffassung (wie sie noch das Bild Paul Stefans weist), zu von Bild zu Bild sich steigernder Schonungslosigkeit in der Bloßlegung des Innersten des Porträtierten (Skizze zum Bild der „Frau mit dem Papagei", „Selbstbildnis" von 1917, „India", „Buchhändler Lányi") fortschreitend zeigen. Im Aufeinanderabgestimmtsein von Form und seelischem Gehalt zählen die „Variationen zu einem Thema" (die mit vier Originalen vertreten sind) — wenn sie auch nicht durchwegs den Absichten des Künstlers gerecht werden — zum Vollendetsten der letzten Jahre.

Der Peſſimismus in Kokoſchkas Kunſt iſt hier reſtloſer Bejahung der Wirklichkeit gewichen. — Seiner letzten Zeit gehören einige derbe, von Nolde beeinflußte Aquarelle (Akte halbwüchſiger Mädchen und ein Mädchen in Blau) an.

Die gleiche, alles umfaſſende Weite des Weltgefühls wie aus ſeinen Geſtalten ſpricht auch aus den Landſchaften, von denen die bereits alle Vorzüge des ausgeführten Bildes aufweiſende Studie zu den „Tre croci“ genannt ſei.

* * *

Die jüngſt eröffnete Schau der erſt kürzlich als eines der Opfer der Abbau-Epidemie aufgelöſten Čižek-Klaſſe der Wiener Kunſtgewerbeſchule (nebenbei erwähnt, eine der bemerkenswerteſten Ausſtellungen dieſes Halbjahres) zollt glänzendes Zeugnis der kunſterzieheriſchen Fähigkeit ihres Leiters. Was von Prof. Čižeks im Geiſte moderner Kunſt unter weiteſtgehender Wahrung der Individualität herangebildeten Schülern (von deren Arbeiten gerade eine Ausleſe in den Städten Nord-Amerikas gezeigt wird) zur Ausſtellung gelangt iſt, iſt durchwegs im Zuſammenhang mit der Architektur (beziehungsweiſe mit der Geſtaltung des Innenraumes) gedacht, wobei die Ergebniſſe des Kubismus und Konſtruktivismus unter beſonderer Betonung des Kinetiſchen dekorativen Zwecken dienſtbar gemacht wurden. Da gibt es unter anderem Entwürfe zu einer New Yorker Bar mit deren vollſtändiger Inneneinrichtung; ein aus ſtereometriſchen Formen entwickeltes, buntfarbig phantaſtiſches Bühnenmodell zu K. Kraus' Traumſtück; rhythmiſchen Bewegungsablauf veranſchaulichende, kinetiſche Plaſtiken: ſolche, die von der (in abſtrakte Formen umgeſetzten) menſchlichen Geſtalt ausgehen und andere, konſtruktiviſtiſch-objektiviſtiſche Gebilde (Gartenplaſtiken und Reklameſäulen); einen aus verſchiedenen Materialien zuſammengeſetzten farbenſatten, abſtrakten Fries; gleichfalls abſtrakte Formen verwendende Vorlagen für Glasmetopen und Steinſchnitte; objektiviſtiſche Textilien. Arbeiten, die den engen Zuſammenhang dieſer jungen Menſchen mit modernem Kunſtwollen belegen, das die offiziellen Wiener Kunſtausſtellungen faſt durchaus vermiſſen laſſen.

* * *

Gegenüber der impoſanten Ausſtellung der Behrens-Schule in der Akademie der bildenden Künſte treten die Leiſtungen der übrigen Wiener Architekturſchulen in den Hintergrund. Keine Bauaufgabe, die nicht geſtellt und auf das Eigenartigſte gelöſt worden wäre. Im Vordergrund ſtehen induſtrielle Zweckbauten; es folgen Verkehrsanlagen, Wohnbauten, ſchließlich Kultſtätten. Hand in Hand mit der Anpaſſung des Baues an ſeine Erforderniſſe geht das Streben, ſeine Zweckbeſtimmung auch äußerlich darzutun. So hat ein Maſchinenhaus die Geſtalt einer rieſenhaften Turbine erhalten, die Flugſchiffhalle die eines Flugzeuges. Erſtaunlich, wie alle dieſe Bauten ihrer Umgebung, Landſchaft und Architekturbild, eingefügt erſcheinen. Wie auch dort, wo es zur Anlehnung an überlieferte Architekturformen kommt — wie etwa bei der an byzantiniſch-islamiſche Kultbauten anknüpfenden Linzer Kirche, dem italianiſierenden Gotteshaus in Gmunden, der phantaſtiſchen Gotik der für Baden beſtimmten Kirche — dieſelben ſchöpferiſch zu neuen Gebilden umgeſtaltet werden. Es iſt eine in der Monumentalität mancher Entwürfe dem Barocco verwandte Geſinnung, die in der mit dem Behrenspreis gekrönten „Talſtadt“ mit ihren großzügigen, zweckſymboliſierenden Anlagen und Bauten (zu denen auch das oben erwähnte Maſchinenhaus gehört) ihren bedeutſamſten Ausdruck gefunden hat.

St. Poglayen-Neuwall.

Die große Düſſeldorfer Kunſtausſtellung in Köln

Die Verhandlungen der Kölner zuſtändigen Stellen mit dem Ausſtellungsausſchuß der Düſſeldorfer Künſtlerſchaft, die infolge der Beſchlagnahme des Düſſeldorfer Kunſtpalaſtes nicht die Möglichkeit hat, in dieſem Jahre ihre Werke in Düſſeldorf auszuſtellen, haben zu dem Ergebnis geführt, daß die Ausſtellung in der Oſthalle der Kölner Ausſtellungsgebäude in der Zeit von Mitte Juli bis Ende Auguſt ſtattfindet.

Madrid

Die von Profeſſor Georg A. Mathéy, dem Leiter der Typographiſchen Werkſtätten der Staatl. Akademie für graphiſche Künſte und Buchgewerbe zu Leipzig, in Madrid organiſierte Ausſtellung des Deutſchen Buches (Exposicion Artistica de Libros Alemanes y Grafica Moderna), zu der die bekannte Verlagsbuchhandlung „Calpe“ in ihrem neuen, erſt kürzlich bezogenen prächtigen Heim einen beſonders geeigneten Raum zur Verfügung geſtellt hatte, war vom 20. bis 30. Juni geöffnet. Sie verfolgte den Zweck, in einer ſorgfältig getroffenen Auswahl (es waren rund 300 Bände und Mappenwerke vereinigt) einen Überblick zu geben von dem Beſten, was im Verlauf der letzten Jahre, trotz der ungeheueren Schwierigkeiten der Nachkriegszeit, auf dem Gebiet des Buchkunſtgewerbes in Deutſchland geleiſtet worden iſt. Es waren daher nicht etwa nur Luxusausgaben, ſondern auch das (relativ) billige Buch, ſofern es techniſch und künſtleriſch eine einwandfreie Leiſtung darſtellt, berückſichtigt worden.

Im ganzen waren 16 Verlage vertreten, und zwar von Leipzig: Staatl. Akademie für graphiſche Künſte, Inſelverlag, Tempelverlag, E. A. Seemann, Kurt Wolff; in Berlin: Marées-Geſellſchaft, Dietrich Reimer, Bruno und Paul Caſſirer; von München: Buchenau & Reichert, R. Piper & Co.; von Dresden: Ernſt Arnold; von Darmſtadt: Alexander Koch; von Weimar: Erich

Lichtenstein; von Jena: Eugen Diederichs; außerdem einige Bücher von Prof. Walter Buhe.

Der Eindruck, den die Ausstellung machte, war sehr günstig und allgemein wurde die Güte des Materials, der Geschmack und die Gediegenheit der Ausstattung anerkannt. Direkt Aufsehen erregten die hervorragenden Reproduktionen der Marées-Gesellschaft, die oft von Originalen kaum zu unterscheiden sind; ebenso wurden die ausgezeichneten graphischen Einzelblätter von Paul Cassirer (Liebermann, Kokoschka, Barlach) besonders bewundert. Von den von Professor Mathéy selbst illustrierten Büchern sei das farbig ungemein zarte und anmutige „Buch vom Tee" (Insel-Verlag), sowie „Das Hohe Lied", einer der Daedalus-Drucke von Dietrich Reimer, erwähnt. Endlich könnten etwa noch, ohne hiermit ein Werturteil abgeben zu wollen, verschiedene von Slevogt illustrierte Werke (Bruno Cassirer) oder die geschmackvollen Bände des Lichtenstein-Verlags in Weimar genannt werden.

Nach dem Erfolg dieser Ausstellung wäre es nur zu begrüßen, wenn der Plan, der vorhanden zu sein scheint, verwirklicht werden könnte, den gleichen Gedanken im kommenden Jahr mit einer Bücherschau größeren Stils in Madrid und Barcelona zu wiederholen. Allerdings wäre es wohl empfehlenswert, wenn hierfür nicht, wie diesmal als Termin Ende Juni, sondern Anfang Mai in Aussicht genommen würde. A. D.

Mainz

Das Mainzer Kunstleben, bisher nicht auf Rosen gebettet, soll endlich als lang erstrebtes Ziel seiner Wünsche einen Mittelpunkt in der Schaffung einer Kunsthalle mit ständiger Ausstellung bildender Kunst erhalten. Der Mainzer Künstlerschaft wurde hierfür die bisher als Lagerraum dienende alte Kapelle des ehemaligen Armen Claraklosters in der Rosengasse übergeben. ch.

München

Die „Neue Sezession" wurde eröffnet. Sie hat es schwer neben oben besprochener Ausstellung „Deutsche Malerei der letzten 50 Jahre". Man muß sie mit anderem Maßstabe messen, da Jahres- und Halbjahrhundertschau nicht verglichen werden können. Jedoch hätte die Sezession, was die große Ausstellung nicht wollte, über den Bereich der Heimat hinaus in andre Länder greifen können, wird mancher einwenden. Ein ungerechter Einwand, da die Zeiten solchen Austausches vorläufig vorbei sind. Zu bedauern ist nur, daß man innerhalb Deutschlands, auf das sich zu beschränken durchaus Sinn hatte, nicht weiter ausgriff. Wir haben also trotz mancher Gäste vorwiegend Kunst der Stadt München, von dieser aber wiederum nur einen Bruchteil, da die „Alte Sezession" und alle andren Bünde abgetrennt marschieren, wofür übrigens heute nicht mehr soviel Grund vorliegt als vor Jahren (wenn man die „Scholle"-Malerei Feldbauers, den Eklektizismus etwa Schinnerers und die Salonmalerei Th. Heines sieht). Sodann halte man zugute, was alles der Stadt, die hoffentlich nicht provinziell wird, durch Krieg und Ungunst der Verhältnisse entzogen wurde: Marc und Macke fielen im Kriege, ebenso Weißgerber. Klee und Kandinsky wurden nach Weimar berufen, Campendonk verschwand nach Krefeld, Scharff und Davringhausen gingen nach Berlin, Mense nach Italien.

Noch immer fehlen der Sezession Architekturentwürfe, mit denen doch unsere Raumvorstellung im Großen geprägt wird. Dafür tritt jetzt wenigstens mehr Plastik auf, wenn auch noch schüchtern genug. Scharff mit drei guten Büsten (Wölfflin, Liebermann, Corinth), Blecker, Koelle, Knappe, de Fiori sind diesmal da. Von der Münchener Malerei sind ansehnlich vorhanden Caspar (günstiger), die Caspar-Filser, Schinnerer, Schühlein, J. Heß, Troendle, Eberz, Maly, Nowak, Püttner, Lichtenberger, Kopp, Teutsch. Es liegt kein Grund vor, sich über diese Produktion auszulassen, da sie bekannt genug ist und keine grundsätzlich neue Wendung genommen hat. Der anregende, wenn auch etwas unstete Lauterburg fehlt leider. Ein einziges Bildnis des scheuen Reichel läßt nicht ahnen, daß er einer der sublimsten Münchner in der Farbe geworden ist. Kubins so oft im Inhaltlichen steckenbleibende Kunst vermag die wirkliche Phantastik Klees, der fehlt, nicht zu ersetzen. O. Coesters Farbe bleibt reizvoll, seine Form Improvisation. Gött quält sich ehrlich herum, ohne zu durchgehender Bildform zu gelangen. Das malerisch kultivierteste Bild ist von Lasser, das zeichnerisch reinste und am meisten gefestigte wohl von Schrimpf (Stilleben), das am vollkommensten durchgeführte von Kanoldt, indem es die geklärte Zeichnung nun mit wundervoller Farbsubstanz verbindet (Stilleben). Der Kreis derer, die von der Idee neuer Festigung der Komposition und neuer Sachschärfe durchdrungen sind, wächst von Jahr zu Jahr und wird weiter wachsen. Innerhalb des kleinen vorliegenden Ausschnittes europäischer Malerei sind hier zu nennen: Kanoldt (sein Subiaco streift leider ans Dekorative), Schrimpf (der inzwischen noch ein großes Nachtbild nachlieferte), Mense mit gutgebauten Kompositionen, Schnarrenberger (noch reichlich nüchtern) und Schulz-Matan. Auch Unold mit einigen gedämpften Idyllen, Dinklage und Nückel haben Elemente davon aufgenommen.

Von Auswärtigen nennen wir Ahlers-Hestermann mit nobel gemalten Arbeiten und Felixmüller mit rüder Farbenglut, ferner Heckendorf und Oeltjen.

Neben dieser Ausstellung mag Goltz erwähnt

sein, der Arbeiten von Karl Hofer zeigte, die geschichtlich etwa zwischen Heckel und Beckmann stehen, ohne abhängig zu sein und ihre eigene Art zu verfehlen. Barsche, knapp formulierte Dämonie geht aus von diesen Dingen, die Farbe ist oft ausdrucksvoll, manchmal aber peinigt eine krude Monotonie des Zuschnittes, die noch nicht immer abgründig ist, wie manche glauben. Eine Sammlung von Aquarellen und Zeichnungen von Jos. Eberz, die dieser von einer neuen Italienfahrt heimbrachte, zeigt die üppig bewegten Bildeinfälle dieses Könners, der sich durch parfümierte Farbe, einige Schwüle und Mangel an Einfalt um so manches bringt.

Über ein ganz anderes Gebiet will ich meiner Chronistenpflicht das nächste Mal genügen: Der Kunstverein zeigt „Münchner Malerei von 1850—75", die man nun als Einleitung zur großen Staatsausstellung anschließender Epoche abwandern kann. Und die Graphische Sammlung (Neue Pinakothek) bringt Aquarelle von Georg Dillis, die dieser als Begleiter des Kronprinzen Ludwig auf Reisen durch Südfrankreich, Italien und die Schweiz 1806—1817 anfertigte. R.

Prag / George Grosz im Kunstverein

Wenn diese schon in andern Orten, zuletzt in Wien gezeigte und von den betreffenden Referenten jeweils gewürdigte Ausstellung anläßlich ihrer Prager Darbietung noch einmal erwähnt wird, so dies nicht nur ob der Bedeutung dieses Werkes. Wesentliches läßt sich nicht sechsmal sagen und Wiederholungen sind überflüssig. Wohl aber läßt die Mehrung der Referate Verschiedenheiten der Standpunkte zur Geltung kommen, die einem solchen Werk gegenüber nicht vielseitig genug eingenommen werden können. Auch schwingt in einem jeden dieser Referate ein Stück der jeweiligen Atmosphäre mit, in der die betreffende Kunst zur Diskussion gestellt wird, so daß also über dem Persönlichen auch ein Rassemäßiges in der Beurteilung mit zu Wort kommt. So bildet sich über der einzelnen Kritik aus den verschiedenen eine Kritik der Kritiken, eine empirische Methode gleichsam, gegen die sich der einzelne stellungnehmend wehren mag, die im Überblick aber doch einen besonderen Reiz dieser Ciceronechronik ausmachen kann. Nicht zuletzt gerade durch die manchmal direkt sich widersprechenden Ansichten. Das Prinzip der Demokratie, die Diskussion, wird herausgefordert — und wehrt man sich auch, gerade dies Prinzip in Sachen der Kunst anzuerkennen, so wird man doch immer noch die so geförderte Vielseitigkeit der Beleuchtung eines Problems zugeben müssen.

Daß Prag nicht eben der klassische Ort für die Aufnahme der Groszschen Mentalität sein dürfte, ist sicher. Eine parteiverschworene Enge hindert hier oft vor wirklichem Ausblick ins Menschliche. Auf der andern Seite wird hier Formales besonders gewürdigt. So wurden manchem die Fäden, die Grosz mit der guten Simplizissimuszeichnung eines Heine z. B. verbinden, offenbar. Unter solchem Aspekt gelang es manchem die „Tendenz" zu verdauen und darüber hinaus das Künstlerische zu erblicken. Die hier wirkende Tendenz verlangt aber mehr als nur Verdauung, sie fordert Stellungnahme. Und da muß persönlich gesprochen werden. Sicher ist hier die moderne Anklage: „Das bist Du" bis in ihre äußerste Schärfe getrieben. Der Schnittpunkt der beiden Herkunftslinien dieser Tendenzen: Liebe und Haß, ist erschreckend betont. Und doch eben in die Enge einer kommunistischen Weltanschauung getrieben. Und zwar auf jener Seite, deren Hauptwurzel der Haß ist. Grosz Bekenntnis im letzten G-Heft ist aufschlußreich. Und man bestreitet ihm daraufhin die große Ahnenschaft der Goya und Daumier. In denen schwang die Welt frei und weit und erst ihre Tragik, frei von Haß und Rächergeste, fand in der Satire ihr Darstellungsmittel. Bei Grosz ist der Haß das erste. Wir streiten ihm nicht den liebenden Besserungswillen ab. Der aber vermag uns nicht zu erlösen, wo er in so enge Tendenzkanäle geronnen ist. Und die Einseitigkeit der Wahl der Angriffspunkte: Sexualität und Erotik bestärkt nur unsere Meinung von der Enge dieses Erlöserwillens.

Hier drängen formale Probleme in die rein menschliche Besinnung. Grosz ist Realist, muß Realist sein. Nicht Naturalist, der passiv die Natur nachzeichnet, sondern aktiver Realist, der aus der Wirklichkeit die ihm als konstituierend erscheinenden Kräfte heraustreibt. So entspringt aus der weltanschaulichen Modernität des George Grosz — jener: „Das-bist-Du"-Tendenz — notwendig die formale des Realismus. Aber nicht in jener Sachlichkeit, die Weg unserer Moderne ist. Die hat viel eher in dem Sachlichkeitsmythos des Otto Dix ihren Repräsentanten gefunden. In Grosz treibt zuviel Sentimentalisches, gerade in seiner Groteske und noch in seiner peinlichen Sachlichkeit. Zeitausdruck sondergleichen, aber kein Künder.

Darüber aber die Kunst. Fast möchte man sagen, Grosz ist der Künstler wider Willen. Man lasse alle weltanschauliche Problematik, alle zeitgemäß formale unter der Betrachtung dieser Blätter. Man sehe die reine Form. Dann steigt eine Kunst aus dieser Graphik und Aquarellistik, die rein in sich besteht und im Leben der Linien und Kurven, im Spiel der Fragen und Erwiderungen reiner Formsymbole, im Glanz der Lichter und im Erschrecken der plötzlichen Dunkelheiten ein künstlerisches Ethos offenbart, das, all der krampfhaft tendenziös verkündeten Manifeste der Gehirne lächelnd, in eigener und stolzer Kunstgerechtigkeit sich weiht.

Oskar Schürer.

Neue Bücher

Max J. Friedländer, Die altniederländische Malerei. Erster Band. Die van Eyck und Petrus Christus. Paul Cassirer. Berlin 1924.

Dieses auf mindestens zehn Bände angelegte Werk des Berliner Kenners soll das große fundamentale Kompendium der altniederländischen Malerei werden, das die Erfahrungen, Forschungen und Beobachtungen eines heute bereits 35 Jahre hindurch geübten Spezialstudiums abschließend zusammenfaßt. Im Gegensatz zu den vielen Kunstgeschichten, die immer zur Hälfte dichterische Kombination verraten, legt sich Friedländer bei dieser Arbeit ausschließlich auf die Tatsachen fest. Sie allein sind das wirkliche Fundament der Wissenschaft. „Von den tausend Steinen, aus denen der Bau bestanden hat, sind nur hundert erhalten. Da dünkt es mich ein vergebliches Beginnen, aus den zufällig bewahrten Stücken das Gebäude wieder errichten zu wollen. Die spärlichen Fragmente, die der Zufall uns bewahrt hat, zu lückenloser Kette schmieden, heißt der fixen Idee der Historiker zu Liebe die Geschichte fälschen. Auch auf Kunstgesetze fahnden, werde ich grundsätzlich vermeiden, weil der Wahn, Gesetze zu kennen, in ähnlicher Art, wie der auf Kausalität und Pragmatik gerichtete Ehrgeiz, das Auge trübt und die Betrachtung durch Vorurteile irritiert.“ Anschließend noch an diese hier mit Nachdruck zitierten Sätze aus dem Vorwort des ersten Bandes ein Bekenntnis des Verfassers zur Subjektivität des Urteils.

Man muß sich diese grundsätzliche Einstellung des Autors vor Augen halten, will man selbst den richtigen Standpunkt für die Wertung der hier begonnenen Arbeit gewinnen. Das Werk ist Sichtung und Ordnung eines ungeheueren Materiales, das der Forscher und Kenner, gestützt auf die Dokumente der Zeit und die wichtigen Vorarbeiten und Beobachtungen verstorbener Kunstgelehrten wie Scheibler und Weales oder lebender Kollegen wie Hulin und Conway mit vorbildlicher Akribie vor dem Leser ausbreitet, wobei seine Ausführungen durch einen glänzenden, leider nicht ganz vollständigen Tafelanhang, der aber erfreulicherweise viele Details vermittelt, gestützt werden.

Der erste vorliegende Band über das Werk der Brüder van Eyck und des Petrus Cristus gibt die Probe auf die hier befolgte Methode. Die Summe der Ergebnisse ist erstaunlich, die Fixierung des Gesamtwerkes so absolut überzeugend, daß auf die Dauer dieser oder jener Zweifel von anderer Seite (Conway im Juniheft des Burlingtone Magazin) kaum Bedeutung erlangen dürfte, weil auch in den schwerumstrittenen Fragen z. B. derjenigen des künstlerischen Verhältnisses der Brüder Hubert und Jan zueinander die klare Sachlichkeit Friedländers ebenso überzeugt, wie der tausenfach bewährte Blick eines Kenners, der in seiner Art heute in Europa seinesgleichen nicht hat. Einleitend greift Friedländer auf die Miniaturmalerei zurück und wie der Radierer mit der Kaltnadel auf die Platte zeichnet, so umreißt der Autor in diesem Kapitel von äußerster Konzentration im Thematischen die historisch-kulturellen Voraussetzungen, die dem Auftreten der beiden Brüder aus Maaseyck gegeben waren, die in Pol de Limbourg und seinen Brüdern — der erstere war beim Herzog von Berry wie später Jan van Eyck bei Philipp dem Guten „varlet de chambre“ — ihre unmittelbaren Vorgänger hatten, die die niederländische Erneuerung innerhalb des burgundisch-französischen Kulturkreises vorbereiten halfen. Von hier aus führt der Weg in einem ersten Hauptabschnitt zum Genter Altar, dessen genaue Beschreibung im Hinblick auf Darstellung, Porträts, Geschichte und Zuschrift eine Meisterleistung deutscher Kunstgeschichtsschreibung genannt werden darf. Um dieses Hauptwerk schwingt das eigentliche Problem der van Eyck-Forschung und um dieses zu ergründen, untersucht Friedländer zunächst die lebensgeschichtlichen Daten der beiden Brüder, die zweifellos Jans überragende Bedeutung bereits belegen, ferner des Letztgenannten signierte Werke mit einem catalogue raisonné, der in seiner Art nicht weniger vorbildlich ist. Von hier leitet er weiter zu dem wichtigen Kapitel über die Eyck-Kunst in der Buchmalerei über, die in den berühmten „heures de Turin“ als dem gemeinsamen Werk der beiden Brüder, das bei dem Brande der Turiner Bibliothek 1904 vernichtet wurde, aber in Durrieus zwei Jahre vorher edierter Veröffentlichung weiterlebt, dokumentarisch belegt ist. Noch weiter greift das nächste Kapitel über die Tafelbilder im frühen Eyck-Stil aus und erst, nachdem auch von hier aus weitere Grundlagen für das Eyck-Problem gewonnen wurden, faßt ein neuer Hauptabschnitt unter dem Titel „Hubert und Jan als die Meister des Genter Altars“ die Quintessenz der Forschung zusammen, mit dem Ergebnis, daß beim Genter Altar Hubert wohl zweifellos „das Ganze oder Meiste erfunden, komponiert, gezeichnet, untermalt, vielleicht auch stückweise zu Ende geführt hat, Jan aber gezwungen war, sich im Fremden einzurichten und schließlich alle Tafeln erwünschter Harmonie willen überging.“ Es folgen diesem Abschnitte, auf dessen Einzelheiten im Hinblick auf Hulins Untersuchungen usw. hier leider auch nicht entfernt eingegangen werden kann, bei dem aber Jans Persönlichkeit von Friedländer erneut ins Licht gestellt wird, noch Kapitel über die unsignierten Tafelbilder im reifen Eyck-Stil, ferner ein Abschnitt über die in Beschreibung oder Kopie erhaltenen Eyck-Bilder, ein solcher über die Zeichnungen im Eyck-Stil und als krönender Abschluß des Ganzen das Kapitel „Jan van Eyck. Sein Schaffen und seine Persönlichkeit“, das mit

den schönen Worten schließt: „Aus der ihm eingegebenen Kraft zum Höchsten langend, drängte Jan van Eyck nicht aufwärts und bewahrte in allen Erkenntnissen die harmlos freie Seele des Kindes.“

Das Werk des Schülers Petrus Christus, der wahrscheinlich schon von 1442 Lehrling Jans Werkstatt gewesen ist, ist weniger reich an Problemen, dafür durch unzweideutige Tatsachen belegt, die textlich und bildlich die gleiche Behandlung erfahren. Dieser Nachfolger stapft getreulich in der Spur seines größeren Vorgängers, aber neben ihm gibt es sonst keinen eigentlichen Eyck-Nachfolger, höchstens einen Erben in der Person des Antonello da Messina, der gewissermaßen als Enkelschüler Jans anzusprechen wäre, obwohl er den Meister bei Lebzeiten kaum gekannt haben dürfte. „Niemand war um 1440 soweit und stark genug, das Werk fortzuführen. Dennoch verbeitete sich die Errungenschaft der van Eyck-Tat auf geheimen und unterirdischen Wegen und ging den nachfolgenden Generationen nicht verloren.“

Friedländers erster Band seiner niederländischen Malerei, dessen Anlage und Bedeutung hier nur oberflächlich umrissen werden konnten, ist dennoch bereits die eigentliche Grundlage des Gesamtwerkes geworden. Eine Arbeit, wie sie nur dieser Gelehrte allein hat leisten können, unübertroffen durch wissenschaftliche Disziplin und Methode und dabei wieder ein so lebenswarmes Bekenntnis zu einer der vornehmsten Äußerungen europäischer Kunstgeschichte, daß selbst für den Nichtspezialisten das durchaus nicht leichte Studium dieses Buches ein nicht alltäglicher Genuß ist. Biermann.

Leo Frobenius, Das unbekannte Afrika. Verlag C. H. Beck. München 1923.

Wenn dieses umfassende, vorzüglich gedruckte, mit 194 klaren Tafeln, 66 Textabbildungen und 54 Karten versehene Werk in einer Kunstzeitschrift angezeigt werden soll, so kann das nur allgemein und kurz geschehen. Fachliche Auseinandersetzung würde Raum für umfassende Abhandlungen in einem betreffenden Spezialorgan erfordern. Zumal das Buch nach allen Seiten über sein Bereich hinaus drängt. Stimmungsgesättigt, unterliegt es auf weite Strecken hin rein künstlerischer Beurteilung, materialreich bedarf es intimsten Vergleiches mit den Einzelergebnissen aller Afrikaforschung, ethnologischer wie geologischer. Methodisch kühn gibt es zu eingehender Betrachtung geisteswissenschaftlicher Möglichkeiten überhaupt Anlaß, kulturpolitisch bedarf es vertiefter Auseinandersetzung mit weithin spürbaren Tendenzen heutiger Zeit. Aus all dem ist bereits ersichtlich, das Buch ist — ein echter Frobenius: von erregender Fülle der Tatsachengruppierung, Ballung zu großen morphologischen Komplexen und weithin zusammenfassenden Deutungen. Auf acht Expeditionen in 25jährigen afrikanischen Studien hat Frobenius Stoff zu diesem Buch gesammelt. „Die Entwicklung der innerafrikanischen Stämme wird für uns etwas immer Fremderes und Größeres, jemehr wir sie kennenlernen.“ (Troeltsch.)

Das Buch steht sehr entschlossen auf dem Boden neuer volkskundlicher Literatur, indem es grundsätzlich die rationalistischen Erklärungen aus Zweckmäßigkeiten meidet und den dunklen Dämon der Völker nicht verkennt. Frobenius wirft kühne Lichtkegel in dieses Dunkel, indem er das ungeheure, vom 19. Jahrhundert zusammengetragene Material deutend zu durchdringen wagt. Es geschieht das zunächst durch Unterscheidung von zwei Urkulturen, der der Hamiten am Mittelmeer, deren Gesamtzone sich von etwa den kanarischen Inseln bis zum Indischen Ozean erstreckt. Dann der Äthiopier im Süden Afrikas, wobei im Laufe der Geschichte beide gegeneinander wogen und sich abwechselnd vor einander zurückziehen. In diese Ureinheiten aber seien frühgeschichtliche Kulturströme eingeflossen: der erythräische Kulturstrom vom Osten her (gespalten in einen nördlichen und südlichen), der garamantische oder syrtische Kulturstrom vom Norden her, schließlich die atlantische Kultur mehr vom Westen. Die so entstehenden Gebilde sind nun von einer weiteren Seite her bedingt, von drei kulturgeographischen Einheiten, in die Frobenius Afrika zerlegt: Die Hylea um den Golf von Guinea herum, ein Kern von Urwald. Daran anschließend die Zega, ein riesiger Steppengürtel, von Senegambien bis zum Nil und von dort bis zum Sambesi und Kunene reichend. Schließlich im Norden und im Süden je ein Wüstenmeer, von denen das nördliche der Sahara ausschlaggebend ist. Wie der Verfasser diese drei Schichten von Einheiten nun verarbeitet, die damit entstehenden Objektivationen Afrikas deutend, muß im Buche selbst verfolgt werden. Frobenius unterscheidet ferner zwei grundsätzliche Formungsarten. Wohnung, Bett, Speicher werden in die Erde hineingegraben, das Backen erfolgt zunächst in der Grube (später erst im Erdofen): chthonische Kultur. Ihr steht gegenüber die tellurische Kultur, die alles von der Erde wegtreibt: der Mensch schläft auf dem Pfahlbett, lebt im Pfahlhaus, brät auf Pfahlrosten. Der erste Typ wird nun der Sahara zugeordnet, der zweite der Zega (Steppe). Indem nun noch der chthonischen Kultur das Matriarchat, der tellurischen das Patriarchat zugeordnet wird, entstehen umfassende Einheiten.

Mit dem Buch ist wieder eine mächtige Perspektive gesetzt, die die Geschichtswissenschaft aus dem europäischen Winkel heraustreibt und mindestens machtvoll verweist auf Felder neuer Bewährung. Dabei wird aber auch rückwärts neue Belichtung der westeuropäischen Steinzeit versucht, nicht minder Beleuchtung der Kultur

KUNSTVERSTEIGERUNGSHAUS

Hans v. d. Porten & Sohn

HANNOVER, Herschelstr. 31

*

Nächste Kunstversteigerung

am 5. bis 7. August

GEMÄLDE:

u. a. Rethel, Corot, Troyon, Sisley, Signac, Thaulow, Maris, Skarbina, Stadler

GRAPHIK:

u. a. Dürer, Goltzius, Edelinck, Drevet, Bause, Wille, Dietrich. Original-Zeichnungen hannoverscher Künstler. Japanische Farbenholzschnitte

SKULPTUREN:

Kolbe, Gaul, Sinding

KUNSTGEWERBE:

Fayencen, Porzellan, Glas, Stilmöbel, Waffen

*

Eine Sammlung wertvoller Urkunden aus dem 15. bis 18. Jahrh. Inkunabeln (darunter Erasmus, Melanchthon, Paracelsus, Brant, verschiedene Lutherschriften).

GEMÄLDE MODERNER MEISTER

WERKE HOHEN RANGES

GALERIE F. J. PIEPER

KÖLN A. RH.

DEUTSCHER RING 52

TEL. ANNO 6621

*

KUNSTHANDLUNG

HUGO HELBING

MÜNCHEN

Liebigstraße 21 / Wagmüllerstraße 15

*

Antiquitäten

alte Möbel, altes Kunstgewerbe, Tapisserien

Alte und moderne Gemälde

Graphica

ÜBERNAHME

VON KUNSTAUKTIONEN

*

Berlin W 10, Matthäikirchstraße 12

Frankfurt a. M., Bockenheimer Landstraße 8

MÖBEL-FABRIK

WILHELM LÖHR

BRAUNSCHWEIG

Bankplatz 8 • Ziegenmarkt 5

Fernsprech-Anschluß

Nr. 1358

*

Antike

und moderne Raumkunst

Großes gewähltes Lager antiker Möbel aller Stilarten

Altes Kunstgewerbe, Museale Objekte, Teppiche und Stoffe

Zur Zeit große Vorräte schöner Fayencen und Porzellane

Textile Neuschöpfungen und Nachbildungen

*

Führendes und bedeutendstes Unternehmen in dieser Art

GRAPHISCHES KABINETT ERFURTH / DRESDEN

ZINZENDORFSTRASSE 11

HOCHWERTIGE
SAMMLER-GRAPHIK MEIST IN PROBE- UND
ZUSTANDSDRUCKEN

VERLAG DER ARBEITEN VON FR. K. GOTSCH. MONATLICH WECHSELNDE AUSSTELLUNGEN

P. RUSCH

Gemälde
alter und neuer Meister

DRESDEN-A., Sidonienstr. 27
Telefon 16279

KKH

Kunsthaus Karl Heumann
HAMBURG • Stadthausbrücke Nr. 13
(Millionenbau)
kauft und verkauft
G • E • M • Ä • L • D • E
nur guter Künstler

Große Ausstellungsräume. Geöffnet täglich
von 10—6 Uhr. Fernsprecher: Vulkan 4110

DARMSTADT
1924
SÜDWESTDEUTSCHE
KUNSTAUSSTELLUNG
BADEN · HESSEN · WÜRTTEMBERG
MATHILDENHÖHE
17. MAI – 1. OKTOBER

OSTASIATISCHE KUNST

ANTIQUITÄTEN

*

CHINA
JAPAN
INDIEN

*

HUGO MEYL
MÜNCHEN
KAROLINENPLATZ 1

des Mittelmeers im 3. und 2. Jahrhundert v. Chr. Auch die Kultur Ägyptens wird in fesselnde Zusammenhänge gerückt, z. B. mit dem Westen Europas und Afrikas, sowie den Einflüssen des Landes Kasch.

Die innere Stärke einer geisteswissenschaftlichen Arbeit ruht auf drei ganz auseinanderliegenden, höchst verschiedenen Begabungen: auf nüchterner Schärfe der Einzelbeobachtung, ferner auf der vor einer Methodenlehre standhaltenden Verschmelzung der Tatsachen, bei genauer Trennung des Erwiesenen, des Wahrscheinlichen, des Möglichen. Schließlich auf wissenschaftlicher Phantasie im Sinne kraftvoller Hypothesenbildung. Je nach der Lagerung dieser Begabungen unterscheiden sich die Forscher nach ihrem Typus. Je nach der Vereinigungsstärke unterscheiden sie sich nach ihrem Rang. Frobenius' Kraft liegt in der dritten Richtung. Drängt sich hier oft eine sozusagen expressionistische Romantik mit ihrer Gefahr der Überdeutung in den Vordergrund (manche Phänomene scheinen anderen exotischen Kulturen gegenüber auch überwertet), so wird doch jeder Leser aufgewühlt und belebt der großen afrikanischen Geschichte entgegentreiben, für die ihm noch nie so viel organisierende Gesamtgriffe dargeboten wurden. Roh.

Bonaventura Genelli, Aus dem Leben eines Künstlers. Herausgeg. u. eingeleitet von Ulrich Christoffel. Propyläen-Verlag. Berlin 1922.

Es war ein außerordentlich glücklicher Gedanke des Propyläenverlages, daß er Genellis Zyklus „Aus dem Leben eines Künstlers", der bisher nur aus den Kupferstichen der Burger, Gonzenbach, Merz und Schütz bekannt war, nach den Originalzeichnungen im Leipziger Kabinett herausgab und dadurch einen wertvollen Schatz deutscher Zeichenkunst auch weiteren Kreisen zugänglich machte. Vor diesen Blättern, die in ursprünglicher Reinheit und Schärfe Genellis ganze Meisterschaft dokumentieren, wird es einem so recht zum fühlbaren Erlebnis, daß auch dieser Deutsch-Römer zu den tragischen Gestalten deutscher Kunst gehört und mit Carstens, Runge, Cornelius, Rethel, Feuerbach, Böcklin, Marées in einer Reihe steht. Dem Herausgeber ist daher nur beizupflichten, wenn er in seiner Einführung von dieser Erkenntnis ausgeht und beim Betrachten der künstlerischen Bedeutung Genellis von vornherein die ethische Konstellation seiner Persönlichkeit zur Erklärung heranzieht. Ist doch gerade dieser Standpunkt vor allem bei den Bildern der Selbstbiographie allein möglich, da sie ohne Erkenntnis der allgemeinen Menschlichkeit nicht ihren vollen Reiz entfalten können. Auch Genelli gehört zu den Vergessenen der deutschen Kunstgeschichte und insofern bedeutet für unsere Tage Christoffels Einleitung eine nicht zu unterschätzende Leistung, da er es versteht, das Originelle in Genellis Künstlertum zu begreifen und seiner Sonderstellung in ihrem vollsten Ausmaße gerecht zu werden. Diese Eigenart besteht nämlich in erster Linie darin, daß Genellis Schaffen aufs engste mit der Tradition des 18. Jahrhunderts verwachsen ist. Daher ist seine Kunst nur zu erfassen, wenn man ihre geschichtlichen Voraussetzungen aufdeckt. Dann erkennt man, daß sich sein Stilideal mit Carstens deckt, dessen heroische Note er nach der Seite des dekorativen Genres abwandelt. Dabei offenbart er aber eine höchst persönliche, großartige Ausdruckskraft in seinen Zeichnungen. Christoffel deckt in feinsinniger Analyse die merkwürdigen Reize dieser neuantiken Zeichenkunst auf, indem er auch auf die anderen Illustrationen und Dichtungen des Künstlers wie die Satura, die Dantezeichnungen, das Leben einer Hexe und das Leben eines Wüstlings näher eingeht. Die 24 Kompositionen „Aus dem Leben eines Künstlers", die in den 1850er Jahren entstanden und 1868, im letzten Lebensjahre des Künstlers, in Kupfer gestochen erschienen, hat er insofern interpretiert, daß er den hier wieder abgedruckten Erläuterungen von Max Jordan aus der Stichausgabe von 1868 noch eingehendere biographische Notizen und stilistische Würdigungen mit großem Geschick und wärmstem Gefühl angliederte. Dadurch ist mit der neuen, buchtechnisch und buchkünstlerisch auf allererster Stufe stehenden Publikation nicht nur ein Juwel bester deutscher Kunst gehoben, sondern auch zugleich uns eine ausgezeichnete, bisher fehlende neuere Würdigung und Biographie des Meisters beschert worden. T.

Georg Lippold, Prof. an d. Univ. Erlangen: Kopien und Umbildungen griechischer Statuen. VIII, 293 S. gr. 8°. Geheftet Gm. 8.50, Schw. Fr. 11.—. C. H. Beck. München 1923.

Für die Rekonstruktion der Geschichte der griechischen Plastik sind wir bei dem Verlust der meisten Originale zum großen Teil auf die Kopien der römischen Zeit angewiesen. Die Arbeit — Preisaufgabe der bayerischen Akademie von 1913 — will für die Beurteilung dieser Kopien allgemeine Gesichtspunkte und äußere Daten feststellen. Sie versucht den Nachweis, daß das Kopieren vom griechischen Osten (Pergamon, Athen) ausging, daß auch die besten Kopien griechische, attische Arbeiten sind, daß Rom und Italien, Praxiteles und seine Schule, auch die in Rom befindlichen Originale wenig für die Kopien bedeuten, daß die literarische Überlieferung über die vorzüglichsten Meisterwerke für die Kopisten weniger maßgebend gewesen ist, als was den Kopisten an Vorbildern in Griechenland, hauptsächlich in Athen, bequem erreichbar war, daß die Fundumstände meist für die Datierung sehr wenig ergeben. Dabei ergeben sich für eine Reihe von Einzelfragen, auch der Geschichte der Plastik selbst, neue Kriterien.

Friedrich Knapp, Italienische Plastik vom 15.—18. Jahrhundert. Mit 160 Tafeln. Hyperion-Verlag. München 1923.

Der ſtattliche Band iſt offenbar ein unveränderter Neudruck jenes Teiles der Fragment gebliebenen Juſtiſchen Kunſtgeſchichte, in dem Fr. Knapp bereits vor etwa anderthalb Jahrzehnten zuſammenfaſſend und geſtützt auf ein ausgezeichnetes Bildmaterial einen Abriß der italieniſchen Plaſtik gegeben hatte. Von dieſem Juſtiſchen Torſo hat der Hyperion-Verlag ſeiner Zeit mit den Reſtbeſtänden auch das Verlagsrecht erworben, das ihm die vorliegende Neuausgabe möglich machte. Dieſe erweiſt erneut den Wert dieſer in ihrer Auswahl und textlichen Konzentration noch längſt nicht veralteten Arbeit, deren Nachdruck ebenſoſehr auf der Anſchauung des Einzelobjektes wie auf der klug abgewogenen Analyſe der Werke liegt. Der Verlag hat jedenfalls drucktechniſch eine vorbildliche Veröffentlichung getätigt, und bei dem Kunſthunger der Zeit kann es dieſem Buch über drei Jahrhunderte italieniſcher Plaſtik an Erfolg kaum fehlen. B.

Galerie-Publikationen

Meisterwerke der staatlichen Gemäldegalerie in Dresden. Dritte umgearbeitete Auflage mit 300 Abbild. und einleitendem Text von Dr. Hans Posse. Franz Hanfstaengl. München 1924.

Nach den Neuauflagen der erſten Bände der bewährten Sammlung „Meiſterwerke der bedeutendſten Galerien Europas“ iſt kürzlich auch die Veröffentlichung über die Dresdner Galerie in der dritten Auflage erſchienen. Was der „Cicerone“ ſchon mehrfach bei ähnlichen Gelegenheiten feſtgeſtellt hat, trifft auch auf die neue Arbeit zu, für die Hans Poſſe, der Direktor der Galerie, ſowohl die Zuſammenſtellung des Materials als auch den einleitenden Text übernommen hat, der die Geſchichte der berühmten Sammlung von ihren Anfängen an bis auf die Gegenwart verfolgt.

Für den Sommer 1924 will der Verlag noch den Band über das Berliner Kaiſer-Friedrich-Muſeum und den über die öffentliche Kunſtſammlung in Baſel neu herausbringen. —n.

Budapest, Museum of fine arts. Catalogue of the Paintings by old masters. With forty one illustrations by Dr. Gabriel de Térey. Victor Hornyánszky Ldt Publishers. Budapest 1924.

Eine wertvolle und wichtige Tatſache zugleich iſt die erſte engliſche Ausgabe des Katalogs der Gemäldegalerie des Budapeſter Muſeums, die der langjährige Direktor, Gabriel von Térey, beſorgt hat.

Wie bei einem ſo bewährten Kenner beinahe ſelbſtverſtändlich, bedeutet dieſe engliſche Ausgabe hinſichtlich der Durchforſchung des Materials einen weſentlichen Fortſchritt über die früheren Galerie-Kataloge hinaus, und erſtaunlich iſt und bleibt die Summe der Neuerwerbungen, die ſeit dem Tage, wo der jetzige Direktor die Leitung der Galerie übernahm, an Geſchenken und Ankäufen gemacht werden konnten. Auf die Jahre 1896—1924 entfallen allein 235 Gemälde, die nicht nur das noch nach vielen Seiten hin völlig unvollkommene Geſamtbild der Galerie abrunden konnten, ſondern auch als Einzelobjekte heute zum Teil den wertvollſten Beſtand der Sammlung ausmachen. Man braucht bei dieſer Gelegenheit nur daran zu erinnern, daß u. a. der Ausbau der engliſchen und ſpaniſchen Abteilung das beſondere Verdienſt Téreys geweſen iſt. Dieſer hat dem Katalog eine vielſeitig orientierende Einleitung voraufgeſtellt, die über die Geſchichte der Galerie genauen Aufſchluß gibt. An die 40 der wichtigſten Bilder ſind am Schluß auf Tafeln beigegeben. —n.

Weitere Neuerſcheinungen

(Beſprechung vorbehalten)

Franz Landsberger, Heinrich Wölfflin. Elena Gottſchalk-Verlag. Berlin 1924.

Erwin Roſenthal, Giotto in der mittelalterlichen Geiſtesentwicklung. Dr. Benno Filſer, Verlag. Augsburg 1924.

Konrad Witz. 30 Tafeln mit einführendem Text von Hans Graber. Neue erweiterte Auflage. Verlag Benno Schwabe & Co., Baſel.

Führer durch die kulturgeſchichtliche Abteilung im Schloß. Mit 12 Abb. Herausgeg. vom Hiſtor. Muſeum. Mannheim 1924.

Verſchiedenes

London

Der Engländer Sir Martin Conway, Mitglied des Unterhauſes hat kürzlich eine nichtoffizielle Reiſe nach Rußland unternommen, um ſich über das Schickſal der ruſſiſchen Kunſtſchätze aufzuklären. Sir Martin konnte bei ſeiner Rückkehr zur Beruhigung der engliſchen Kunſtfreunde mitteilen, daß er in der Eremitage wie im Kremlin alles in beſter Ordnung vorgefunden habe. An der Eremitage amtet derſelbe Direktor wie vor dem Krieg. Er ſoll einen Plan zur Neuordnung ſämtlicher ruſſiſcher Muſeen ausgearbeitet haben. Sir Martin hat nur ganz wenige Spuren von Vandalismus geſehen. Nur ein einziges Objekt, und dieſes von untergeordneter Bedeutung, iſt aus der Eremitage verſchwunden. Was dem Engländer ganz beſonderen Eindruck machte, war die Tatſache, daß die Sammlung von 10000 Goldornamenten, die in Südrußland entdeckt worden waren, völlig intakt war. Auch das Orlovſche Tafelgeſchirr fand er komplett vor, und das gleiche konnte er von dem ſchönen Service ſagen, das Wedgwood für den Zar hergeſtellt hatte. Auf dem Schatzamt zeigte man

Sir Martin Conway die Kronjuwelen. Am gleichen Ort ſollen 75000 Stücke Gold- und Silbergeſchirr aufgeſtapelt ſein, die konfisziert worden waren.

Während es vor dem Kriege in Rußland nur 50 Muſeen gab, gibt es heute 250. Jeder Ort will ſein Muſeum haben. Die Nachfrage ſoll ſo groß ſein, daß ſich die Regierung in ernſtlicher Verlegenheit befindet. Bodmer.

New York

Die Tochter des vor einigen Jahren verſtorbenen Großinduſtriellen und Sammlers Frick, Miß Helen Clay Frick, hat jetzt die von ihr mit größter Liebe und Hingebung zuſammengebrachte Nachſchlagebücherei für Kunſt, die bereits ca. 40000 Illuſtrationen und 12000 Bücher und Kataloge umfaßt, der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Sie hat für die Bücherei einen beſonderen Anbau an das ehemalige muſeumartige Wohnhaus ihrers Vaters errichten laſſen, das bekanntlich ſpäter mit all ſeinen großartigen Kunſtſchätzen der Stadt New York zufallen wird. Die Nachſchlagebücherei umfaßt die Kunſt vom 12. Jahrhundert an bis zur Gegenwart und ſtellt ſich würdig an die Seite der gegenwärtig freilich noch viel umfänglicheren gleicher Art des Sir Robert und der Lady Witt in London.

* * *

Kunſtunterricht per Radio iſt der neueſte Schritt in dem Programm: „Kunſt für jedes Heim", das jetzt hier eifrig von „Freunden der Kunſt für das Volk" befolgt wird. Zunächſt haben einige von dieſen eine Vortragsreihe über Kunſt arrangiert, für die die nötigen Illuſtrationen zu ganz billigen Preiſen abgegeben werden. Da wohl die Mehrzahl der amerikaniſchen Heime in der Stadt und vor allem auch auf dem Lande jetzt eine Radioinſtallation beſitzt, ſo kann auf dieſe Weiſe, mit Hilfe des lebendigen Wortes und der durch dieſes erklärten Abbildungen tatſächlich wenigſtens eine Ahnung von Kunſt und dadurch Liebe für ſie faſt in jedem Heim, auch fern von allen Muſeen, erweckt worden. Einige der Themen ſind z. B.: „Kunſtverſtehen und wie es erreicht werden kann"; „Wie ſoll man Gemälde beſichtigen?"; „Architektur und Städtebau"; „Dorfverſchönerung"; „Kunſt der Kleidung"; „Kunſt im Heim". Man darf von dieſer neuen „Elementarſchule der Kunſt" in der Tat Gutes erwarten. F.

Der Kunſtmarkt

Vom amerikaniſchen Kunſtmarkt

Die letzten paar Wochen haben noch die Nachricht einiger großer Ankäufe zu ſehr hohen Preiſen gebracht, die für hieſige Sammler durch bekannte Firmen wie Kleinberger und die Duveens gemacht wurden, darunter ein Frauenkopf von Ghirlandajo für Michael Friedſam, der ſeine ſämtlichen Erwerbungen durch die Firma Kleinberger beſorgt. Das Gemälde ſoll $ 150000 gekoſtet haben. Und in dem Pariſer de Ridder-Verkauf figurierten die Duveens als Käufer des bedeutenden Bildnis einer jungen Frau von Franz Hals für ca. $ 125000 und Knoedlers als ſolche des „Bauernhofes im Sonnenlicht" von Hobbema, das den ſehr hohen Preis von etwa $ 70000 erzielte.

Von ſolchen Ausnahmepreiſen, die ſich natürlich trefflich für Propagandazwecke und als Preisindikatoren für eventuelle neue Sammler mit vollen Beuteln — falls ſolche auftauchen ſollten — benützen laſſen, nun aber auf die allgemeine Preis- und Marktlage in Amerika ſchließen zu wollen, würde ein ganz falſches Bild erzeugen und nur Enttäuſchungen verurſachen. Es iſt leider weniger als erhofft geſchehen, um für die kommende Saiſon größere Hoffnungen zu erwecken. Die fünfprozentige Kunſttaxe iſt beſtehen geblieben, und die Verringerung der Einkommenſteuer auf die großen Vermögen iſt bedeutend kleiner geweſen, als viele Intereſſenten in ihrem Optimismus angenommen hatten. Und das bedeutet, daß die Reichen ſich noch immer nicht beſonders geneigt fühlen werden, Extraſummen in Kunſtwerke zu ſtecken. Zwar hofft man, daß nach der Präſidentenwahl im November ein allgemeiner Geſchäftsaufſchwung und in ſeinem Gefolge ein ſolcher auf dem Kunſtmarkt ſtattfinden wird, zumal ja auch die allgemeine politiſche Weltlage, momentan wenigſtens, etwas ſtabiler erſcheint. Aber wenn man bedenkt, daß, neben allen anderen Gründen, das Rieſenangebot auf dem hieſigen Markt von Kunſtwerken der verſchiedenſten Art aus aller Welt unaufhörlich weiter vor ſich geht, ſo kann man wohl mit Beſtimmtheit vorausſagen, daß, wenn auch die kommende Saiſon in ihrem zweiten Teile eine bedeutende Beſſerung der Lage mit ſich bringen ſollte, es doch noch, wie man es hier nennt, ein „Markt des Käufers", nicht des Verkäufers bleiben, d. h. alſo daß der erſtere weiter entſcheidende das Wort zu ſagen haben wird. F.

Bevorſtehende Verſteigerungen

Hannover

Auf der am 5.—7. Auguſt bei Hans v. d. Porten & Sohn ſtattfindenden Kunſtverſteigerung werden die Bilder franzöſiſcher Impreſſioniſten größere Anziehungskraft ausüben. Von Corot ſind zwei Landſchaften vorhanden, die den ganzen zarten Duft und die poetiſche Stimmung dieſes Meiſters der „paysage intime" beſitzen. Der bekannte Tiermaler Conſtantin Troyon hat eine prachtvolle Landſchaft mit Kühen geliefert, die den Vergleich mit den beſten holländiſchen Tierbildern nicht zu ſcheuen braucht. Alfred Sisley zeigt ſich in dem Porträt eines

älteren Mannes als ein Bildniskünſtler von hervorragender Bedeutung. Wie die Neo-Impreſſioniſten einem modernen Vorwurf wie einer großzügigen Induſtrieanlage gerecht werden, zeigt Signac in einem höchſt delikat durchgeführten „Hüttenwerk". Ein deutlicher Beweis für den Einfluß der impreſſioniſtiſchen Kunſt Frankreichs auf die gleichzeitige europäiſche Malerei, ſo z. B. die niederländiſche, zeigt ſich deutlich in den beiden Städteanſichten des Jacob Maris; auch der Norweger Fritz Thaulow erweiſt ſich in dem „Städtchen am Fluſſe" als Vollblut-Franzoſe. Von deutſchen Malern iſt der bekannte Hiſtorienmaler Alfred Rethel mit einem vorzüglich ausgeführten Studienkopf vertreten, der Berliner Skarbina mit einer modern anmutenden Winterſtudie, der Münchner Stadler mit einer kleinen, koloriſtiſch aber feinen Landſchaft. — Eine Reihe von Zeichnungen hannoverſcher Künſtler wird auch außerhalb Hannovers großes Intereſſe erwecken, denn es befinden ſich Werke von dem Maler des hannoverſchen Theatervorhangs, Joh. Heinr. Ramberg, dem Hiſtorienmaler Karl Geſterley uſw. darunter. Auch Graphik iſt in guter Auswahl vorhanden, da eine Sammlung zum Verkauf kommt, die Namen wie Dürer, Edelinck, Drevet, Bauſe, Wille uſw. enthält. Daneben eine ganze Reihe von japaniſchen Farbenholzſchnitten, darunter prachtvolle Blätter von Kunijoshi, Hieroshige uſw. — Die moderne Plaſtik iſt durch Künſtler wie Gaul, Kolbe, Sinding gut vertreten. — Wie immer bietet das Kunſtgewerbe ein ſehr reiches Bild: Fayencen; Porzellane, Gläſer, Waffen ſind in reicher Auswahl vorhanden. An die Kunſtverſteigerung wird ſich eine Bücherauktion anſchließen, deren Verzeichnis beachtenswerte Inkunabeln von Luther, Melanchthon, Brant, Erasmus, Paracolsuzuaw aufweiſt; ferner eine Anzahl wertvoller Urkunden aus dem 14. bis 18. Jahrhundert.

Aus der Sammlerwelt und vom Kunſthandel

Berlin

Zum 10. Jahrestag des Kriegsausbruchs gibt Karl Nierendorfs Verlag (Graph. Kabinett I. B. Neumann) ein groß angelegtes Radierwerk von Otto Dix heraus, das 50 Originalradierungen umfaßt und in fünf Mappen unter dem Titel „Der Krieg" erſcheint. Es ſtellt Szenen aus dem Kriege dar, wie ſie der Künſtler als Frontſoldat ſah. Gleichzeitig mit den Originalen werden zwei Ausgaben in Buchform zu billigem Preiſe veröffentlicht. Das Werk erregt in künſtleriſchen Kreiſen großes Intereſſe und wird in allen deutſchen Städten ausgeſtellt werden. Im Auguſt finden Ausſtellungen in Berlin, Köln, Hamburg, Bremen, München, Breslau, Dresden, Mannheim, Stuttgart, Düſſeldorf, Frankfurt, Kiel, Ulm ſowie in Brüſſel und Wien ſtatt.

New York

Der bekannte Berliner Kunſthändler und Verleger I. B. Neumann, der in New York ein Graphiſches Kabinett begründet hat, verſendet ſoeben die erſte Nummer einer von ihm herausgegebenen Zeitſchrift „Artlover" mit vielen ungewöhnlich guten Reproduktionen nach Werken der graphiſchen Kunſt vom Mittelalter bis zu den heutigen Expreſſioniſten. Er ſetzt ſich beſonders für Werke der neuen deutſchen Kunſt ein, die im Auslande ſteigende Beachtung findet.

Erſcheinungstermin		Redaktionsſchluß	
Heft 16	14. Auguſt	Heft 16	7. Auguſt
„ 17	4. September	„ 17	28. Auguſt
„ 18	18. September	„ 18	11. September

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Leipzig, Liebigſtraße 6.

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone":
BERLIN: Dr. Willi Wolfradt, Berlin-Halenſee, Kurfürſtendamm 91, II / MÜNCHEN: Dr. F. Roh, München, Helmtrudenſtraße 9, III / DRESDEN: Dr. Will Grohmann, Dresden-A., Wormſer Straße 84 / FRANKFURT a. M.: Dr. Saſcha Schwabacher, Frankfurt a. M., Savignyſtr. 5 / ÖSTERREICH: i. V. Dr. St. Poglayen-Neuwall, Wien II, Kurzbauergaſſe 5 / NIEDERLANDE u. BELGIEN: Dr. F. M. Huebner, Den Haag, Louise de Colignyplein 11 / SCHWEIZ: Dr. Jacob Welti, Zürich, Vogelſangſtr. 46 / FRANKREICH: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / ENGLAND: Dr. Fritz Bodmer, London WC 1, 34 Woburn Square / ITALIEN: Dr. Auguſto Calabi, Mailand, Via Petrarca 16 / SPANIEN: Alfred Demiani, Madrid, Almagro 12 / DÄNEMARK: Dozent Charlotte Weigert, Kopenhagen, Hotel Belvedere, Raadhuspladſen / SCHWEDEN: Dr. Gunnar Mascoll Silfverstolpe, Stockholm, Königl. Schloß / TSCHECHOSLOWAKEI: Dr. Oskar Schürer, Prag-Strešovice, Bielohorska 446 / NORD-AMERIKA: Frank E. Washburn Freund, 50 Weſt 90th Street, New York City / SÜD-AMERIKA: Dr. Ludwig Weber, Buenos Aires (Argentinien), Pietras 361 / RUSSLAND: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu. 92 / INDIEN: Frau Dr. Stella Kramriſch, Calcutta, Univerſität.

Verlag, Geſchäftsſtelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Kommandit-Geſellſchaft a. A., Leipzig, Liebigſtr. 6 II. Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Rudolph Czapek

Von OTTO KELLNER | Mit vier Tafeln nach Werken des Künstlers

I. Eine Einführung in seine Kunsttheorie

Vor nunmehr 16 Jahren, 1908, erschienen im Verlag von Klinkhardt & Biermann, Leipzig, die „Grundprobleme der Malerei" von Rudolph Czapek. Der Untertitel gab an, daß es sich um ein Buch für Künstler und Lernende handeln solle. Auf knappen 180 Seiten wurde der Leser vertraut gemacht mit der geistigen und technischen Auffassung im künstlerischen Prozeß, wurde dargetan, daß Malerei in erster Linie Flächenkunst sei, daß malerisches Sehen nicht mit dem Sehen des Bildhauers verwechselt oder gleichgesetzt werden dürfe. Erhärtet wurde diese Definition durch einen Rückblick auf das historisch zugängliche Gesamtgebiet der Malerei, der den künstlerischen Kulturen Europas, Asiens und Amerikas Gerechtigkeit widerfahren ließ und durch eine klassische Prosa unvergeßlich bleiben mußte.

Für eine jede Kunst- und Kulturepoche fand Czapek in den Grundproblemen das erlösende Wort: Strömt von den Kunstwerken Altägyptens, Babylons, Assyriens und Altpersiens ein Schauer höchster Geistigkeit aus, so zeigt die jüngere Bildkunst Chinas uns im Gegensatz zu der großzügigen Kunst Westasiens eine weiche Zartheit und Sinnlichkeit in höchst verfeinerter Stimmung. Hellas, „ein Frühlingssproß altmorgenländischer Weisheit", ist das Beispiel einer echten und wahren Renaissance: wie selbständig war es neben dem uralten Stamm erwachsen, nur eine Verwandtschaft der treibenden Säfte ist da. Wohl hatte der griechische Mensch die Einheit von Trieb und Geist erreicht, aber unter dieser Oberfläche verbirgt sich ein abgründiges Lebensgefühl voll melancholischer Ratlosigkeit über das ewige Rätsel des Lebens selbst. In strenger Schule wächst dann der germanische Künstlergeist heran; anfangs kleinlich und unsicher, erreicht er in wenigen Jahrhunderten den feinsten Bildausdruck. Bis zum Beginn des Humanismus hat auch die abendländische Kunst an der Gleichförmigkeit teil, die die Kunstübung von den ältesten Wandfiguren bis eben zu den Tafelbildern des mittelalterlichen Europa kennzeichnet: Umrisse und Farbflecke waren die Kunstmittel, die man mit naiver Sicherheit bis dahin unbeschädigt bewahrte, die Fläche wollte man schmücken, nicht aber die Natur kopieren.

„Malerei ist Flächenkunst" — dies ist das a priori aller malerischen Betätigung, um dies Prinzip ordnen sich alle Elemente der künstlerischen Komposition, nämlich Farbe, Fleck und Linie. Der harmonische Zusammenschluß dieser Elemente in Linien-, Farben- und Helldunkelharmonie begründet dann den künstlerischen Endwert der Komposition, und Czapek kommt unter Berücksichtigung aller dieser Momente zu der vorbildlichen Definition: „Die Darstellung des Nebeneinander in Harmonie auf der Bildfläche ist das eigentliche Ziel der Malerei."

Die weiteren Ausführungen Czapeks über Komposition, Bildbedeutung, dekorative Wirkung, technische Auffassung, Materialbeherrschung usw. möge der interessierte Leser in den „Grundproblemen" selbst nachlesen, kommt es diesen Zeilen doch in erster Linie zu, den Aus- und Weiterbau der Czapekschen Kunsttheorie an Hand seiner noch unveröffentlichten Schriften darzustellen und zu würdigen. Diese Schriften sind:

1. Zur geistigen Synthesis. Kunst und Religion innerhalb einer Totalansicht. 1916/17.
2. Farbenwelt und Bildaufbau. Beiträge zu einer Theorie der Bildkomposition. 1921.
3. Umrisse und Raumwerte. Eine psychische Methode des Selbstunterrichts im Zeichnen. 1922.

In dem umfangreichen philosophischen Werk „Zur geistigen Synthesis" unternimmt Czapek den Versuch, von der Warte einer planetarischen Philosophie aus und gestützt auf ein reiches soziologisches, kultur- und religionsgeschichtliches Wissen, den Tatbestand der gesamten irdischen Welt zu deuten, eine Anweisung zu harmonischer Überwindung

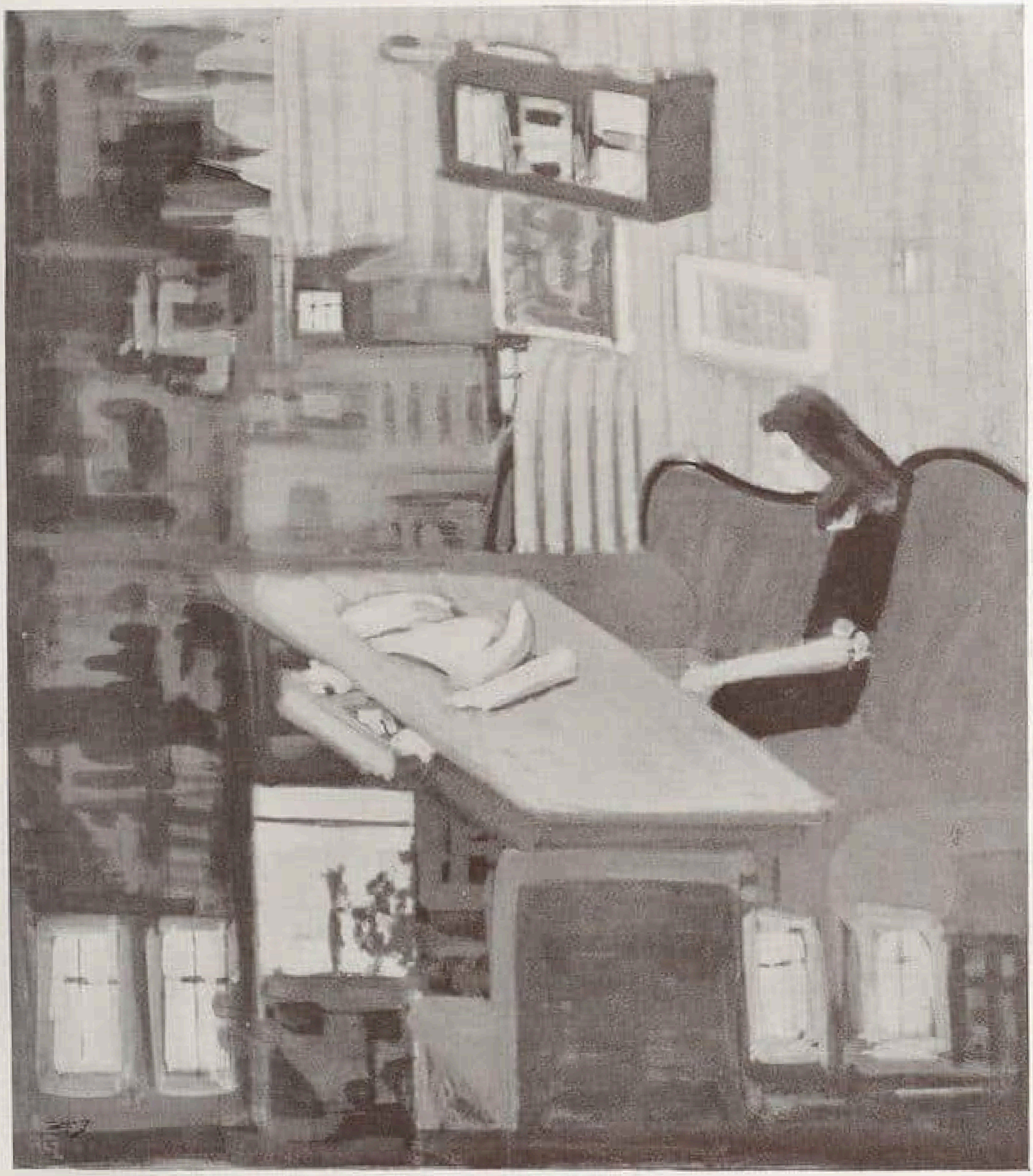
des Daseins zu geben. Die Erdbewohner werden hier als nichtige, um die Achse des Selbst kreisende Menscheninsekten begriffen, ein enger Individualismus, ein beschränkter Nationalismus und die Überbetonung eines realistisch gerichteten Fachwissens als Hauptmängel der weißen Rasse insbesondere aufgezeigt. Als Leitsterne wahren Europäertums und einer würdigen Lebenshaltung überhaupt werden demgegenüber aufgestellt die Ideen des ewigen Friedens, eines gemeinsamen Erdhaushaltes, eines Reiches der Vernunft schon auf dieser Welt. Die Krisis der abendländischen Kultur wird erkannt als eine geistige Zuschärfung zwischen einer mondän-imperialistischen und einer universalen heroischen Kulturidee; dem zerreibenden kapitalistischen Wirtschaftssystem der Gegenwart wird entgegengestellt die Idee des Kollektivismus, eines Reiches der Ordnung, darin dem geistig Schaffenden der Thron gebührt und dessen Leitziel vernünftige Beschränkung heißt.

In Kunst und Religion, in der Wesensschau des Künstlers, im Gotteserlebnis des religiösen Menschen, lehrt Czapek, sind die beiden Mächte zu sehen, auf denen sich die geistige Synthesis aufbaut, während eine bloße Verstandestätigkeit in den Grenzen der Analyse befangen bleibt und der Ursprünglichkeit ermangelt. Die gemeinsame, jedem Erdbürger gestellte Aufgabe aber sei diese: in unser unergründetes innerliches Wesen selbst einzugehen, immer wieder an jene feine goldene Saite, an das eigene überpersönliche Leben zu rühren und auszuharren als die treu ergebenen Untertanen der Gottheit vor den tief geheimnisvollen krystallenen hohen Pforten des Himmels, bis der Augenblick gekommen ist, in dem das erlöschende niedere Ich sich zu einem höheren, dem geistigen Dasein erlöst.

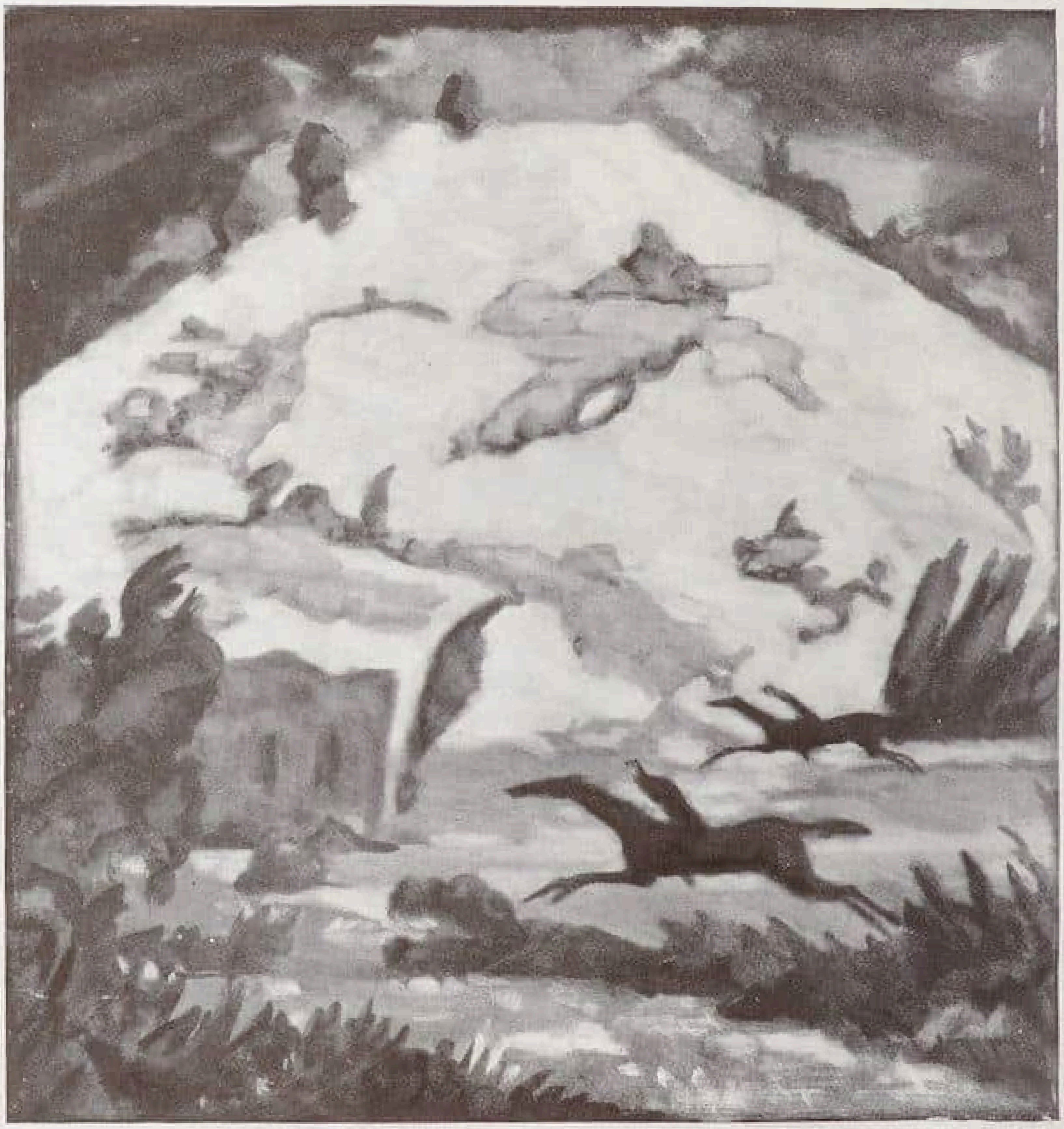
So steht im Mittelpunkt dieses Weltbildes das Erlebnis des Geistes, steht der Kosmos der Vernunft wider das Chaos aller Unvernunft, und auch die Künste sind „gleichsam nicht von dieser Welt", sondern „der bleibend allgemeine Sinn aller Kunst besteht darin, die Herrschaft höherer Wirklichkeiten durch die besonderen Mittel der einzelnen Kunstarten zur Darstellung zu bringen". — Oder, wie es Czapek an anderer Stelle formuliert hat: „Als Künste im eigentlichen und vornehmen Sinne des Wortes können, strenge gesehen, nur solche bezeichnet werden, die jener obersten geistigen Schicht entstammen, in der die Umdeutung der Sinnenwelt im Hinblick auf die Reiche höherer Wirklichkeiten vollzogen wird. Alle übrigen Stufen des sogenannten künstlerischen Ausdrucks, die jene obere geistige Region nicht mehr erreichen oder sich gar an die Sinnenreize der realistischen Schicht verloren, können nicht mehr bedeuten als höchstens bemerkenswerte geistige Vorstufen, oder aber sinnlich, gedanklich, handwerklich gebundene Abwege an den Richtwegen zum eigentlichen Kunstkönnen." So steht die festliche Kunst des Nur-Dekorativen, der bloßen Augenweide der feierlich verklärenden, aus echter Geistigkeit erwachsenen Kunst als ein Abweg entgegen, weil sie „verewigt", was die Verewigung in Linie und Farbe nicht verträgt.

Wer infolge einer beschränkt abendländischen Kunsterziehung einseitig auf den Realismus des perikleischen Zeitalters und die Werke der italienischen Hochrenaissance eingestellt ist, wird diese Ausführungen Czapeks nicht begreifen. Und doch ist Czapek im Recht, wenn er in seiner zweiten maltheoretischen Schrift „Farbenwelt und Bildaufbau" nachdrücklich darauf hinweist, daß durch ausgebildete Fertigkeiten des neuzeitlichen Bauzeichnens ein beirrendes Element in die abendländische Bildkunst hineingetragen wurde und geometrische Einheitlichkeit des Bildraums ganz einseitig höher bewertet wird als eine geistige Gesamtwirkung des Bildes selbst. In Wirklichkeit ist die auf unbeschränkter Weltgläubigkeit beruhende realistisch-naturalistische Stilstufe nur eine Stufe unter mehreren, wie das von Czapek statuierte Gesetz des Stilwandels des näheren aufzeigt.

Czapek unterscheidet in seiner Farbenlehre sechs Stufen der Kunst, in welche sich sämtliche Stile der Erde sinnvoll einreihen lassen. Stufe I trägt das Kennwort „Naturstand" und umfaßt die primitiven Wald- und Steppenstämme, die unter Furcht und



Rudolph Czapek.
Nachtstück.



Rudolph Czapek.
Gelber Berg.

Hoffnung mühselig ihre Existenz behaupten. Die Beschwörung der Götter durch Amulett und Talisman bildet eine der Hauptaufgaben. Flächenzeichnung in geometrischer Vereinfachung (abstrakte Technik) ist das Kennzeichen des naiv-sinnlichen Realismus dieser ersten Stilstufe. Bei Stufe II, die im Zeichen der sozialen Autorität, einer erweiterten und subordinierten Selbstbehauptung steht und innerhalb des Bauern- und Kriegerstaatswesens Geltung gewinnt, wird die Anschauung durch den Willen gebunden und subjektiv umgeformt. Flechtornamente, Schriftsätze, Symbolfiguren mit reliefartiger Wirkung, Zauber-, Wunder-, Sakral- und Legendenbild fallen unter Stufe II. Einflüsterung, Betäubung, Einprägung, Propaganda und Suggestion machen sich geltend. Illustration und Plakat sind neuzeitliche Abarten dieser dämonisch-männlichen Stufe II. Auf Werken dieser Stufe treten Bild und Schrift fast immer vereint auf: die Hieroglyphen Ägyptens, die Plakatschrift der Gegenwart, die Schriftbänder des Mittelalters. Im alten Orient, im frühen Altertum, in der byzantinischen Kunst hat sich die zweite Stilstufe vornehmlich ausgewirkt.

Stufe III, die Stufe der wohlhabenden Stadtbürgerschaft, der individuellen Kultur der Oberfläche, wird durch enthusiastischen Wirklichkeitssinn bezeichnet. Naturtreue, maßvolle Einfühlung, Weltgläubigkeit, lebendige Sinnlichkeit sind die Kennzeichen. Figur und Landschaft werden unter voller Tiefenwirkung dargestellt. Aufklärung, Humanismus, Pantheismus und Wissenschaften schaffen ein ausgesprochen diesseitig gerichtetes Weltbild, dessen Anschauungsseite sich in einem kritischen Realismus niederschlägt. Das Verstandesmäßige dominiert. Alexandria, das kaiserliche Rom, die Renaissance sind die Hauptepochen, Nikolaus Poussin und die Akademien führen die Überlieferung weiter. Aber auch Franz Hals und Velasquez geben sich als klassische Realisten und begründen ein Maltradition, die im 19. Jahrhundert in Leibl, Manet, auch in Cézanne weiterlebt. — Wichtig sind naturgemäß auch die Übergänge zwischen den einzelnen Stufen: so leitet z. B. die Malweise der Spätgotik von Stufe II zu Stufe III hinüber, der kritische Naturalismus des 19. Jahrhunderts zusamt dem Impressionismus (Claude Monet) führt zu Stufe IV usf.

Stufe IV steht im Zeichen des erwachenden persönlichen Pathos und läßt sich mit den sogleich zu besprechenden Stufen V (Durchschauungen) und Stufe VI (Selbstaufgabe) unter dem Schlagwort Durchbrechung des klassischen Realismus zusammenfassen. Innere Ratlosigkeit und die Entwertung der Sinnenwelt sind die Kennzeichen der Stufe IV. Tiefes Leid und Leere inmitten flüchtiger Unwerte herrschen vor. Im Europa des 20. Jahrhunderts hat sich dieses persönliche Pathos vor allem verwirklicht. Die Pariser „Orphiker", besonders Robert Delaunay, sodann die deutschen Expressionisten, weiterhin Kokoschka und Kandinsky sind hier zu nennen.

Der hier begonnene Weg führt weiter zu Stufe V, in das helle Reich der Bewußtheit und der Durchschauungen, die sich in reifer Groteske, reifem Humor, reifer Satire äußern. Zwei Einstellungsweisen lassen sich hierbei unterscheiden, einmal der inhaltlich und moralisch betonte Durchschauungswille, wie er sich in Groteske und Satire (Hogarth, Goya, Daumier, Gulbransson, Kubin) dokumentiert, sodann der Wille zur abstrakt formalen Raumzernichtung, der die Wege des Kubismus (Fauconnier, Picasso, Gleizes) erleuchtet. Alles in allem handelt es sich hier um die gnostische Anschauung eines metaphysischen Subjektivismus.

Stufe VI endlich bringt die bewußte Zernichtung und Abtötung in mystischer Selbstaufgabe. Die transzendente Gottheit gilt als alleinige Wirklichkeit, die pathetische Haltung ist gnostischer Selbsteinkehr gewichen. Der Künstler wird Priester, das Kunstwerk Gottesdienst. In der Sieneser Malerei des 13. und 14. Jahrhunderts, auch in Assisi und bei Fra Angelico, wo sie aus der Reliefform der Stufe II erwachsen scheint, hat sich diese Richtung am schönsten verwirklicht, aber auch einige Blätter der neuesten Zeit, von Derain und Erich Heckel, gehören hierher. — Bemerkt muß noch werden, daß nicht jeder Künstler und nicht einmal jedes einzelne Kunstwerk durch eine einzige

Stilkategorie bezeichnet werden kann. Übergangs- und Miſchformen ſind ſogar die Regel. So wäre der Greco und auch die Altruſſen als Komplex II, IV, VI zu ſehen, Rembrandt als Komplex III, V, VI, desgleichen van Gogh (Selbſtbildniſſe, Sonnenlandſchaften!).

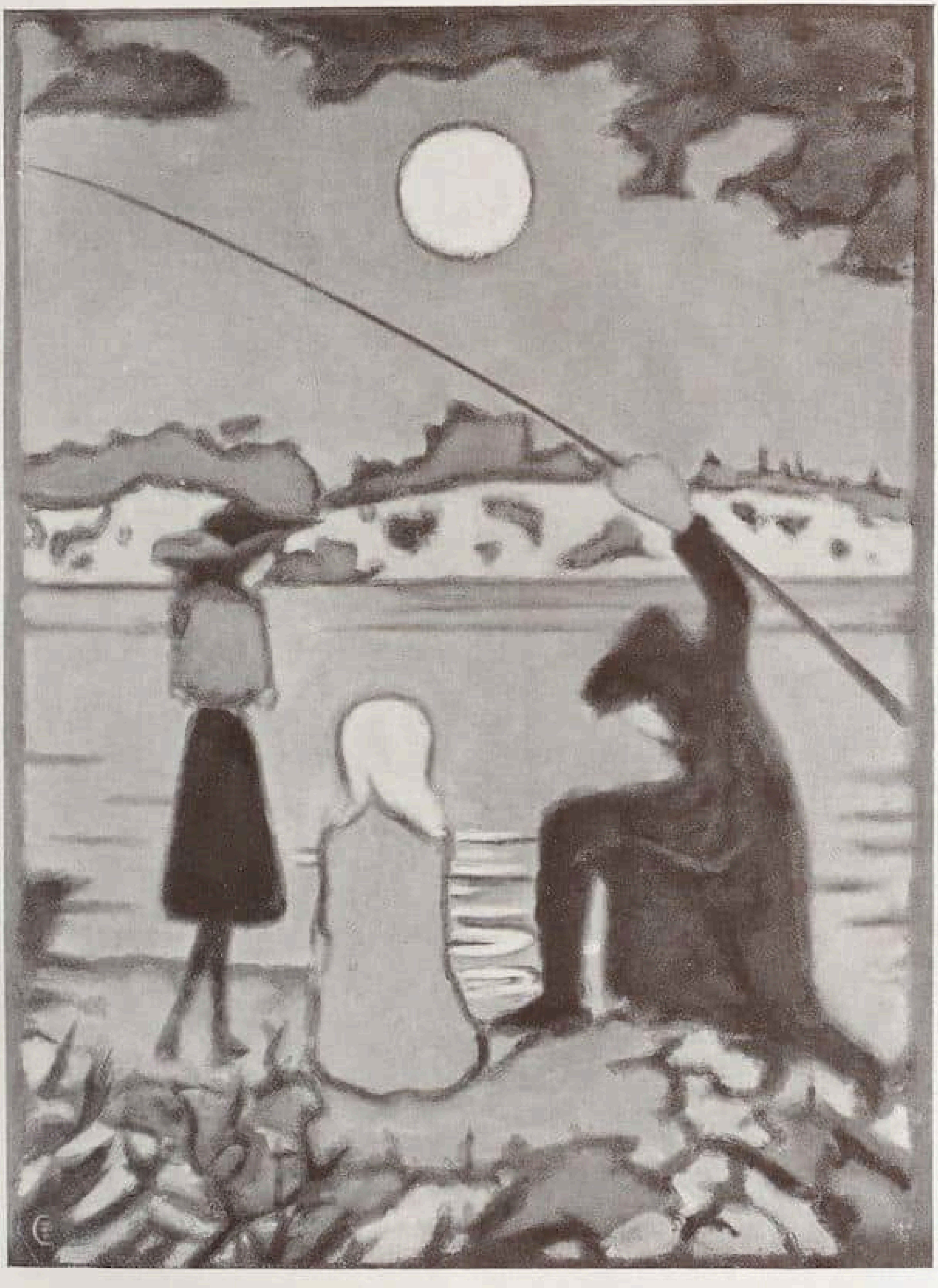
So gehen Anfang und Ende ineinander über und die ſechs Stilſtufen ſchließen ſich zum Kreis zuſammen, „beginnend von der Stufe kindlicher Sinnlichkeit und poetiſcher Weltheiligung über ein magiſch-ſuggeſtives, oft in Allegorien redendes Willensreich, über eine überſchwängliche oder verklärte weltliche Schönheit einmündend in die geiſtige Lage ſcharf durchſchauender herber Nüchternheit, weiter aber und tiefer ſchürfend in leidvolle Ergriffenheit, Ratloſigkeit und Leere, dann ſich ermannend zu überlegener Überſicht und weltverneinender Einſicht, endlich tief in verborgenen Gründen eingehend in das heilige Reich ichverneinender Einkehr, ein Reich, das dem anfänglichen Wirken kindhaft unkundiger Weltheiligung nicht zufällig nahegerückt erſcheinen kann."

Die Sechsteilung, die Czapek der im vorigen entwickelten Stilſtufenfolge zugrundelegte, bildet auch den Rahmen für ſeine Farbentheorie, wie ſie ſich in der Schrift „Farbenwelt und Bildaufbau" niedergelegt findet. Czapek unterſcheidet ſechs natürliche Hauptgebiete, darin ſämtliche Trübungen, Verdunklungen, Aufhellungen und Grenzübergänge Platz finden können. Es ſind dies 1. die Familie der grauen, weißen und ſchwarzen Farben, 2. die Familie der roten, 3. der gelben, 4. der grünen, 5. der blauen, 6. der violetten Farben.

Im folgenden einige Farbbeſchreibungen und -deutungen: Grau, „die Farbe der Dämmerung, der Nebel, Wolken, Dünſte, Rauchſchwaden, der Waſſer und Felſen . . . bleiern, alt und matt, voll feierlicher Erſtorbenheit. Weiß in der Farbe von Schnee, Eis und Lichtwolken, von bleichem Licht, blankem Metall, gebleichten Faſern und Knochen, doch auch von vielerlei Blüten; ſcheues Schweigen, nüchterne, reinliche, überſinnliche Stimmung. Rot die Farben von Glut und Blut, Brandröte, reifer Frucht und Blumenpracht, breit, eckig, mehr oder minder lebhafte Unruhe, reife Kraft und Macht. Blau, die abgerundete Farbe der Tiefe und Kühle, der Unendlichkeit und der Ewigkeit: klarer Himmel, tiefes Waſſer, Meer, Gebirg und Schatten. Wirkt daher oft als vertiefte Ruhe, abſeits im Entfernten, im Nichtmehrſein; Grünblau jedoch als heitere Ruhe, ſeliges und ſüßes Wohlſein, in ſattem Übermaß, ganz wie rötliches Blau ſogar beunruhigt." —

„Den Grundfarben anzuſchließen ſind die Farbendreiklänge, denn ſie erſt begründen den farbharmoniſchen Wert der einzelnen Bilder. Der natürliche chromatiſche Farbendreiklang erwächſt ganz allgemein aus Grundfarbe, Gegenfarbe und deren Miſchfarbe. Die nächſtliegenden Grundformen des natürlichen Farbendreiklangs ſind: Blau — Warmgrün — Orange; Grün — Mittelgrau — Rot; Blaulila — Kühlgrau — Gelb. Dieſen Grundformen ſchließen ſich die vom Künſtler von Fall zu Fall bevorzugten Dreiklänge an, zunächſt die großen Dreiklänge: Rot — Blau — Gelb, die Farben des ſtrahlenden Abendhimmels, des vollendeten Tags, weiterhin der Akkord Rot — Blau — Silber, bei dem die Wirkung in der Regel zu einem Halbklang herabſinkt, dann Rot — Blau — Grün, wo ſchwerlich eine volle Wirkung eintritt. Bei Rot — Lila — Gold überwiegt das unruhige Rot, mithin die prächtige, ſinnlich-ſtoffliche Wirkung, das ſtille Blau iſt beiſeite gedrängt, das Mächtige, Trockene, Dumpfleidenſchaftliche drängt berauſchend vor. Wird hingegen Blau durch Grün vertreten, auf grauem Grund ein wohlbekannter Herbſtklang, Rot — Grün — Gold, ſo ergibt ſich unter kühlem Grün leicht eine beſonders deutliche Annäherung an die Farbentotalität, z. B. im Abendlicht. Ein feiner altjapaniſcher Klang bei Hinzutritt von Grau, Weiß und Schwarz iſt z. B. Feuerrot — Altgrün — Goldgelb. Rot — Silber — Gold ergibt eine vornehme, doch oft etwas trockene, erdgebundene Rotwirkung. Lila — Blau — Gold kann auf die Mitwirkung von Grau und Braun verzichten."

„Als zweite Form des Hauptklangs Rot — Blau — Gold, gemäß der Ergänzung zum vollen Farbenkreis, tritt Lila — Grün — Rotgold hervor. Zwei weitere verwandte Klänge



Rudolph Czapek.
Der Angler.

Rudolph Czapek.
Gebirgsland.

ähnlichen Werts sind: Glutrot — Kühlblau — Gelbgrün, Rotgelb — Hochlila — Blaugrün. Es folgen noch drei Nebenklänge: Rot — Blau — Lila; Rot — Gold — Orange; Grün — Blau — Gold, der glänzende rückläufige Quartschritt der Pfauenfärbung. Dazu kommen noch die sieben engeren Dreiklänge: Rot — Lila — Silber; Rot — Lila — Grün; Lila — Blau — Grün; Lila — Blau — Silber; Lila — Grün — Silber; Gold — Silber — Grün wird mit etwas Schwarz zu einer fesselnden, waldmärchenhaften Wirkung; Blau — Silber — Grün, in hellen Stufen mit Weiß (Baumblüte) ist ein besonders lieblicher und stiller Halbklang." —

Auch mit der Farbenlehre Goethes und Ostwalds, den Theorien von W. James, Kandinsky, Skryabin hat sich Czapek in seiner Schrift „Farbenwelt und Bildaufbau" auseinandergesetzt und dabei darauf hingewiesen, wie tief in der Empfindung gerechtfertigt jene geistige Einstellung Goethes gewesen war, wenngleich sie wissenschaftlich wie technisch keineswegs förderlich werden konnte. —

In einer weiteren Arbeit, „Umrisse und Raumwerte" betitelt, hat Czapek es dann zuletzt unternommen, eine psychische Methode des Selbstunterrichts im Zeichnen zu begründen. Ein erstes Kapitel befaßt sich mit der Anfangsstufe Naturstand, der primitiven Zeichnung, ihrer technischen Ausführung, weiterhin mit den Farbenklängen und dem Ornament. Das zweite Kapitel ist der symbolischen Zeichnung gewidmet: Plakat und Graphik finden hier ihre Würdigung. Das dritte Kapitel verbreitet sich eingehend über die realistische Zeichnung, die Prinzipien der Umrisse und der malerischen Zeichnung, über Linear- und Schattenperspektive, über die Ornamentik der realistischen Stufe und die Durchbrechung dieser Stufe in der modernen Kunst. Weiterhin wird gehandelt über die menschliche Figur (Ausmaße, Schwerpunkt, Körperteile, Detail- und Totaleindruck, Verkürzungen im Raum), über die Tierwelt, die Vegetation, die Landschaft und die künstlerische Auswertung aller Eindrücke mittels des Stifts und der flächigen Zeichnung. Die geometrischen Figuren werden dann nach ihrem Flächen- und Raumwert untersucht; Konstruktionsübungen schließen sich daran an. Ebenso werden die Grundzüge der Schriftzeichenformung von Czapek entwickelt; Faltenwurf, Kleidung und Gerät werden gleichfalls im Hinblick auf die zeichnerische Bewältigung behandelt. Eine Abhandlung über konstruktives, dynamisches und emotionelles Zeichnen bildet den Abschluß dieses modernen Künstlertraktates.

Ehe wir uns zum Schluß mit dem Künstler Czapek befassen, sei noch in Kürze auf die Verdienste hingewiesen, die er sich als Kultur- und Kunstpolitiker erwarb. In seiner Kulturstudie „Die neue Malerei" (Band II der Sammlung „Kunst und Kultur", Stuttgart 1909) hat Czapek bereits den Gedanken einer Weltkoalition formuliert und eine erträumte, aber dennoch realisierbare Erdkunst als Gegensatz zu den üblichen Arten von Landeskunst aufgestellt. In jener kleinen Schrift, die das Präludium zum Hauptwerk, der „Synthesis", bildet und durch eine machtvolle Absage an Fr. Nietzsche denkwürdig bleiben muß, wurde auch mit Nachdruck auf die ungeheuren Schätze der ostasiatischen Kultur hingewiesen und die Grenze zwischen chinesischer und europäischer Art gezogen, des weiteren die Frage aufgeworfen, ob denn nicht doch noch das alte Reich des Himmels und der Mitte, das Land der Verkehrtheit selber, zur künftigen Erdkultur manches beitragen könne. Meisterhaft ist auch die Auseinandersetzung Czapeks mit seinen drei Vorläufern in der Forderung einer kunstwärts gerichteten Neuorientierung des gesamten Lebens, mit Richard Wagner, mit Langbehn, dem „Rembrandt-Deutschen" und mit Friedrich Nietzsche. Sie alle blieben in den Grenzen des Nationalen und Nur-Europäischen befangen, und keinem kam der Gedanke, daß Nordamerika, daß Japan oder vielmehr sein Mutterland China auch an der Kultur der Zukunft teilhaben müßten, gemäß dem Prinzip, daß, wie in der Kunst, auch in der Kulturfrage erst durch die harmonische Versöhnung des Entgegengesetzten eine befriedigende Lösung, ein ewiges Gleichgewicht erzielt werden kann. —

Was nun die schöpferischen Leistungen Czapeks betrifft, denen wir uns abschließend

zuwenden, so ist der Künstler durchaus vom Kunsttheoretiker zu trennen. Czapeks Bilder, meist in zarten Temperatönen gehalten, wissen nichts von Doktrin und Dogma. In schöpferischen Augenblicken sind sie entstanden, Werke von köstlichem Stimmungsgehalt und kosmischer Weite, schön wie Wunder und seltsam zeitlos. Wer vor den Schildereien Ostasiens, den Buchillustrationen der Gotik, den Werken Whistlers und Beardsleys noch nicht inne ward, daß Malerei Flächenkunst ist, daß Mensch und Landschaft, auf der Bildfläche zum Linien- und Farbenornament umgedeutet, erst in Wahrheit verewigt werden und die Natur im Kunstwerk die Weihe der Abstraktion erhält, der erfährt es vor den Bildern Czapeks. Eine seltsam eindringliche und doch unaufdringliche Wirkung geht von dem ganzen Malwerk Czapeks aus. Orient fand sich hier zum Okzident. Nur im westöstlichen Diwan wurde eine ähnlich elementare Synthese erreicht und dargetan, welches Maß von Wachtraumbegabung Menschen der weißen Rasse zu eigen sein kann.

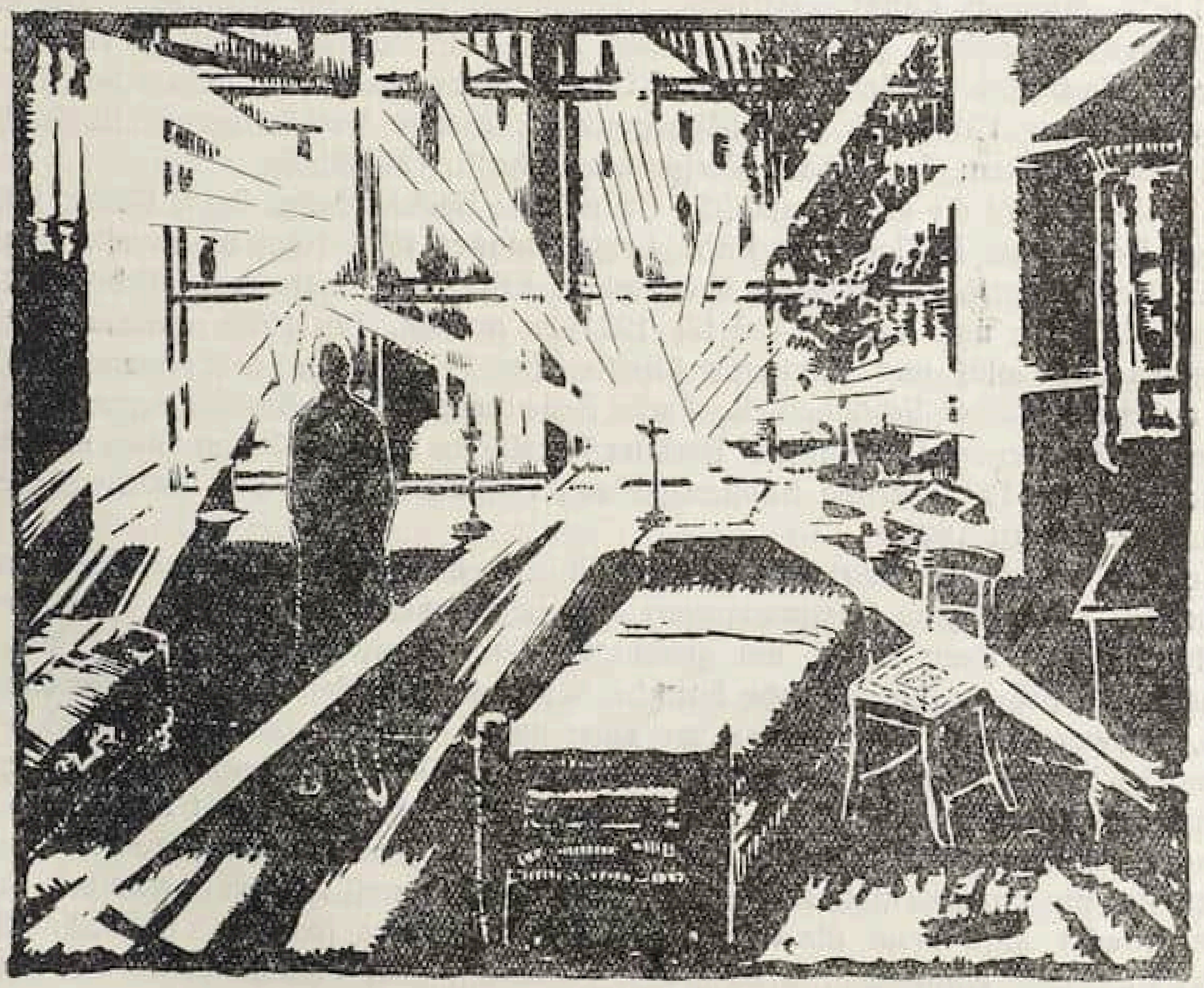
Czapek ist seinen Weg als Künstler abseits von Gilde und Gildenzwang gegangen. Anregungen auch von Seiten des Expressionismus hat er sich nie verschlossen, den Entwicklungsgang der jüngsten Malerei stets mit Wohlwollen verfolgt. Und doch konnte es für ihn, den die Natur mit unerschöpflicher Phantasie begabte, nur den einen Weg der persönlichen Eigenart geben, den Weg der Einkehr in das innere Selbst, die Um- und Übersetzung seines totalen Weltgefühls in die Harmonie der Linien und Farben. Darum wirkt sein künstlerisches Werk auch so durchaus geschlossen und bleibt unvergeßlich wie sonst nur die Werke von van Gogh und Munch; darum nur ist es statthaft, abschließend zu betonen, daß Czapek die Forderungen, die er als Theoretiker der Kunst ganz allgemein stellte, als Künstler von Grund auf erfüllt hat, daß er für seine Lehre mit seinem künstlerischen Leben einstand und daß er diese seine Lehre nur leben konnte, weil sie das große Erlebnis seines Anfangs war und die tiefste Einsicht in das Wesen der Malerei überhaupt. Gerade von seinen Schöpfungen gelten die Schlußworte seiner Farbentheorie in besonderem Maße: „Erst durchgeistigte Wirkungen können den Eigenwert der Bildwerke begründen, erst geistiger Einzelrang vorliegender Kunstwerke vermag die Hemmungen des Alltags zu durchbrechen, geistige Marksteine zu setzen, zur günstigen Stunde durch glückliche Ausweitungen und nachhaltige Erhebung hohen erzieherischen Hilfswert vorzustellen, innerem Wert die Umgebung zu unterwerfen." —

II. Czapeks Malwerk

Rudolph Czapek wurde am 2. Juli 1871 als zweiter Sohn des Stabsarztes Dr. Friedrich Czapek in Prag geboren. Auf Wunsch des Vaters wandte er sich schon in jungen Jahren der militärischen Laufbahn zu und war bis 1899 in österreichisch-ungarischen Diensten als aktiver Seeoffizier tätig; Auslandsfahrten erschlossen ihm Südamerika, die Südsee und den Orient. 1899 nahm Czapek aus gesundheitlichen Rücksichten seinen Abschied und widmete sich in Wien und Zürich eifrigen Studien in philosophischer und künstlerischer Richtung. Die Wendung zum Malerberuf erfolgte 1902 in München; Knirr, Herterich und Gröber, zuletzt Alexej. Jawlensky waren in den folgenden Jahren seine Lehrer. Von 1907—1909 arbeitete Czapek selbständig, diesmal in Berlin, woselbst er auch eingehend die moderne, die mittelalterliche und die ostasiatische Malerei studierte. Weitere Wanderjahre führten Czapek nach der Ostsee und nach Thüringen. Seit 1917 lebt der Künstler in Deggendorf am bayrischen Wald.

Während die Hochflut der etwa hundert Schriften, die über die Moderne handeln, erst mit dem Jahre 1912 einsetzt, hat Czapek bereits 1908 in seinen „Grundproblemen" und 1909 in seiner Kulturstudie „Die neue Malerei" der Durchbrechung des Realismus das Wort geredet und das Wesen der kommenden Kunst intuitiv erfaßt. Auf S. 108 und 109 der „Grundprobleme" stehen die denkwürdigen Sätze: „Die Intensität und nicht der Umfang des Schauens begründet den Kunstwert. Oberflächliche Beobachtung verursacht als Begleiterscheinung die handwerklichen Malleistungen. Vertiefte Anschauung

Rudolph Czapek. Kreuzestod.



Rudolph Czapek. Letzter Tag.

nur gelangt zum lebendigen Wert der Kunst, die mehr ist als bloß äußerliches Können; der Schauende hat sich vom Reizwert des einzelnen Dinges losgemacht und dringt in die anschauliche Erkenntnis von der Art des Nebeneinanderseins in der sichtbaren Welt, in die intuitive Erfassung und Darstellung ihres Wesens! — Diese langsame Fortentwicklung oder Auswicklung legt die Frage nahe, ob nicht eine glücklich fortschreitende geistige Entwicklung eine Malerei hervorbringen muß, die der ihr immer mehr zu eigen gewordenen Welt der Dinge immer freier gegenübertritt und dem Auge einen für die heutigen Begriffe rein ornamentalen Schmuck von nicht mehr abschätzbarer innerer Bedeutung bietet."

Voll Vorgefühl sind auch einige weitere Stellen in der „Neuen Malerei", die die Verwandtschaft von Stufe I und IV andeuten (S. 94), die Überwindung der realistischen Perspektive am Beispiel Ägyptens und Chinas aufzeigen (S. 82) und von der „rätselhaften, wechselvollen und unbefriedigenden Natur um uns" aussagen, daß sie uns zwar „zuvor zum unendlichen Stoff unserer Taten bestimmt ist — daß sie aber durchbrochen werden muß von denen, die heute zum Bewußtsein ihrer Vollkraft, zum Vollbewußtsein ihres Selbst gelangen wollen" (S. 56).

Wie Nietzsche, dessen „gigantisch perverses Artistentum" und dogmatisch schiefe, trügerisch schillernde Schlagworte kraftvoll zu bekämpfen Czapek als einer der ersten den Mut fand, auf den Namen eines „Anti-Christen" Wert legte, so darf Czapek nicht nur als Kunsttheoretiker und Philosoph, sondern auch als Künstler auf den Namen eines Anti-Realisten Anspruch erheben. Denn auch die künstlerische Entwicklung Czapeks stellt eine wachsende Befreiung aus den realistischen Hemmungen der Lehrjahre dar. Naturalistische und neoimpressionistische Werke der Anfangszeit werden zwischen 1910 und 1914 durch transzendent gerichtete Kompositionen abgelöst, wozu u. a. chinesische Motive wertvolle Anregung gaben, so auf den Bildern „Lao Tse", „Verheißung", „Kummerlied" (Litaipo), „Mondfahrt". Derselben Zeit entstammen Stücke wie „Jester und Lie", „Mignons Tanz", „Parcivals Blumenmädchen", „Pendelschlag". Der expressionistischen Art nähern sich die 1915 und 1916 entstandenen Werke, z. B. „Dom am Hafen", „Nachtstück", „Nebelland"; der Transparenzwirkung angenähert sind Kompositionen der Jahre 1917 und 1918 (Allgegenwart; Mariae Verkündigung; Blitzstrahl und Lilie; Abendglocken; Frauenbad; Verspottung Christi; Golgatha).

1919/20 entsteht die erste graphische Hauptserie: Heimsendung, Jagd, Gebet, Johannes Tauler, Dreikönige I, Weg zum Licht, Letzte Stunde; 1921 folgt die zweite graphische Serie: Dreikönige II, Bergpredigt, Kreuzestod, Erlösung. Auch einige Ölbilder (Regenbogen; Einsiedler und Hindin) sind für 1921 zu nennen. Für 1922 gewinnen Miniaturbilder (Öl auf Gold) und Buntpapierschnitte, für 1923 einige Madonnendarstellungen von außerordentlicher Schönheit der Farbe Bedeutung. — Auf Ausstellungen trat Czapek bisher wenig hervor (1907 in der Berliner Sezession, 1916 im Salon Goltz in München; Juryfreie Berlin 1921, große Kunstausstellung Düsseldorf 1921 und 1922, Separatausstellung Würzburg 1923).

Die künstlerische Eigenart Czapeks erhellt aus den dem Aufsatz beigegebenen Abbildungen; der erlesene Stimmungswert der in Tempera ausgeführten farbigen Teile der Komposition kann freilich nur geahnt werden, so etwa auf dem Bild „Mond und Fischer", wo sich die harmonische Sprache der Linien mit den Farbenklängen Weißgelb, Rosa, Schwarz- und Dämmerblau zu einer märchenhaften, zeitfernen Wirkung zusammenschließt und der Verzicht auf grobrealistische Deutlichkeit und aufdringliche Perspektive als Wohltat empfunden wird. Von reicher Phantasie zeugt auch die Komposition „Gelber Berg" mit den phantastisch vorüberhuschenden Figuren zweier schwarzer Reiter, die die monumentale Unverrückbarkeit des Bergmassivs zum Bewußtsein bringen, immer wieder aufs neue die Unruhe des Vordergrundes steigern. Das „Nachtstück", in der Kriegszeit entstanden, wirkt wie der Inbegriff aller Verlassenheit: eine verhärmte Mädchengestalt versinkt in der aufdringlichen Masse eines Sofas. Einzelne realistisch

gesehene Gegenstände schauen höhnisch zu. Am andern Bildrand löst sich die Komposition ins Chaotisch-Uferlose. Unten in der Tiefe sieht man erleuchtete Fenster der Straßenseite: Symbol dessen, was sich unsichtbar hinter Vorhängen und Wänden abspielt; ihr Licht kämpft vergeblich mit den fahlen, erstorbenen Farben des Verhängnisses hoch oben in der Dachstube.

Die gewaltige Sprache der Transzendenz redet das Bild „Gebirgsland", eine phantastische Landschaft, darin sich über einem flußdurchströmten Waldtal, von der Sonne übergossen und einer Gralsburg gleich, ein leuchtendes Gletschermassiv erhebt. Vor diesen sich ins Kosmische weitenden Linien schrumpft der irdische Ausschnitt in der Tiefe zusammen und das Ganze wird zum sichtbaren Ausdruck einer ethischen Gipfelstimmung, wie sie Czapek an mehr als einer Stelle seiner „Synthesis" nahelegt. Ähnliche Kraft des mystischen Schauens verkünden auch die beiden Schwarz-Weiß-Blätter „Letzte Stunde" und „Kreuzestod": dort ein einsamer Gast im Sterbezimmer, zwischen Sarg und Totenbett; auf der Fensterbank, als eigentliche Hauptperson, in einem Meer von Licht ein kleiner Kruzifixus — Kreuz, Tod und Gruft. Hier, auf dem kompositionell höchst eigenartigen Golgathabild, der tote Erlöser, wie er in einer letzten Demut sich an verrenkten Armen weit vornüberbeugt, während im Hintergrund der Blitzstrahl der Vernichtung, Erkenntnis und Reue über die sündige Menschheit hereinbricht.

Pariser Kunstsommer 1924

Ausstellungen Matisse / Braque / Degas / Guys

Mit drei Abbildungen auf zwei Tafeln — *Von H. MARTINIE*

Das Kunstjahr geht zu Ende: Auf der einen Seite beweist der Salon, wo die „Artistes Français" und die „Société Nationale" ihre Belanglosigkeit verbinden, erneut, daß die Kunst-Jurys von Jahr zu Jahr geringer geschätzt werden. Und der Salon der Tuilerien mit seinem Gemisch von unbegreiflicher Starrheit und oportunistischem Entgegenkommen ist nicht dazu angetan, das Ansehen einer zum Glück übergangenen Institution wieder herzustellen.

Andererseits vereinigen einige Privatausstellungen, die lebendigste Art der Schaustellung, mehrere der besten Künstler: Dunoyer de Segonzac, Henri Matisse, Braque.

Die Ausstellung von Henri Matisse (Bernheim-Jeune) zeigt uns den Künstler auf der Höhe seines Könnens. Es ist nicht vorstellbar, daß er über die äußerst starken Effekte hinausgehen könnte, in denen er mit ungetrübtem Glücke schwelgt. Man kann sich nur wiederholen, wenn man den Glanz dieser Malerei, den Reichtum ihrer ganz eigenen Harmonie, die Mannigfaltigkeit ihrer Modulationen feststellt. Niemals erlebte die Farbe diese Steigerung. Jedoch weit von jeder gesuchten Kraßheit und Übertreibung entfernt, beruhigen sich alle Elemente eines Bildes von Matisse gegenseitig. Ohne das Hilfsmittel der starken Schatten balanciert die Farbe allein die Farbe aus und verteilt unfehlbar die Valeurs.

Diese Kunst, die sich auf ein kraftvolles und zugleich verfeinertes Empfinden beschränkt, auf die Freude an einer großartigen Vision, schließt naturgemäß jede verstandes- und gefühlsmäßige Kompliziertheit aus. Innerhalb seiner Grenzen, die er im übrigen gar nicht zu überschreiten versucht, erregt er berechtigte Bewunderung. Er vermeidet auch die Klippe der Kompositionen, die Stil und Zeichnung erfordern, und bleibt trotz all seiner Intensität bei einer klugen und maßvollen Anpassung seiner Mittel an seinen Zweck.

Ermöglicht diese virtuose Begabung eine Erneuerung? Wird Henri Matisse eine andere Quelle der Inspirationen suchen in dem Wunsch, über sich hinaus zu wachsen

und sich zu befreien — auch von seinem Erfolge? Wird es ihn danach verlangen, den Ton seiner Farbenklänge zu dämpfen? Bis jetzt hat er wundervoll stark und richtig gesungen, jedoch seine gleichmäßige, glanzvolle Kraft wirkt etwas monoton. Selbst seine Bewunderer wünschen sich mitunter etwas mehr Stille und Diskretion. Sie sind überzeugt, daß er immer noch Henri Matisse bleiben würde. Und — Caruso sang mit einer unvergleichlichen Stimme, und deshalb bedauerte man um so mehr, daß er so Unbedeutendes sang.

Wie die Dichtung des Victor Hugo, allzu andauernd bewußt und tönend, am Ende die intime Dichtung eines Baudelaire und Verlaine erweckte, so steigert die Malerei des Henri Matisse, die — man möchte sagen — allzu gemalt ist, den Genuß an der Kunst eines Georges Braque. Dieser Künstler zeigt uns eine intime Poesie mit gedämpften Harmonien gleichsam in Molltönen, eine jugendliche und ernsthafte Feinfühligkeit, eine Musikalität im scharfen Kontrast zu allem Überlauten und Derben.

Früchte des Ackers, Hausgeräte bilden gewöhnlich die Themen seiner Kompositionen, die immer in einer eigentümlichen, sehr länglichen Bildform eingeschlossen sind. Auf einer außerordentlich beschränkten Palette herrschen ein zartes Grün, das man „Braque-Grün" nennen könnte, ein gehaltenes Schwarz, ein nuanciertes Rot vor: Dies sind die technischen und fruchtbaren Elemente des Werkes von Braque. Die genügen, um ihn zu kleinen Bildern anzuregen, deren dekorativer Reiz sich unwiderstehlich dem Beschauer in die Seele schmeichelt.

Ich weiß nicht, ob sich der Künstler, wie einst Puvis de Chavannes, darum sorgt, daß „ihn die Wand nicht verschlinge", aber seine Bilder stehen wundervoll zur Wand. Es wird sogar mitunter behauptet, daß er fähig wäre, große Flächen mit Erfolg auszumalen. Doch dies ist eine andere Fragestellung: Wäre Georges Braque, der, um einen Ausdruck von Maurice Raynal zu zitieren, höchst reizvolle Sonaten komponiert hat, auf seinem eigensten Gebiete in der Symphonie, die das Wandgemälde darstellt? Es ergeben sich dort Notwendigkeiten der figürlichen Komposition, des Stils und der Zeichnung, denen sich das Talent von Braque vielleicht nicht anpassen würde. Die Wandmalerei erfordert eine objektive Kunst, die die Form bei der Wiedergabe durchaus bejaht. Nun beeinflußt Braque die Form, statt sich ihr zu unterwerfen, wie es Cézanne tat. Die Ästhetik seiner Kunst würde man leicht bei den Symbolisten finden, die vielleicht noch mehr als wir seine Gabe, die Wirklichkeit in eine gewollte Unbestimmtheit der Darstellung zu entrücken, geliebt hätten. Jedenfalls würde der Versuch lohnen.

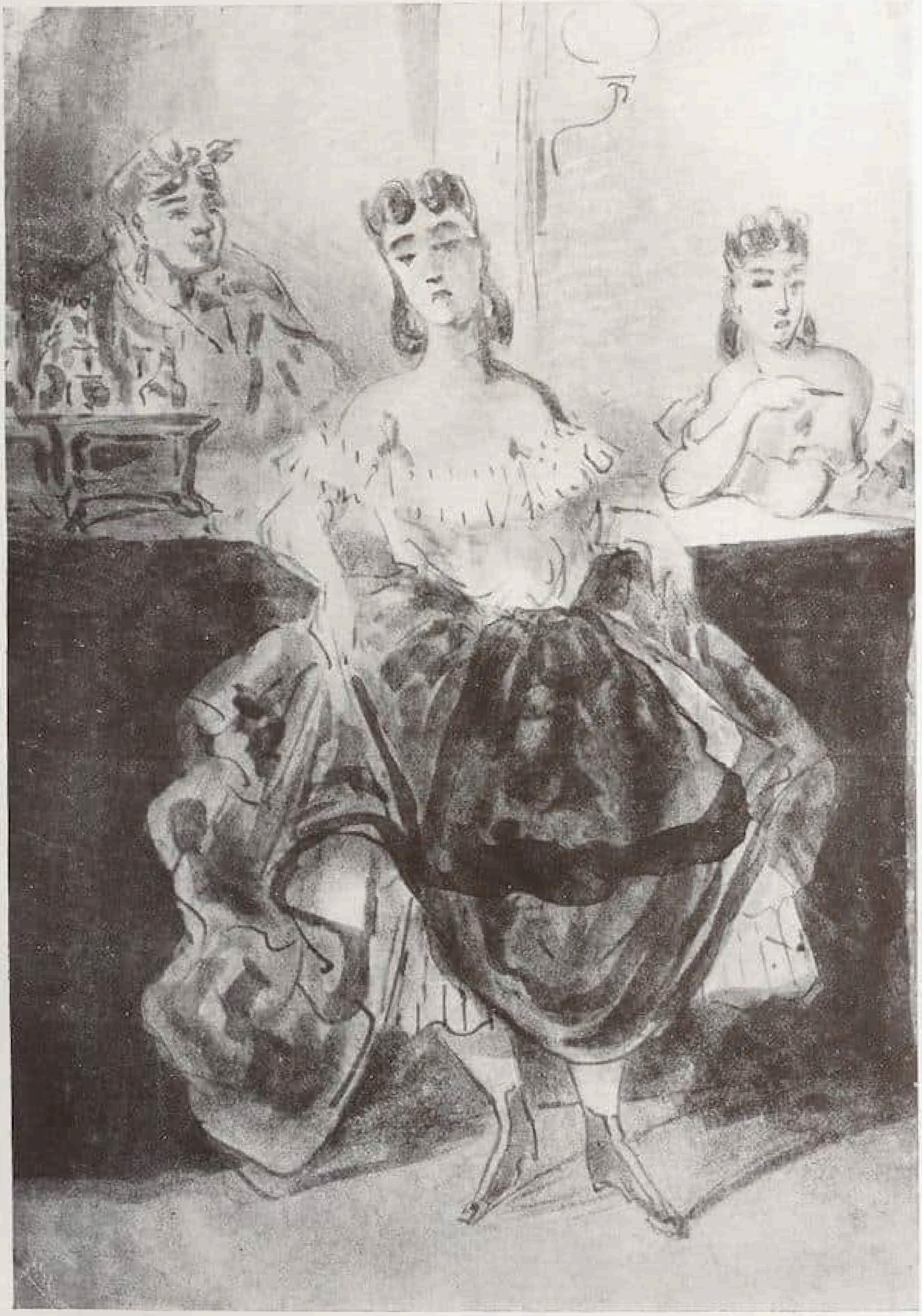
Wie wir ihn kennen, bleibt Braque ein Künstler des Dekorativen in hoher Qualität, der im Schmuck des intimen Lebens sein Höchstes leistet. Ein Bild von ihm ist nie ein Eindringling; seine Diskretion, sein Streben nach Unaufdringlichkeit, die Sicherheit und Feinheit seines Geschmacks verschaffen ihm sofort unsere freundschaftliche Achtung und eine herzliche Aufnahme im Heim.

Die neue Ausstellung der Werke von Degas (Galerie Georges Petit) bedeutet in ihrer glücklichen Auswahl und Vielseitigkeit eine vortreffliche Richtigstellung, man möchte sagen, die Revision eines Werturteils.

Zuerst versetzt sie den Künstler wieder auf seinen Platz an erster Stelle um der hervorragenden Qualitäten seiner Zeichnung willen. Geht man mehr ins Allgemeine, so zeigen einzelne Werke der Ausstellung deutlich, von wem das Geschlecht der Klassiker nach Ingres ganz authentisch abstammt.

Die Zeichnungen von Degas, die zuerst von der Zeichnung des Meisters von Montauban angeregt waren, erlangten bald eine unvergleichliche Kraft der Wahrheit, die sich in voller Freiheit auf einem ganz neuen Beobachtungsfelde auswirkte.

Die Schärfe der Beobachtung, die die Zeichnung von Degas erkennen läßt, macht ihn zum echten Impressionisten. Das ist zuerst nicht ganz einleuchtend, wird es aber sofort, wenn man einsieht, daß es sich um einen Impressionismus der Linie handelt.



Constantin Guys.
Zeichnung.

Edgar Degas. Zeichnung. Photo Girandon, Paris.

Constantin Guys. Zeichnung.

„Die Zeichnung ist nicht die Form, sondern die Empfindung, die man von ihr hat", sagte er, auf diese Weise sich die Definition des Impressionismus zu eigen machend. Aber bei ihm modelliert die Zeichnung die Form, macht sie plastisch und gewichtig; so bleibt er konstruktiv im Gegensatz zu den Malern seines Kreises, bei denen die Form sich verwischte. Die plastische und ausdrucksvolle Art seiner Zeichnung zeigt sich in seiner gesamten Produktion, aber sie erreicht ihre höchste Kraft in den Monotypien und der Graphik, wo sie den stärksten Vergleichen standhält. Das steht endgültig fest, und die Reaktion gegen Degas, die sich in den letzten Jahren zu bilden anfing, räumt vorbehaltlos vor den Werken der letzten Ausstellung das Feld.

Die Urteile über Degas, den Koloristen, bleiben zurückhaltend. Er selbst erklärte etwas herausfordernd: „Ich bin Kolorist mit der Linie". Im Grunde bleibt diese Erklärung — man kann sagen diese Prahlerei — eine Laune und ein Wortspiel, wie man es oft in der Künstler- und Kritikersprache findet. Immerhin gibt sie uns aber Aufschlüsse für seine koloristischen Arbeiten. Auch hier zeigt sich seine Übereinstimmung mit Ingres.

Zweifellos muß man sich vergegenwärtigen, ehe man ihn der Trockenheit beschuldigt, daß seit 1870, also im Alter von 36 Jahren, seine Sehkraft in bedauerlicher Weise abnahm, und daß er nicht zeigen konnte, wessen er als Kolorist fähig gewesen wäre. Ebenso ist es zweifellos, daß sich der Farbensinn leichter erwirbt und entwickelt als das Gefühl für die Zeichnung, und daß Degas in seinem leidenschaftlichen Fleiß, in seinem quälenden Streben den Mangel seiner Begabung hätte ergänzen können. Aber welches auch die Gründe seien — schließlich bleibt in Übereinstimmung mit seiner ausgesprochenen Vorliebe die Farbe bei ihm hinter der Zeichnung zurück.

Namentlich in der Ölmalerei kommt er über eine gewisse Gefühlsstumpfheit, ja Armut nicht hinweg. Durch Kunstgriffe, indem er mitunter Öl- und Pastellmalerei und Monotypie verbindet (wie Marcel Guérin in der Zeitschrift „L'Amour de l'Art" vom März 1924 nachweist), erreicht er mitunter glückliche, eigenartige Wirkungen. Aber das Pastell, die Farbe des Zeichners, liegt ihm am besten. Hier erzielt er harmonische Zusammenklänge voll Glanz und Leuchtkraft. Augenscheinlich ist ihm die Eigenart des Pastells äußerst günstig.

Etwas ganz anderes als Farbensinn und selbst Farbenbeherrschung ist die Modellierung, die allein die Form wiedergibt. Nun, wenn Degas auch kein Kolorist war — modellieren konnte er wundervoll. Seine Monotypien, seine Graphik, seine Zeichnungen zeugen von seiner Kraft und Kühnheit auf diesem Gebiet. Auch hier zeigt sich seine Verwandtschaft mit den Großen.

Diese Kraft und Kühnheit, seine Liebe zur Form in ihrem Volumen, die er am besten ohne Hilfe der Farbe betätigte, lenkten ihn zur Plastik. Renoir sah in Degas den größten Bildhauer seiner Zeit, und man möchte sich diesem Urteil anschließen vor den plastischen Werken des Schöpfers der Tänzerinnen.

Der Menschen- und Frauenhaß von Degas, seine Neigung, Situationen wiederzugeben, die die Frau jeder Poesie entkleiden, seine sichtliche Freude, die unter dem prunkhaften Flitterwerk verborgene Gemeinheit der Operndirne zu zeigen, ein ganz naturalistisches Bedürfnis nach Wahrheit, verbunden mit einer sehr bürgerlichen Strenge, ein Haß gegen Künstelei und Konvention — dies alles beschränkte die Tragweite seines Werkes beim Publikum, das für einen konventionellen Schönheitstypus empfänglich bleibt.

Aber alles das verschwindet in der Plastik von Degas. Hier gibt sich der Künstler rückhaltlos seinem Ideal plastischer Schönheit hin und dient dem Aufblühen der reinen Form. Vorbehaltlich der Technik, die nicht ebenso vollendet ist wie bei einem griechischen Bildwerk, gibt es nichts in der modernen Skulptur, selbst nicht bei Rodin, das der antiken Schönheit so nahekommt, wie mancher Torso oder manche Tänzerin von Degas. Die Ausstellung der Galerie G. Petit ermöglichte uns ein endgültiges Urteil über die Leistung und das Verdienst von Degas: In seiner Malerei und Zeichnung hat er

in hervorragender Weise die Reihe gültiger Formen erweitert. In der Skulptur — und das kann man nicht oft genug sagen — hat er einige der schönsten Werke der Moderne ins Leben gerufen. Das sind schöne und dauernde Ruhmestitel.

Die Ausstellung von Werken von Constantin Guys (Aquarelle, Sepiamalerei, Tuschzeichnungen) in der Galerie Druet war sehr interessant. Die zahlreichen Blätter in großer Auswahl ermöglichten ein ernsthaftes Urteil über das Talent des Künstlers als Beobachter und Schilderer.

Er ist ein unvergleichlicher Historiker der Sitten seiner Zeit, insoweit es sich um die Sitten der reichen Gesellschaft in ihren Vergnügungen und um die Liebe in allen ihren Abstufungen handelt. Im Gegensatz zu Degas beobachtet Guys mit Wohlwollen jedes Schauspiel, das sich ihm bietet; alles, was sich als Szene für seine Zeichnung darstellt, begeistert ihn. Der Moral steht er unparteiisch oder vielleicht gleichgültig gegenüber. Seine persönlichste Gabe, sein Stil ist es, auf das Papier alles zu übertragen, was ihn interessiert und den Stempel seiner angeborenen Vornehmheit daraufzudrücken, ohne die Wahrheit zu fälschen. Auch ist er nicht mehr Modekünstler, wenn er das Leben der Stutzer und Damen seiner Zeit schildert, als wenn er eine Alkovenszene zeichnet oder einen Streit zwischen Dirnen und Soldaten. In einem wie dem anderen Fall bleibt er ein wahrhaftiger Zeuge, ohne sich von dem, was er sieht, beherrschen zu lassen. Durch diese Unabhängigkeit in der Beobachtung konnte er vornehme und doch ungekünstelte Schilderungen geben.

So bleibt das Urteil von Baudelaire über ihn das richtigste und verständnisvollste. Jedoch sagen wir, daß uns Constantin Guys mehr der Illustrator als der Maler des modernen Lebens ist! Und im Gegensatz zu Theophile Gautier, der ihn „tiefen Beobachter“ und „vollkommensten Humoristen“ nennt, erscheint er uns als ein Reporter, ein Chronist — glänzend und geistvoll und dabei von größter Wahrheitstreue.

Übers. L. P.

Der Bildhauer Mateo Hernandez

Mit sechs Abbildungen auf drei Tafeln — Von RENÉ JEAN

Unter den französischen Künstlern, die regelmäßig in den Pariser Salons ausstellen, findet man sehr wenige ausländische Bildhauer. Das kommt wohl daher, daß die Skulptur, mehr noch als die Malerei, seit der Renaissance von französischen Künstlern beherrscht wurde. Bildhauer ersten Ranges sind immer selten gewesen. Jede Generation zählt nur wenige, und es scheint, daß Frankreich der klassische Boden der Bildhauer geblieben ist, denn ihre Reihe läuft, um nur von Toten zu reden, ununterbrochen von den romanischen Meistern bis Rodin.

Spanien hatte seit Alonzo Cano keinen Bildner in Stein oder Bronze. Heut ist unter denen, die für die plastische Kunst begeistert sind, Mateo Hernandez einer der interessantesten, einer der seltenen, die nicht unter unmittelbarem französischen Einfluß stehen.

Er ist in Béjar, nicht weit von Salamanca, geboren, in einer rauhen Gegend, deren Granitberge bis zu 2750 m aufsteigen. Der Stein ist also in gewisser Weise von vornherein die Grundlage seiner Gestaltungen gewesen.

Unter allen zeitgenössischen Bildhauern gibt es außer Joseph Bernard kaum einen, der in gleichem Maße das Gefühl für die Verwendung des Steins, für seine Einbeziehung ins Werk hat. Die härtesten Arten schrecken Hernandez nicht, im Gegenteil, sie ziehen ihn an. Er scheint mehr Vergnügen darin zu finden, Granit, selbst Basalt, zu bearbeiten als irgend ein weicheres Gestein. Ist auch das Holz ihm vertraut, so glaube ich doch nicht, daß er je ein Stück Marmor berührt hat. Aber man hat von ihm in den Salons der Société Nationale, dem Herbstsalon und dem der Unabhängigen zahl-

Mateo Hernandez. Schimpanse. Schwarzer Granit.

Mateo Hernandez. Seelöwen. Schwarzer Granit.

Kondor. Schwarzer Granit.

Marabu. Granit.

Mateo Hernandez.

reiche Bildwerke zu ſehen bekommen, die er aus Blöcken herausgearbeitet hatte, deren ſich andre Künſtler, die direkte Arbeit in Stein als öffentliches Aushängeſchild benutzen, nie — und mit Grund — bedient hätten.

Dieſe direkte Arbeit liegt in der Natur von Hernandez. Er hat ſie zum erſtenmal als Elfjähriger angewandt, als ſeiner Zeit ſein Vater, ein Architekt, dem man intereſſante Bauten im Bezirk von Salamanca verdankt, ihn ein Kapitell behauen ließ, was ein alter Arbeiter, der über das Gelingen ſehr verdutzt war, für unausführbar erklärt hatte. Dann machte er, faſt ohne Vorbildung, mit 23 Jahren für ein Hoſpital ſeiner Vaterſtadt einen lebensgroßen Chriſtus aus hartem Holz. Dieſe und einige andre Arbeiten lenkten die Aufmerkſamkeit von Kennern auf ihn, und ein Stipendium führte ihn bald an die Akademie in Madrid. Wenig nur leiſtete er in dieſer Hauptſtadt. Ihn zog Paris an. Nach einer erſten Reiſe kehrte er 1913, kaum der franzöſiſchen Sprache mächtig, dorthin zurück und ließ ſich dort endgültig nieder.

Seine Anfänge unter franzöſiſchem Himmel, die Schwierigkeiten, mit denen er zu kämpfen hatte, ſind zur Erörterung noch nicht reif. Das Leben eines Künſtlers gehört der Menge erſt dann, wenn ſein Werk ſich durchgeſetzt hat. Es genüge darum jetzt die Mitteilung, daß die Beſucher des Muſeums für Naturgeſchichte, die am Morgen durch die Menagerie ſpazieren, dort noch heute einen Bildhauer an der Arbeit ſehen können an einem Granitblock, den Meißel in ſeiner Hand, den Stahlſchlägel in der andern. Er modelliert ſein Werk durch fortgeſetzte Abſchläge, genau wie andre es durch Hinzutun geſtalten. Die Formen zeichnen ſich Punkt für Punkt ab, tauchen auf aus dem Granit, dem Diorit oder gar Baſalt. Wenn ſie dann genauer werden, glättet ſie der Meißel nur noch, er holt die Feinheiten faſt Stäubchen um Stäubchen heraus, denn kein Fehlſchlag iſt mehr ungeſchehen zu machen. Das erfordert naturgemäß einen ſehr ſicheren Blick und ein ungewöhnliches Gefühl für Proportionen. Wenn man im Salon ein Werk wie den Königsadler, den Hernandez voriges Jahr einſchickte, ſieht, bewundert man die Kernigkeit der Formen und zugleich die wilde, majeſtätiſche Haltung des mächtigen Vogels, und gerade das ſoll man bewundern. Aber man bedenke die lange Bearbeitung eines ſolchen Stückes, die vielen Tage, an denen der Meißel dieſen Schnabel formte, der ſich ſtraff und fein wie Metall krümmt! Kräftig mußten die Schläge ſein, um einen Stein zu bezwingen, der die härteſten Werkzeuge raſch ſtumpf macht. Kraftvoll mußten ſie ſein, aber auch zart manchmal, damit etwa die feine Spitze, in die der Schnabel des Raubvogels ausläuft, nicht durch einen ungeſchickten Schlag auf immer zerbrochen wurde. Werke voll zärtlicher Geduld ſind das, wie jene, die die Orientalen vergangener Jahrhunderte uns hinterlaſſen haben. Wir ſind hier ſehr weit entfernt von jenen plaſtiſchen Werken, bei denen als unangenehmes Gerüſt oder läſtige Krücke das Stück ſtehen blieb, das den Arm, das Bein, das Schwert oder ſonſtige Beigaben ſtützt.

Wen ſoll man als Lehrer loben dieſes Bildhauers aus Inſtinkt, der die Tiere gebildet hat, weil ihr Studium ihn den Menſchen kennen lehrt, der in mancher Büſte, manchem Vogel, manchem Säugetier gezeigt hat, daß er einer der eindringlichſten Schilderer des Lebendigen iſt? Ich glaube, daß er allein die Unterweiſungen ſeines Vaters, den er mit 13 Jahren verlor, gelten läßt. Hören wir ihn ſelbſt, wie er, immer arbeitend, ſich herbeiläßt, Erinnerungen auszugraben: „Mein Vater ſagte mir . . .“ Und jedesmal, wenn er ſo beginnt, kann man einen Aphorismus notieren, der ſeine Kunſt irgendwie erklärt. „Mein Vater ſagte mir: Wenn man ſein Haus nicht im Kopfe hat, ehe man die erſte Hacke ans Fundament ſetzt, wird nichts Geſcheites draus werden.“ Und man denkt an das Werk, das aus dem ungeſtalten Block erſtehen ſoll, der noch grau iſt vom Staub, den die Jahrtauſende auf ſeiner Oberfläche abſetzten. Um ihn mit dieſer kühnen Sicherheit anzugreifen, dazu muß der Künſtler freilich das endgültige Werk ſchon durchgearbeitet haben, muß es feſt im Kopf haben wie der Architekt ſein Haus. Das einmal begonnene Bildwerk muß im gleichen Geiſt bis zu Ende geführt

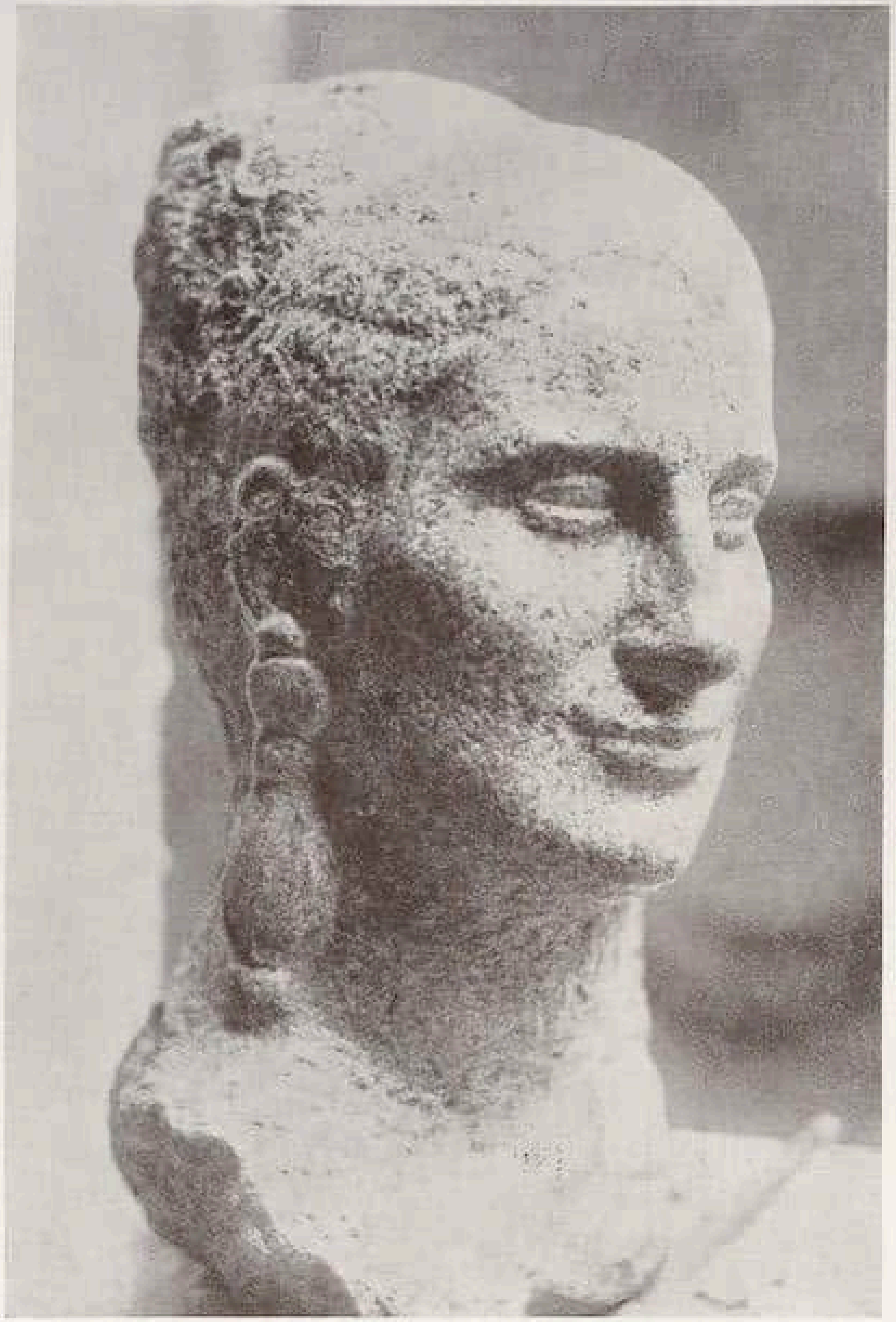
werden. Wenn es der Idee entsprechen soll, der es entsprang, darf der Bildner keinesfalls irren. „Mein Vater sagte mir: Sei demütig, am meisten gegenüber den Kleinformen.“ Und man bedenke, daß die Demut Grundlage der Werke von Hernandez ist. Demut vor der Natur, die alles umfaßt und über allem steht, denn, sagte er: „Man versteht die großen Meister nicht, wenn man nicht beständig die Natur befragt.“ An keinen Gegenstand geht er mit einer vorgefaßten Meinung heran. Er hat auch kein System. Er geht nur darauf aus, dem Leben so nahe als möglich zu kommen, die Geistigkeit, den Charakter seiner Modelle soweit als möglich zu enthüllen. Vor jedem einzelnen von ihnen will er alles vergessen, was er je gesehen, je gemacht hat. Er setzt sich davor mit der Verwunderung eines Kindes. Jegliches Wesen wird ihm in allen seinen Einzelheiten eine neue Offenbarung. Das Leben darstellen, heißt nicht, es auf wenige schematische Formen bringen, es in Linien umsetzen, die mit dem Zirkel meßbar sind, es bedeutet vielmehr, dies Leben mit immer größerer Wahrhaftigkeit zu bannen, mit stets wachsender Demut.

Man hat Hernandez vorgeworfen, er beschäftige sich zu sehr mit dem lebenden Modell, vernachlässige die Anatomie. Aber was hat ein Skelett mit den lebendigen Muskeln eines geschmeidigen Tieres zu tun, deren Ausdruck, allein durch das Atmen, mit der Sekunde wechselt! Wenn man Leben haben will, wendet man sich nicht an den Tod. Grabesluft umweht solche totgeborenen Werke, die aus einem einzigen Wunsch, dem nach der äußeren Erscheinung, entstanden sind, und die darum das Streben nach verminderter, herabgesetzter Spannung beherrscht. Das Leben muß am Leben studiert werden! Dem Dünkel der Nichtkönner aber sei es überlassen, in unschöpferischer Freude mit ihren ärmlichen Gedanken eine unfruchtbare Wissenschaft zu entfalten.

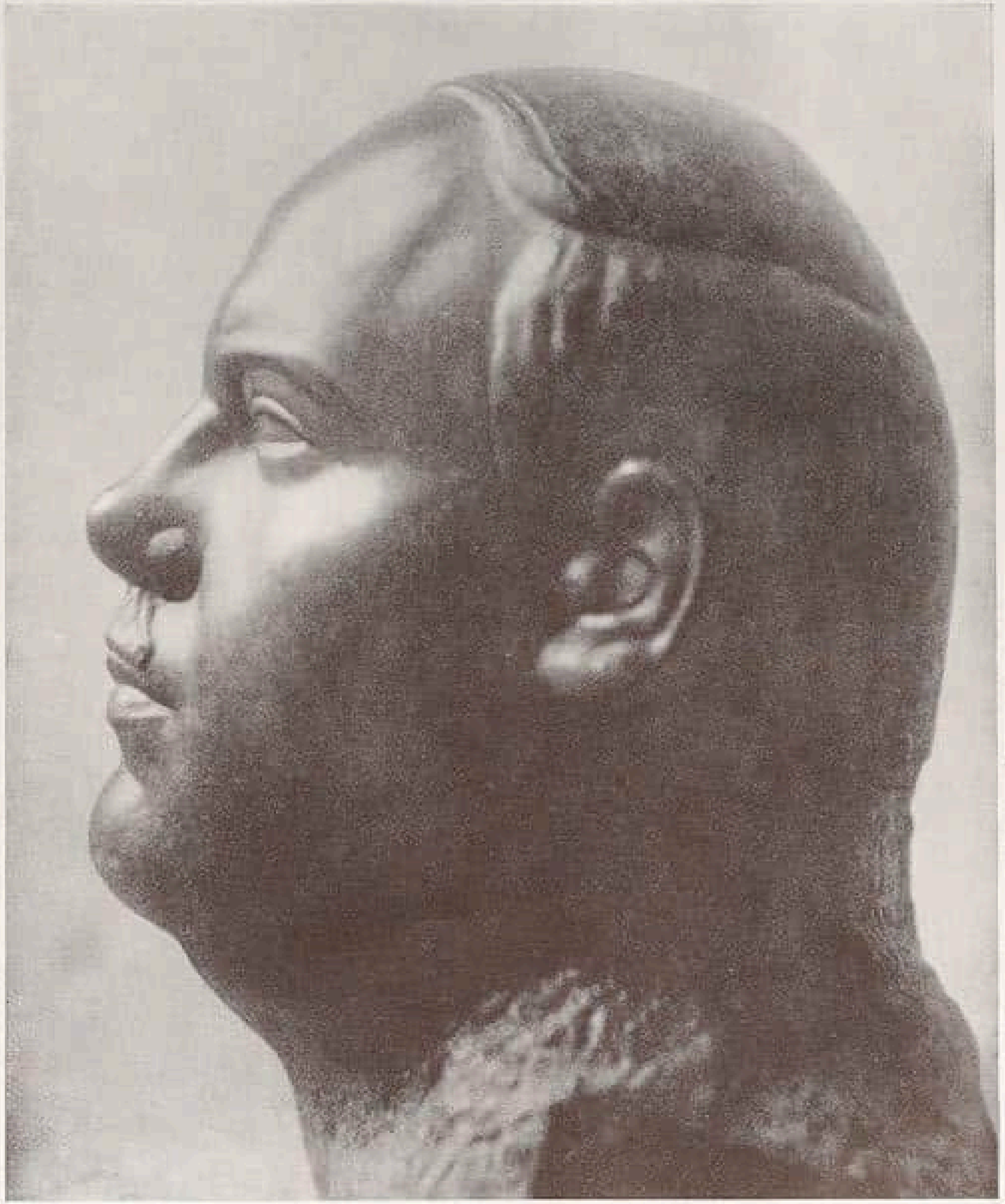
Daß ein von solchen Grundsätzen durchdrungener Künstler ein bedeutender Porträtist ist, darf nicht wundernehmen. Indessen hat Hernandez sehr wenige Bildnisse gemacht. Ich glaube fast, er beginnt keines ohne eine gewisse Furcht. Denn die Aufgabe ist lang, sehr lang für einen Künstler seiner Art. In dem vom Geschäft durchtränkten Leben unserer Tage ist die Zeit kostbar, obgleich man sie mit Nichtigkeiten vertändelt. So geschieht es, daß manches Modell, das um jeden Preis sein Bildnis in einem jener Stoffe haben wollte, die den Jahrhunderten Trotz bieten, müde wird, die notwendigen Stunden dafür zu opfern und das Werk für fertig erklärt gerade dann, wenn der Künstler an die Feinarbeit herangehen will. Und das Bildnis bleibt stehen, ohne daß der Künstler die Gesamtheit seines Wollens hätte ausdrücken können. Ähnliches Mißgeschick, man möchte sagen, ähnlicher Verrat, begegnete ihm oft. Gestern noch ließ ihn einer seiner Landsleute, dessen reines Profil hieratisch aus einem herrlichen Granitblock aufstieg, einer Laune folgend, allein vor dem Bild, das sich gerade von der Materie frei machte und ein flammendes, geheimnisvolles Leben entfaltete.

Daher auch hegt Mateo Hernandez eine besondere Zärtlichkeit für die Tiere. Er hat bis zu Ende jene schwarze Panterin verfolgen dürfen, die nun dem Baron von Rothschild gehört, jenes massige Nilpferd, das vergangenes Jahr im Herbstsalon war, jene Seelöwen der Société Nationale und jene letzten Schöpfungen, wie den Löwen, den Schimpansen oder den Elefanten; ferner verschiedene Hirsche und Schafe und unter den Vögeln einen Geier, einen Haubenkranich, einen Kondor und andere. Eine wahre Menagerie schafft das Talent eines Bildhauers, dessen wirklichkeitszugewandter Geist den gewisser chinesischer Tierbildner zu umfassen scheint, die D'Ardenne de Tizac kürzlich in einer Ausstellung im Museum Cernuschi vereinte.

Augenblicklich hat er einen jungen indischen Hirsch als Modell gewählt, der bewundernswert in seiner Anmut und der furchtsamen Milde seines Blickes ist. Er schleicht auch um die andern Tiere, er arbeitet an andern Plänen, so sehr und so heftig, als ob seine Träume sich verwirklichten. Es wird darum keinen Käfig im Tiergarten geben, vor dem er nicht einen Block aufgestellt haben wird, aus dem er eine neue Form des Lebens hervorzaubert.

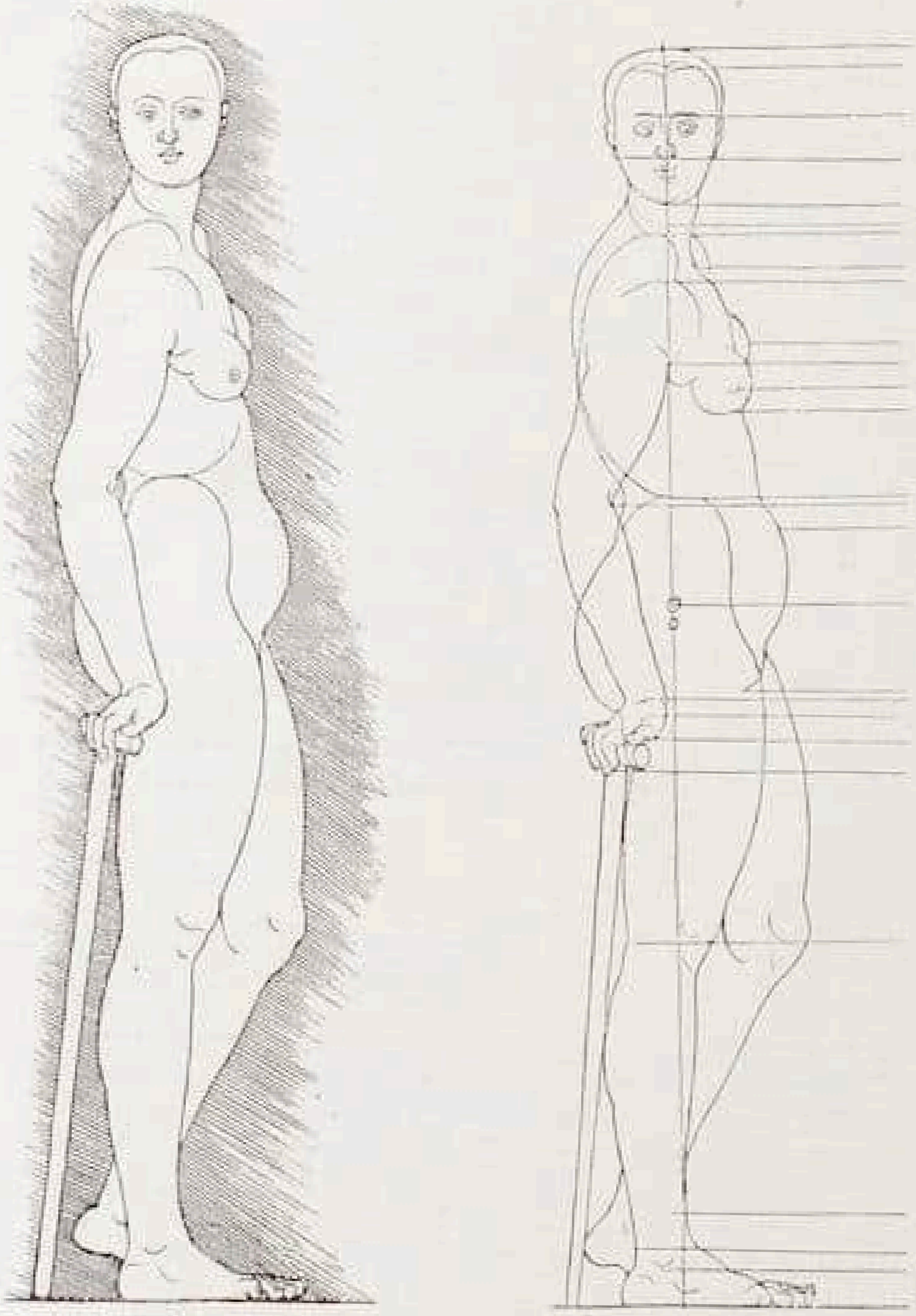


Bildnis der Frau von Lascano Tegni. Rosa Granit.



Der peruanische Dichter Ventura García Calderón.

Mateo Hernandez.



Dürer. Weibliche Gestalt.
(Holzschnitte aus der Proportionslehre, verkleinert.)

Baldung. Venus und Amor.
85,5 × 25,5.
Privatbesitz.

Realismus, gewiß, sofern man darunter eine Kunst versteht, die auf der Wirklichkeit aufbaut, die das Lebendige wie ein Mysterium anruft, das man stets nur hat streifen können und das immer fortbesteht, gleich beunruhigend, gefeiert von der unersättlichen Begeisterung der Künstler seit den Tagen der gravierten Knochen bis auf unsere Zeit. Aber eine realistische Kunst, die das volle Bewußtsein ihrer Würde und ihres Adels hat, aus der die Seele des Künstlers leuchtet, in einem Stil, der die Formen adelt und mit innerer Flamme alle Gesichter erhellt, eine Kunst, die keinen Meister nachahmt, und deren Urheber keinen andern Ehrgeiz kennt, als sich so sehr als möglich dem Leben zu nähern, ähnlich wie jener Maler, von dem Plinius spricht. Diesen fragte man, welchen unter seinen Vorgängern er sich zum Vorbild genommen hätte, worauf er antwortete, indem er auf eine Menschenmenge wies: man müsse der Natur selbst folgen, nicht einem Künstler . . . Übers. E. W.

Ein neuer Baldung

Von HANS CURJEL | Mit drei Abbildungen auf einer Tafel und einer Abbildung im Text

In der im vorigen Jahr erschienenen Baldung-Monographie habe ich auf Tafel 65 ein Gemälde „Venus und Amor“ als Originalarbeit Baldungs aufgenommen und im Text auf Seite 115 als wichtiges Zeugnis seines Entwicklungsganges kurz besprochen, das mir kurz vor Abschluß meiner Arbeit bekannt geworden war. Ich bin damals den Beweis für die Autorschaft Baldungs im einzelnen schuldig geblieben, weil einerseits die ausbreitende wissenschaftliche Behandlung eines solchen Einzelproblems den Rahmen des Buches gesprengt hätte; andrerseits schienen mir die wenigen Daten, die ich im Text und Anhang geben konnte, als hinreichend, um die Autorschaft Baldungs darzutun, die ich schon aus Gründen des spontanen Eindrucks für einwandfrei und unbezweifelbar hielt. Im übrigen hatte ich damals schon eine gesonderte Betrachtung des Bildes geplant, da es um seiner Zusammenhänge mit einer Dürerschen Proportionszeichnung und mit einem Schnitt aus Dürers Proportionslehre willen als ein aufschlußreiches Zeugnis von Baldungs künstlerischer Tätigkeit erschien. Das Bild verschwand indessen im Privatbesitz, so daß die notwendige Nachuntersuchung zunächst unmöglich gemacht wurde. Durch die Freundlichkeit des jetzigen Besitzers ist es mir in dem Augenblick erneut zugänglich gemacht worden, in dem meine Zuschreibung des Bildes an Baldung von verschiedenen Seiten angegriffen wurde.

Die Angriffe gehen von der Argumentation aus, daß — wie einer der Angreifer schreibt[1] — es unverständlich sei, daß man „dieses kümmerliche und gequälte Bild als Baldung anführen“ konnte; es hätte mit Baldung überhaupt nichts zu tun, sondern sei das Werk eines unbedeutenden Cranach-Schülers. Daß das Bild in gewisser Beziehung „gequält“ ist, hat seine Gründe, auf die weiter unten einzugehen sein wird; allein daß es gequält und kümmerlich sei und deswegen unmöglich von Baldung herrühren könne, scheint kein zuständiges Argument, besonders bei Baldung, dessen sehr schwankende Qualität längst bekannt ist. Wenn andrerseits auf die Cranach-Schule als das Reservoir gewiesen wird, dem das Bild entstammt, so ergibt gerade die Untersuchung der etwa gleichzeitig entstandenen Cranach-Bilder (sei es das „silberne Zeitalter“ von 1527 in Weimar, das Darmstädter Paris-Urteil von 1528, die Halleschen Altäre von 1529, Sündenfall und Erlösung von 1529 in Gotha, die Frankfurter Venus von 1532, die Berliner Venus oder die Berliner Lukretia von 1532), die völlige Verschiedenheit des Cranachschen Stiles von dem des vorliegenden Bildes. Die Kennzeichen des Cranach-

[1] Otto Fischer im Schwäbischen Merkur vom 21. Januar 1924 auf Grund der Kenntnis des Originals.

Stiles, die Zierlichkeit, das Filigranhafte, die geringe Plastik der Muskulatur, die Trockenheit der Farbtöne und die dünne Trockenheit des Farbauftrages, sie sind an keiner Stelle des Gemäldes nachzuweisen. Wenn man gleichwohl eine Verwandtschaft mit der Cranach-Schule empfindet, so beruht dies in der Tatsache, daß in der gesamten deutschen Kunst nach Dürers Tod, also in der Zeit um 1530 Elemente auftreten, die von Cranach und von der Cranach-Schule am entschlossensten und am betontesten ausgebildet worden sind. Daß sich gerade vor allem auch Baldung durch diese gemeinsamen Elemente mit Cranach berührt, ist von verschiedenen Seiten schon früher festgestellt worden[1].

So weit der Abstand des Bildes zum Cranach-Kreis, so nahe steht es der Schule Baldungs; dies dürfte nach Untersuchung der in Frage kommenden Dokumente (für Baldung vor allem die verschiedenen Aktfiguren aus der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre des 16. Jahrhunderts) kaum bezweifelt werden können. Die Frage, ob Baldung selbst der Autor, ist inzwischen dadurch entschieden worden, daß durch Entfernung von Verputzungen an der linken unteren Ecke die einwandfrei echte alte Signatur Baldungs in feinen Strichen in der Marmorierung des Sockels zutage trat. Die nebenstehende Abbildung gibt die Signatur nach einer Pause wieder.

Die Herkunft des Bildes ist im einzelnen nicht bekannt. Es soll aus England kommend vor einigen Jahren in den Wiener Kunsthandel gelangt sein, wo es als Baldung bald bestritten wurde. Von Wien aus kam es nach Stuttgart, von wo aus es mir zugänglich wurde. Es befand sich damals in schlechtem Zustand; nach einem senkrechten Riß war die Tafel in zwei Teile geteilt. Man zweifelte trotz meiner Bestimmung an der Autorschaft Baldungs[2] und verwendete daher nicht die erforderliche Sorgfalt auf die Konservierung. Aus den gleichen Gründen gelangte es billig in die Hand eines trefflichen Kenners, der — seinerseits überzeugt, einen Baldung vor sich zu haben — die Reinigung vollzog, als deren Ergebnis die Signatur Baldungs zum Vorschein kam. Störende Übermalungen sind noch vorhanden am rechten Teil des Sockels, an den unteren Partien der Beine Amors, an den dunklen Stellen der Muskulatur der weiblichen Figur, die dadurch zu sehr herausgetrieben erscheint, an den Augen und in den rotgelben Haaren. Im übrigen erlaubt eine gute Erhaltung des Pigmentes eine verläßliche Untersuchung des Tatbestandes. Die genauen Maße des auf Fichtenholz gemalten Bildes betragen 85,5 cm in der Höhe und 25,5 cm in der Breite.

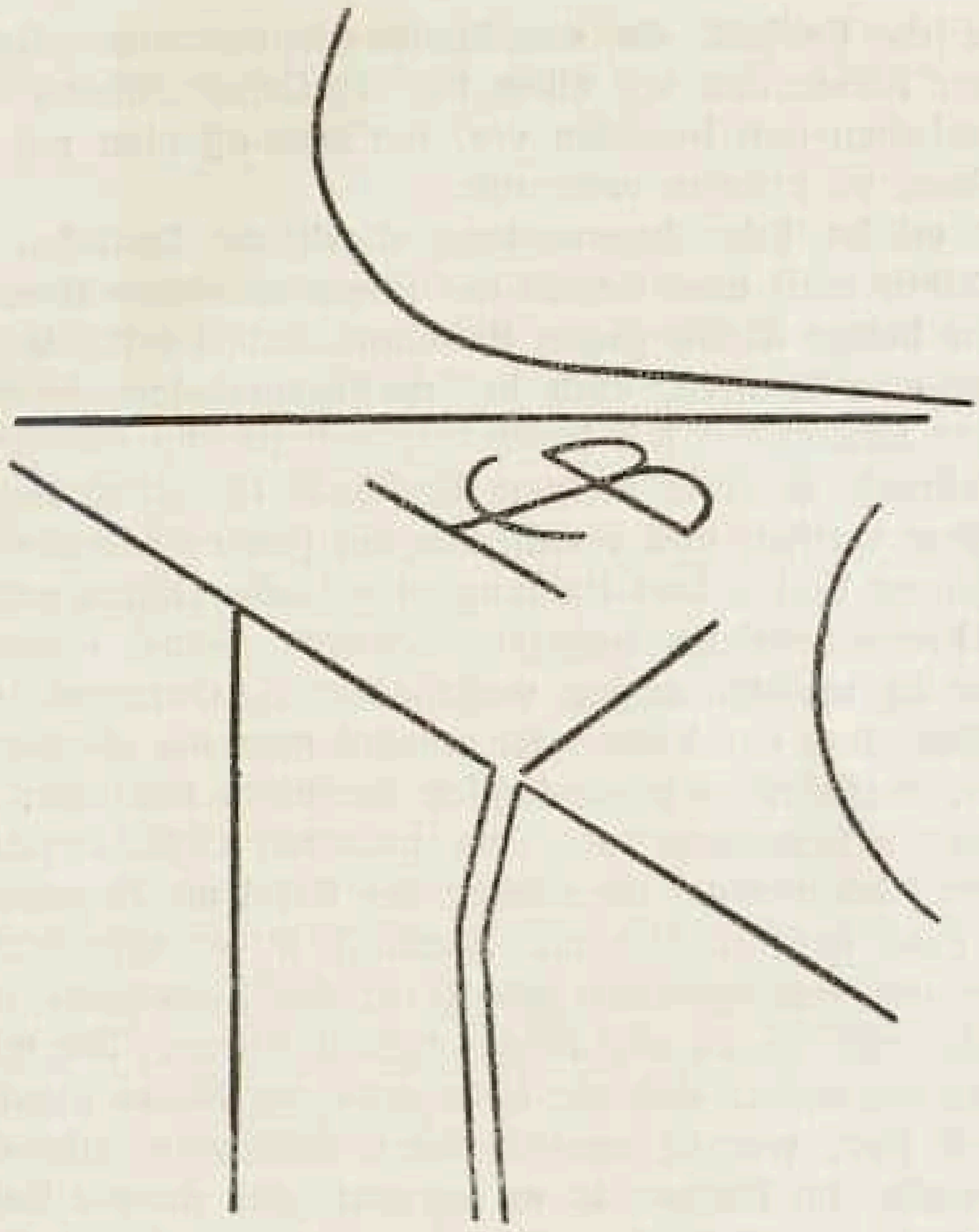
Für die Datierung des Gemäldes, das wie viele Bilder Baldungs keine Jahrzahl aufweist, ergibt sich als terminus post quem das Erscheinungsjahr der Dürerschen Proportionslehre, also 1528, da die Gestalt der Venus, abgesehen von der Bewegung der erhobenen Hand, eine in der Proportionslehre wiedergegebene Figur Dürers bis ins einzelne wiederholt[3]. Im sogenannten Dresdner Skizzenbuch Dürers befindet sich eine mit starken Korrekturen versehene Vorzeichnung Dürers zu diesem Schnitt der Proportionslehre (Abb. der Zeichnung bei Friedländer, Dürer, Insel-Verlag 1921, S. 211); indessen hält sich die vorliegende Venusdarstellung unter Vermeidung aller Unsicherheiten der Zeichnung genau an die endgültige Fassung, wie sie der Holzschnitt wiedergibt. Es ist also wahrscheinlich, daß Baldung seinem Bild den Holzschnitt des Buches und nicht die zu diesem Schnitt vorhandene Vorzeichnung benützt hat, ganz abgesehen davon, daß Baldung sich aller Wahrscheinlichkeit nach in jenen Jahren in großer örtlicher Distanz von Dürer befand, was eine Verwendung der Dürerschen Zeichnung schon aus äußeren Gründen unwahrscheinlich macht. Die vergleichende Stilkritik vermag die Datierung bald nach 1528 im übrigen zu bestätigen. Im Jahr 1529 hat Baldung die beiden Tafeln der Münchner Pinakothek geschaffen, die als Gegenstücke

---

[1] Terey, Repert. f. Kunstwiss. 1895, S. 465ff. Curjel, Hans Baldung Grien, 1923, S. 123.

[2] Abgesehen von Fischer zweifelte, wie ich höre, auch Friedländer, der das Bild ebenfalls in den Cranach-Kreis verwies, und eine Reihe anderer Fachgenossen an der Autorschaft Baldungs.

[3] Dürer, Proportionslehre, Ausgabe von 1528 fol. H. VI.



Signatur in der linken unteren Bildecke (nach Pause).

die Vergänglichkeit und die Musik in der Form allegorischer Frauengestalten darstellen. Die Übereinstimmung der „Venus mit Amor" mit diesen beiden Münchner Tafeln geht bis ins einzelne: schon die Maße sind fast völlig gleich (besonders wenn man berücksichtigt, daß die Venus-Tafel offenbar durch Beschneidung am rechten Rand mindestens einige Zentimeter eingebüßt hat), die Holzart, die Malweise, der Farbauftrag, die Farbsubstanz, die eine bestimmte Art der Craquelüre zur Folge hat, die Farbtöne (darunter vor allem das bläuliche und lila Weiß des Fleisches, das oszillierende Blau-Oliv des Hintergrundes und das jeweils nur an einer kleinen Stelle auftretende Rot) der Venus-Tafel entsprechen in der Tat restlos denen der Münchner Allegorien[1]. Man wird also das Bild den Münchner Tafeln in bezug auf seine Entstehungszeit unmittelbar anschließen dürfen. Auch der künstlerische Habitus des Gemäldes entspricht durchaus dem Wesen der Baldungschen Kunst, wie sie gerade durch eine ganze Reihe von Aktfiguren aus der Zeit von 1525 bis in den Anfang der dreißiger Jahre festgelegt und bekannt ist. Die Stilkritik bestätigt also in vollem Umfang, was der faktische Befund aussagt; sie bestätigt es in solchem Maße, daß, wäre auch die Signatur nicht vorhanden, an Baldung als dem Autor des Gemäldes nicht hätte gezweifelt werden dürfen[2].

Der Vergleich der Venus-Tafel mit den Münchner Allegorien in bezug auf die rein künstlerischen Qualitäten zeigt das „Gequälte", das dazu führte, daß die Autorschaft Baldungs bestritten wurde. Es fehlt dem Bild an flüssiger Lebendigkeit, die Bewegung der Figur ist gekünstelt, die überbetonte Muskulatur fast schulmeisterlich, es fehlt die

[1] Zur präzisen Durchführung des Vergleiches sind die Münchener Bilder aus den Rahmen genommen worden.

[2] „Und wenn selbst echt signiert, es ist kein Baldung" — auf diesem methodisch etwas merkwürdigem Boden steht eine Reihe von Fachgenossen!

souveräne künstlerische Freiheit, die das Kunstwerk ausmacht. Andrerseits liegen (in der Wiedergabe der Hände und vor allem bei der Gestalt Amors) technische Unsauberkeiten, ja fast Derbheiten und Roheiten vor, die man offenbar mit Baldungs Künstlertum nicht in Einklang zu bringen vermochte.

Das „Gequälte" erklärt sich ohne weiteres durch die Tatsache, daß die Figur der Venus nahezu wörtlich nach dem Schnitt der Proportionslehre Dürers kopiert ist. Diese Tatsache spricht in keiner Weise gegen Baldungs Autorschaft. Baldung hat mehrfach sich eng an Dürer angeschlossen, auch in Schaffensperioden, in denen er nicht mehr persönlich mit Dürer unmittelbar sich berührte[1]; daß ständig eine Verbindung zwischen ihm und Dürer bestand, ist durch mehrere Umstände (Mitarbeit Baldungs am Maximilian-Gebetbuch, Dürer vertrieb und verschenkte auf seiner niederländischen Reise Schnitte Baldungs, nach Dürers Tod erhielt Baldung eine Locke Dürers zugesendet; sollte ihm damals auch die Proportionslehre zugesendet worden sein?) erwiesen. Wie Baldung ein Dürersches Vorbild umsetzt, zeigen verschiedene Zeichnungen, die sich unmittelbar an Dürer anschließen. Auf der Venustafel erkennt man die gleiche Art der Umsetzung: alles wird fülliger, massiger — psychologisch betrachtet tierischer; zugleich erhält das Werk jene vibrierende Spannung, die dem primären Gestaltungstrieb Baldungs entwächst. Ebensowenig können die Schwächen der Tafel als Argument gegen Baldungs Urheberschaft ins Feld geführt werden. Zunächst ist es offensichtlich, daß auf den Körper der Venus das Hauptgewicht gelegt ist; die Schwächen indessen finden sich allein in den Händen der Venus und in der Gestalt Amors. Sie würden sich demnach leicht dadurch erklären lassen, daß die Nebenteile des Bildes gleichgültiger und oberflächlicher behandelt sind, worauf ohnehin die nachlässigere farbtechnische Behandlung dieser Nebenteile weist. Im übrigen ist es bekannt, daß gerade Baldung im Gegensatz zu dem stets verantwortungsbewußten Dürer in bezug auf Sorgfalt oft oberflächlich, nachlässig und zuweilen fast roh gearbeitet hat.

Zum großen Teil aus methodischen Gründen ist dieser Tatbestand, der das Bild, sein Schicksal und seine kunsthistorische Untersuchung betrifft, hier ausgebreitet worden. Er zeigt, daß der Skepsis auch zu viel getan werden kann, und daß auch in der kunsthistorischen Disziplin sorgsame Liebe weiter führt als vorschnelle Feindseligkeit dem zur Frage stehenden Objekt gegenüber.

[1] Vgl. Curjel a. a. O., S. 116.

Lovis Corinth.

Der zweite Salon der Tuilerien

Von H. MARTINIE

Der zweite Salon der Tuilerien eröffnet verspätet seine Pforten, aber die Schwierigkeiten, mit denen er zur Freude seiner Gegner zu kämpfen hatte, scheinen auf lange Zeit hinaus überwunden zu sein. In herrlicher Lage am Eingang zum „Bois de Boulogne" errichtete der Architekt Perret ihm eine Heimstätte, einen geräumigen „Palast im Bois", der gut aussieht und verständig belichtet ist. Es ist ein mit Verständnis für Ausstellungszwecke geschaffenes Gebäude, wo sich das, was man sehen will, unter den günstigsten Bedingungen darstellt. Die freundliche Aufnahme von seiten der Kritik läßt das Beste für den Erfolg vorhersagen.

Die vorherrschende Tendenz der Salons, die jedenfalls in den besten Leistungen zutage tritt, bedeutet die Rückkehr zur Mäßigung und Ausgeglichenheit. Die ehemaligen „Fauves" haben sich beruhigt, und die Begabtesten haben endlich ihr Talent voll entwickelt. Die sehr vereinzelten, beharrlichen Kubisten verblüffen lediglich noch durch ihre Bedeutungslosigkeit. Der Aufdringlichste unter ihnen erregt trotz seines prätentiösen Feuerwerks nicht einmal mehr Neugierde; er wird als Plakatfabrikant eingeschätzt. Und das ist gut so. Die am höchsten stehenden Werke erweisen sich stets als die freiesten, ebenso weit entfernt von akademischer Gebundenheit wie von Extravaganz.

Ein Saal bestätigt besonders diese Bemerkungen: Es ist derjenige, in welchem die von Matisse, Dufresne und Coubine eingesandten Gemälde vereinigt sind. Alle drei Künstler kamen von der allerfortgeschrittensten Malerei aus der Zeit vor dem Kriege her, aber alle drei befreiten sich — jeder auf seine Art — von den Fesseln des Systems. Der Älteste, Henri Matisse, hat seit Jahren schon seine Formel der Befreiung gefunden. Ich habe von ihm ausführlich gelegentlich seiner Frühjahrsausstellung in einem früheren Heft des „Cicerone" gesprochen. Sein „Akt auf blauem Kissen" vereinigt mit einzigartigen koloristischen Qualitäten eine solide Zeichnung und klare Modellierung der Gestalt. Das ist weit mehr als ein dekoratives Bild, das ist ein Gemälde, eine farbige Darstellung, die das Auge entzückt und den Geist fesselt. In unmittelbarer Nähe davon zwei große Arbeiten von Dufresne. Zweifellos ist das Sujet nicht leicht zu erkennen, aber der Eindruck der Großartigkeit, die tiefen Töne, gleichzeitig ernst und freudig, wirken fesselnd. Prüft man dann die Einzelheiten, so wird man bald von der launigen Phantasie seiner künstlerischen Eingebungen überwältigt. In der Nähe oder aus der Ferne gesehen — eine tiefinnere Harmonie herrscht vor und teilt sich uns mit; man liebt diese fremdartigen und ergreifenden Akkorde wie die Töne des tiefen Hornes.

Die kapriziöseste und die schlichteste Phantasie kann sich hier heimisch fühlen. Am erstaunlichsten ist es, wie gut in dieser erdrückenden Nachbarschaft die Landschaften von Coubine in ihrer Gegensätzlichkeit wirken, zart und harmonisch wie eine einschmeichelnde Melodie nach dem Orchester des Dufresne. So antwortet im Orchester die Flöte den Bläsern. Trotz des beschränkten Formates erstrecken sich die provencalischen Landschaften Coubines weit in die Ferne, und ihre Poesie teilt sich dem Beschauer mit. Eine „Spinnerin" stellt in ihren ernsten Tönen die Dominante einer Skala in Grau von zarter Fülle dar. Eine etwas herbe, empfindsame und gedankenvolle Kunst, durch die Coubines Stellung unter den modernen Malern immer bedeutender wird.

Wer nichts als diesen Saal gesehen hat, kennt trotzdem das Wesentliche des Salons. Dies muß zweifellos auch die Ansicht verschiedener Aussteller sein, nach ihren allzu interessierten Anleihen zu urteilen. Der Besucher trifft hier und da äußerliche Nachahmungen von Dufresne, das Fenstermotiv von Matisse oder dessen klare Farbentöne, die gewöhnlich werden, wenn sie ein anderer als er anwendet; die provençalische Landschaft à la Coubine erfreut sich einer wachsenden Beliebtheit. Selbst bekannte Maler machen Schulden und erkennen sie nicht an.

Unter den anderen ausgestellten Bildern, die uns unter allerlei Benennungen auffallen, sind zu vermerken die Arbeiten von:

Albert André (zwei Bilder von erprobter Qualität); Acher; Auffray (von sicherem und vielseitigem Geschmack); Asselin; Barat-Levraux (ein fast zum Zerbrechen gequälter Akt von zu einförmigem Ton, friedliche und beruhigte Landschaften); Barth (ein feines Talent, das aber sehr gefährdet ist, wenn er nicht in die freie Natur geht und Corot vergißt); Billette (immer frei); Bissière (seine Art wird immer freier; er brauchte nur noch auf die letzten Reste eines doktrinären Unsinns zu verzichten, den er vielleicht noch nicht zu opfern wagt); Maria Blanchard (Porträts von intensivem, leuchtendem Leben unter einer Fülle nervöser Pinselstriche, die sich in reine Akkorde auflösen); Bosshard (die Gegenstände schillernd und kostbar ohne Härte, seltene Feinheit des Empfindens; eine

größere Bestimmtheit der Zeichnung wäre wünschenswert); Bouche (melancholisch und zart, viel Gefühl); Brabo (seine Landschaften sind mehr wert als seine Gestalten); Céria; Chabaud (kräftige Wirkungen, bestimmter Aufbau, der sich mit einer sehr individuellen Auffassung verbindet); Chagall (brutal in den elementaren Kontrasten von schwarz und weiß, eine fast barocke Gesuchtheit im Charakteristischen; dies alles mit einer auffallenden ungewöhnlichen Glut, die aber doch die Unzulänglichkeiten der Zeichnung und Ausführung nicht rechtfertigt); Fl. Chauvet (kräftig); Conrad Kickert (reich an Motiven); Daragnès (sehr interessanter Akt); Hermine David (hier etwas kleinlich) Maurice Denis; Dethow (besonders zu merken sein köstliches kleines Porträt einer sitzenden Frau, besonders ausdrucksvoll und, wie es scheint, mit viel Liebe ausgeführt); Domenjoz (Leichtigkeit in der Komposition, jedoch wäre ihm etwas Beherztheit dienlich); Favory (von dem weinroten Fleischtönen Renoirs zu sehr eingenommen, von denen er lieber lassen sollte); Feder (reizendes Kinderporträt); Flandrin (zu selbstzufrieden); Foujita (unverändert); Frelaut (schlichte, aber sehr durchgearbeitete Landschaften); Gimmi; Gromaire (liebt das charakteristische und schöne Farben, streift an die Karikatur); Grunwald (schätzt sehr lebhafte Farben); Charles Guérin (der seinen beneideten Platz zu behaupten weiß); Kayser (gute, vielfältige Ausstellung; sein Porträt eines jungen Mädchens ist vielleicht das Beste des Salons; jedenfalls ist es am meisten empfunden und mit entsprechender Feinheit vorgetragen); Per Krogh (ganz intim); Laprade (raffiniert); Leopold Lévy (mehrere interessante Porträts, besonders das feine von derber Bonhommie); Lurçat (seine Ausstellung scheint mir die bei weitem bemerkenswerteste unter den Werken der Jungen zu sein; während er ganz im Dekorativen bleibt, zeigt er eine Harmonie von seltener Qualität); Maillol (der Sohn des Bildhauers, mit zwei kräftig ausgeführten Tänzerinnen); Marchand (solider und klarer geworden); Péquin (Frauenporträt, etwas unbestimmt im Entwurf, aber schön im Empfinden, großzügig und persönlich in der Farbgebung); Valentine Prax (wirr aufgebaut in gewolltem Durcheinander) Hélène Pedriat (junge Mädchen von einer Sinnlichkeit, die stereotyp zu werden anfängt); Véra Rockeline (Porträt und Akt, beide entzückend, die Modellierung in matten Farbentönen schimmernd, weder hart noch preziös); Sabbagh (uninteressanter Akt, gute Landschaften); Savreux (Stilleben, solide und farbig gut); Thévenet; Thorndike (aufrührende Landschaften); Tobeen (Maler einer bestimmten Gegend, kräftig und persönlich in Zeichnung und Farbe); Valloton (immer fleißig und trocken, aber achtungswert); van Dongen (sein Frauenporträt bestrickt und wirkt wie Zauberei, technisch vollendet nach seiner Art, aber hier auch überraschend in der autoritativen Sicherheit der Ausführung); Vergé; Sarrat; Verhoeven; de Vlaminck; de Waroquier (eigenartige Ansichten eines nach Art des Malers ins Spanische übersetzten Venedig; Zak (von zartem Humor mit sehr persönlicher Note).

Es gibt auch einige Enttäuschungen, z. B. einer der Akte von Camoin, der von Ottmann — beide häßlich, von schlechtestem Geschmack; das „Fest in einem Park" von Clairin, wie ein Kalenderbild; der Akt von Charbonnier; der rote Teppich von Manguin, von gemeiner billiger Wirkung; die Akte von Friesz, schlechte Nachahmungen von Cézanne; der Karton für ein Gobelin von Zingg, unbedeutend für das, was er sagen will; Borgeaud, der anfängt zu verarmen; die Stilleben von Kissling, wie Abziehbilder; Lebasque, der in eine Pseudo-Romantik verfällt, und andere, bei denen es sich nicht um Fehler oder Entgleisungen handelt, sondern um eine ständige Mittelmäßigkeit.

Die Alten der „Nationale", an Jahren und Ehren reich (Albert Besnard, Aman-Jean, J. E. Blanche, Prinet, Duhem, Le Sidaner) fürchten den Wettbewerb mit den Leistungen der Jüngeren nicht. Ein kühnes und gefährliches Wagnis! Wenn auch ein Albert Besnard ein noch immer lebendiges Talent zeigt, so muß man doch bei allen Respekt, den ein arbeitsreiches Leben und ein schöner Liberalismus einflößen, zugestehen, daß die meisten von ihnen durch die Nachbarschaft der Jugend beeinträchtigt werden. Aber die Jugend hätte unrecht, wenn sie zu früh triumphierte. Wie viele von ihnen werden in zwanzig Jahren ebenso verjährt erscheinen wie ihre Vorgänger! Auch diese haben gekämpft, und sie ernteten den Beifall und das Lob einer kultivierten und kunstliebenden Generation. Die Künstler sollten über die Lehre der Zeit, daß die Anzahl der für ewig Auserwählten klein ist, nachsinnen!

Um den Gesamteindruck des Salons kurz zusammenzufassen: Viel Malerei und verhältnismäßig viel gute Qualität. Aber das Handwerksmäßige hemmt und fesselt viele Künstler. Es genügt nicht, zu malen, wenn man nichts zu sagen hat.

Die Plastik

Dieselbe Bemerkung gilt für die Plastiker, die allzu zahlreich vertreten sind, und von denen viele nicht in einen Salon der Auserlesenen gehören. Immerhin wird man lange von den Büsten Despiaus gefesselt, deren Meisterschaft geradezu vollendet ist. Besonders in seiner Büste der Mme. Friesz

erreicht er, indem er dem Typus nachgeht, fast die Schönheit einer antiken Juno. Daneben die persönlicher gesehenen Büsten von Wlérick, sehr bemerkenswerte Qualitäten hinsichtlich Beobachtung, Empfindung und Ausführung. Sein Porträt der Mme. R. wird unter die schönsten Werke unserer Zeit gezählt werden können. Der große Fries von Bourdelle für das Theater von Marseille wirkt zu wenig durchgearbeitet. Die „Liegende Frau" von Drivier (die Wirkung des Steins wird durch eine diskrekte vielfarbige Tönung erhöht) hat einen wohlverdienten Erfolg. Hier ist Noblesse und gleichzeitig volles Leben, und die Ausführung ist das Resultat einer überlegenen Technik.

Nennen wir noch: Zwei Figuren von Jane Poupelet mit vereinfachten und harmonischen Flächen, eine ernste Kunst; „Der Athlet von Halou" von erprobtem Können; „Die heroische Legende" von Arnold, eine verhaltene, gesunde, dem Stein sehr gemäße Kunst, Empfinden ohne Gefühlsüberschwang; die Skizze zu einem Grabmal von Malfrait, würdig in seiner Einfachheit; ein Gespann Artillerie, kraftvoll in der Bewegung und gut beobachtet; die Gestalt einer Bäuerin von Niclausse, von gutmütigem Realismus, anerkennenswerte Qualität; von Cavaillon, ein Männerporträt von überquellender Lebendigkeit, und ein Grabstein (unmittelbar behauen) mit geschmeidigen und reizvollen Arabesken in seinem dekorativen Teil; eine „Maturité" und ein Porträt von Loutchansky, wo man seine soliden Qualitäten wiederfindet; dekorative Figuren von Soudbinine von distinguierter Feinnervigkeit und Eleganz.

Der Mädchentorso von Joseph Bernard zeigt in der Hauptsache mehr die systematischen Irrtümer dieses Künstlers als seine im allgemeinen geschmackvolle Eigenart. Sein Schüler Guénot verliert sich in eine Hübschheit schlechter Art, die der Plastik nicht genügend Rechnung trägt. Selbst er hat Nachahmer, und dieser Rückfall des Stils ähnelt stark einem Wettbewerb der Dekadence. Alle, die auf diesem Wege fortschreiten, werden leider ihr Ziel erreichen.

Lipschitz und Zadkine genügen vollauf, um die kubistische Plastik zu vertreten. Man kann sich nur über eine so andauernde Zähigkeit wundern, die weder ein entscheidendes Werk bringt, noch irgendwelche Klarheit in eine Formel des Widersinns.

Graphik

Die Graphikabteilung nimmt nur zwei kleine Säle ein. Von Reproduktionsgraphikern und von den älteren Meistern des Holzschnittes sind zu nennen: J. Beltrand, Vibert, Ouvré, Colin, deren glänzende Fähigkeiten als Praktiker bekannt sind. Das größere Interesse gilt den Originalgraphikern; wo man wieder findet: Dufresne, großzügig, von gesunder Phantasie; Coubine mit zartem, vibrierendem Strich; Laboureur, äußerst erlesen in seiner Kühnheit; Kayser, Léopold-Lévy, Vergé-Sarrat Frelaut und Morin-Jean.

Übers. L. Pr.

Coubine. Radierung.

Rückblicke

Von H. MARTINIE

Die Ausstellung der Schweizer Kunst in Paris

Es gibt für die Künstler und das Publikum nichts Nützlicheres und Zuträglicheres als diese „Rückblicke", die jetzt in Paris zur Gewohnheit werden. Fast immer bieten sie sehr wertvolle Belehrungen und geben dem Urteil unschätzbare Anhaltspunkte. Hier erleben wir Kunstgeschichte. Denn es kommt vor, daß durch ihre Offenbarungen wahre Revolutionen in der Geschichte mancher Epochen bewirkt werden. Dies war der Fall bei der Ausstellung der französischen Primitiven 1904, die allen Besuchern unvergeßlich geblieben ist, denn sie stürzte die überlieferten Ideen über die Anfänge der französischen Malerei vollkommen um. Dann kamen, nach anderen, die wundervollen Ausstellungen holländischer und flämischer Kunst in den letzten beiden Jahren. Wir bedauern, daß die gegenwärtige Ausstellung, die die Schweizer Kunst vom 15.—19. Jahrhundert umfaßt, den früheren so wenig ebenbürtig ist.

Der Ruhm Holbeins bleibt ganz außer Frage — gewiß. Aber ist es nicht eigentümlich, daß man, um ihn den Parisern noch näher zu bringen, nichts anderes zu finden gewußt hat, als seine Porträts des Erasmus von Paris, die alle Kunstliebhaber gesehen und immer wieder gesehen haben? Allbekannte Werke in einen anderen Saal hängen und für das Recht, sie anzuschauen, was im Louvre nichts kostet, fünf Francs abverlangen, das heißt, das Publikum ausnützen. Andere Stücke hätten, wenn auch nicht besser, so doch erschöpfender den großen Porträtisten vertreten sollen, und sein „Toter Christus" erfüllt wenig die Hoffnungen, die die Ausstellung erweckt hatte.

Jedoch bietet der Besuch nicht nur Enttäuschungen dank den Primitiven: Konrad Witz (Szenen aus dem alten Testament, besonders dieser „wunderbare Fischzug" köstlich in seinem Bestreben nach naiver Wörtlichkeit, mit seinen dem täglichen Leben entlehnten Einzelheiten); Nikolaus Manuel, von einer überfeinerten Phantasie, der mit seinen betont volkstümlichen Formen als einer der Persönlichsten, vielleicht als der Schweizerischste der Schweizer Künstler erscheint; Hans Fries, voll rheinischer Reminiszenzen. Später, im 18. Jahrhundert, erscheint Liotard, eine eigenartige Erscheinung, ungerechterweise verkannt: Genfer von Geburt, von Kultur Franzose, durch sein abenteuerliches Leben von Venedig nach Konstantinopel geführt — ohne andere Reisen zu zählen —, so wurde er zum später vergessenen Vorläufer des Orientalismus. Zeichnungen von lebhafter Beobachtungsgabe, Pastellporträts (besonders die von Favart und von Mme. Epinay, auch diejenigen von Mme. Sarasin Liotard) sichern ihm einen ehrenvollen Platz in der Gefolgschaft von Quentin de la Cour. Die Modernen vertreten Leopold Robert (eines seiner Bilder ist ebenfalls dem Louvre entliehen) und Gleyre; nichts Neues ist dem, was wir von ihnen wissen, hinzuzufügen. Dafür geben Böcklin und Hodler, gut vertreten, ein überzeugendes Beispiel einer abschreckenden Malerei. Der sentimentale und alberne Allegorismus des einen, der armselige und forcierte Symobismus des anderen sind nicht nur unmodern, sondern falsch im Prinzip. Geschicktes Handwerk aber ohne Originalität bei Böcklin, rohe Ausführung bei Hodler sind nicht dazu angetan, das Ansehen ihrer überschätzten Werke zu erhöhen.

Ausstellung alter Lütticher Kunst

Diese Ausstellung bietet nichts Außergewöhnliches, keines jener Meisterwerke, die im Gedächtnis haften bleiben. Aber die dort vereinigten, sehr verschiedenen Gegenstände — Bilder, Skulpturen Miniaturen, Goldschmiedearbeiten, Möbel — zeigen eine sehr alte Kultur im Lütticher Land und beweisen, daß es auch auf dem Gebiete der Kunst eine „gute Gesellschaft" gibt. Alles zeigt hier eine verfeinerte Vornehmheit und den sichersten Geschmack. Künstler und Kunsthandwerker hatten wahren Takt, eine glückliche Fähigkeit, sich anzupassen und es zur Vollkommenheit zu bringen

Übers. L. Pr.

Sammlungen

Die Neuerwerbungen des Franz Hopp-Museums für ostasiatische Kunst in Budapest

Emerich Schwaiger, welcher schon in früheren Jahren dieses junge, in voller Entwicklung stehende Museum durch viele Schenkungen unterstützte, hat demselben wiederum eine ganze Reihe von hochwichtigen Gegenständen verehrt. Der treffliche Leiter dieses Museums, Dr. Zoltán v. Takács, konnte selbst die Auswahl in London treffen. Zu den seltensten Stücken der Schwaigerschen Schenkungen gehören zwei chinesische Terrakottafiguren, die spätestens in dem letzten vorchristlichen Jahrhundert modelliert wurden, Stücke, welche sogar in den großen Museen der Welt als kostbare Raritäten einen Ehrenplatz einnehmen könnten. Von besonderer Schönheit ist auch ein mit Ornamenten verzierter Ring aus Jade, dessen Alter mindestens auf ein Jahrtausend geschätzt werden muß. Diese Stücke stammen aus einem Grabe als Totenbeigabe. Außerordentlich wertvoll ist unter den Schwaigerschen Gaben eine altchinesische Bronzeglocke, die nach dem Stil des Dekors zu urteilen, ein Denkmal der Ch'in-Periode ist. Sehr schön ist auch eine Bronzestatuette der Gottheit Kwan-Yin (aus der Mingperiode). Auch die alte Bronzeindustrie Koreas wird nun im Hopp-Museum vertreten sein, und zwar durch eine über alle Maßen einfach-edle Bronzeschale aus dem neunten Jahrhundert. Sie weist eine wundervolle silbergraue Patina auf. Nicht minder bedeutend sind auch drei chinesische Gemälde, das eine, Kwan-Yin mit seinem Kinde darstellend, stammt aus der Mingperiode, das andere (mit Enten im Schilf) ist ein bezeichnetes Werk des berühmten Malers Chia-Ching, das dritte (Landschaft mit Figuren) stammt aus der letzten Blütezeit chinesischer Kunst (1662—1722) und ist die Arbeit K'ai-Chi's. Auch drei indische Miniaturen des 17. Jahrhunderts, ferner kleine Proben indischer Textilien sind Schenkungen Schwaigers, ebenso zwei indische Plastiken (besonders schön eine kleine Gandhara-Figur aus Himalajaschiefer (zweites Jahrhundert). Unter den Werken tibetanischer Kunst seien genannt die stark vergoldete Bronzefigur des Unterweltgottes Yamantaka und ein Lamahelm aus vergoldeter getriebener Bronzeplatte. Die sechzehn Buddha- und Bodhisattwa-Figuren, die diesen Helm zieren, sind durchaus Meisterwerke ostasiatischer Kleinplastik. Endlich sei noch einer Schenkung Schwaigers gedacht, ein in seiner Schlichtheit mächtig wirkender siamesischer Buddhakopf aus rotem Sandstein. Es ist, wie Dr. v. Takács treffend bemerkte, ein reizendes Beispiel der „edlen Einfalt und stillen Größe" aus dem ostasiatischen Mittelalter. G. v. T.

Moskauer Museen

Zu den von der Sowjetregierung ins Leben gerufenen neuen Kunstsammlungen gehörte auch das bereits 1919 in Angriff genommene Museum „Ars Asiatica", das nach seiner Eröffnung in einigen provisorischen Sälen des Historischen Museums bald wegen Platzmangels geschlossen wurde und sich weiterhin nur auf innere Tätigkeit beschränken mußte. Nunmehr ist die „Ars Asiatica" endgültig im Erdgeschoß der ehemaligen Stroganoff-Kunstschule installiert und in geschmackvoller Aufstellung der Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden. —

In Rußland, so sonderbar dies auch erscheinen mag, waren bisher größere Kollektionen asiatischer Kunst von irgendwelcher Bedeutung kaum vorhanden. Das, was die Moskauer „Ars Asiatica" zusammengebracht, entstammt einigen nationalisierten oder käuflich erworbenen Privatsammlungen, z. T. aber ist es andern Museen entnommen, wo sich vereinzelt eine Reihe wertvoller Exponate vorfand. Im ganzen ist der Bestand des neuen Museums durchaus nicht imponierend, und es wäre vorderhand gewagt, hier den Maßstab analoger westeuropäischer Museen anzulegen. Doch sind die Hauptzweige asiatischer Kunst mehr oder weniger vertreten, und in einzelnen Abteilungen lenken auch erstklassige Sachen die Aufmerksamkeit auf sich, unter denen einige sogar von europäischem Ruf sind. Dazu gehören z. B. der zu einem altrussischen Priestergewand verwandte herrliche persische Stoff aus dem 16. Jahrhundert aus der Sammlung des verstorbenen Peter Iw. Schtschukin, sowie dessen persische Miniaturen, welche auf der Münchner „Ausstellung Mohammedanischer Kunst", 1912, exponiert waren und z. T. bereits reproduziert sind. Von wirklicher Bedeutung ist auch die Vitrine mit altpersischen Fayencen, worunter prächtige Rhagès-Erzeugnisse figurieren. Und schließlich sind noch in der ziemlich umfangreichen Sammlung chinesischer Keramik zwei interessante Vasen aus der Sungperiode zu erwähnen, sowie einige chinesische Gemälde aus der Kollektion Sergej Schtschukins, besonders ein schönes Herrenbildnis des 17. Jahrhunderts. —

Alles in allem ist hier ein guter Grundstock geboten, der zur Erweiterung und Vervollständigung einladet. Wieweit dies bei den jetzt so unendlich beschränkten Mitteln der russischen Museen möglich sein wird, bleibt natürlich dahingestellt. Vorderhand ist ein kurzer Führer durch die Sammlungen erschienen.

* * *

Das Kupferstichkabinett des Rumjantzoff-Museums, dessen Umzug in das „Museum der Schönen Künste" (ehemaliges Museum Alexander III.) in kurzem bevorsteht, hat zuletzt noch eine „Ausstellung englischer Kupfer-

stiche des 18. Jahrhunderts" arrangiert, welche über 150 große Gravüren umfaßte. Die Hauptmeister und die diversen Techniken dieser glänzendsten Periode englischer graphischer Kunst waren erschöpfend vertreten, und die Schau überzeugte, daß die Mappen des Kupferstichkabinetts, deren Schwerpunkt, dank dem Mossolofschen Vermächtnis, in den Radierungen der großen Holländer des 17. Jahrhunderts liegt, auch in anderer Richtung über reiches Material verfügen. Ein illustrierter Katalog mit einleitenden Aufsätzen aus der Feder Direktor Romanoffs sowie Fräulein A. Aristoffs fixiert das Resultat der Ausstellung.

* * *

In der Tretjakoff-Galerie haben der Reihe nach zwei Gedächtnisausstellungen stattgefunden.

Den Anlaß zur ersten gab die 25. Wiederkehr des Todestages des Gründers der Galerie, des Moskauer Großkaufmanns Pawel Michajlowitsch Tretjakoff (1832—1898). Die Schau zerfiel in zwei Abteilungen. Einen kommemorativ-ikonographischen Charakter trug der Saal, in welchem die Bildnisse Tretjakoffs und seiner Familie, sowie der zeitgenössischen russischen Künstler zusammengebracht waren, mit denen Tr. im Verkehr stand, was anderseits auch historisch als ein Ausschnitt russischer Porträtkunst aus dem letzten Drittel des vorigen Jahrhunderts von Interesse war. In der eigentlichen Ausstellung war der Versuch gemacht, durch entsprechende Gruppierungen aus dem Bestande der Galerie, die Evolution der Hauptzweige russischer Malerei im Laufe des 19. Jahrhunders in einer Reihe charakteristischer Bilder klarzulegen — jener Evolution von akademischer zur national gefärbten Malerei, welche zu illustrieren es dem Sammeleifer Tretjakoffs so glänzend gelang.

Wassilij Dimtrjewitsch Poljenoff, einer der Nestoren der modernen russischen Maler, feierte heuer seinen 80jährigen Geburtstag. Die Tretjakoff-Galerie, die einen speziellen Poljenoff-Saal mit über 150 Gemälden und Studien besitzt, in welchem ein erschöpfendes Bild vom Schaffen dieses Künstlers in seinen verschiedenen Epochen geboten ist, benutzte die Gelegenheit, um einige seiner weniger bekannten Werke aus anderen Sammlungen zu einer kleinen, intimen Ausstellung zu vereinigen. In einigen Entwürfen und Landschaften aus der Frühzeit wurden hier die Einflüsse sichtbar, denen Poljenoff auf seinen Auslandsreisen — einerseits Fortuny, anderseits aber auch Courbet — zeitweilig erlag. W. Poljenoff nimmt in der neuen russischen Malerei einen ehrenvollen Platz ein, aber eine führende Rolle fällt ihm nicht zu. Doch als äußerst anziehende Persönlichkeit von hoher künstlerischer Kultur wirkte er befruchtend auf eine ganze Generation jüngerer Moskauer Malertalente, von denen viele in Poljenow ihren besten Lehrmeister verehren. P. E.

Aachen

Im städtischen Suermondt-Museum ist am 17. Juli, dem Todestage von Edwin Suermondt, dem begeisterten Sammler und Kunstschriftsteller, ein von Prof. Heinrich Nauen gestiftetes Gedächtnisbild, darstellend den vom Adler entführten jugendlichen Ganymed, ausgestellt worden. Nauen schuf bekanntlich den Bilderschmuck auf der Suermondtschen Burg Drove bei Düren. C.

Dresden

Das Museum des Sächsischen Altertumsvereins im Großen Garten, welches seit 1914 völlig stagniert hatte, ist mit dem Ende der Inflation zu neuem Leben erwacht. Durch die Anstellung eines staatlichen Denkmalpflegers für Sachsen ist die Sammlung von ihrer ursprünglichen Bestimmung als Stapelplatz für konservierungsbedürftige Altertümer erlöst worden und steht nun vor der dankbareren Aufgabe, sich zu einem Museum älterer sächsischer Kunst zu entwickeln, dessen Fehlen in dem an Sammlungen aller Art sonst so reichen Dresden sehr fühlbar ist. Es wurde zunächst mit einer starken Sichtung der Bestände begonnen, durch die fast drei Viertel der bisher mehr aufgehäuften als aufgestellten Gegenstände ins Magazin wanderte, sehr zum Vorteil des Restes, unter dem sich Stücke von überraschendem Wert fanden, wie ein wohl einzigartiger Schmerzensmann in der Art der frühen Vesperbilder und ein kleiner zierlicher St. Georg in dem bezeichnenden Stile von 1480. Ferner wurde eine Anzahl der arg verwahrlosten Gemälde des Museums aufgefrischt: zu nennen davon das Kreuzigungstriptychon eines Wohlgemutschülers A. E. von 1474, von dem auch die Gemäldegalerie kürzlich zwei 1475 datierte Stücke erwarb, sowie mehrere Bilder der Cranach-Werkstatt und -Schule. An Neuerwerbungen wurden gemacht: Zwei Steinskulpturen aus der Nikolaikirche zu Meißen (bisher im dortigen Ortsmuseum wenig günstig untergebracht), von denen die eine, eine Madonna, wohl in Beziehnung zu den Statuen an den um 1360 zugefügten Teilen des Domlettners steht, während die andere, ein Prophet Daniel, unzweifelhaft ein späterer Nachkömmling der Rottweiler Schule ist (um 1370). Im Austausch wurde ein bisher im Leipziger Kunstgewerbemuseum (früher in der Sammlung Weber) befindliches Gemälde von dem in Zwickau und Annaberg tätigen Meister Hans Hesse erworben, ein Beispiel der noch wenig gekannten erzgebirgischen Malerschule am Anfange des 16. Jahrhunderts. Zwei lebensgroße Sandsteinfiguren, Adam und Eva, von dem Dresdener Zacharias Hegewald (um 1620), sowie eine Terrakottafigur „Der Winter", deren Ursprung entweder unter

den Nachfolgern Permosers oder in Würzburg (Joh. Peter Wagner) zu suchen ist, beginnen mit der Vervollständigung der noch ganz im Argen liegenden Barockabteilung. Weitere Erwerbungen sind im Gange. — Die Räume des Palais im Großen Garten, prachtvoll an sich, sind museal denkbar ungünstig. Die in Fachkreisen immer unangenehm empfundene Schließung des Museums während des Winters wird sich auch weiterhin nicht vermeiden lassen. Die Unterbringungsmöglichkeiten sind sehr gering, eigentlich bieten nur die Seitenräume im Obergeschoß geeigneten Platz. Diese sind jetzt, mit Ausnahme des sogenannten „Bürgerzimmers", vorgerichtet worden und beherbergen nun die wichtigsten Sammlungsgegenstände. Die endgültige Ordnung des ganzen Museums wird noch längere Zeit beanspruchen. W. H.

Nürnberg

Aus dem Germanischen Museum

Im Selbstverlag des Germanischen Museums in Nürnberg erscheint soeben mit zahlreichen Abbildungen ausgestattet, das Doppelheft 1922/23 der amtlichen Jahrespublikation „Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums". Bekanntlich ist im System der Veröffentlichungen des Germanischen Museums insofern eine Änderung gegen früher eingetreten, als die „Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum" zu erscheinen aufgehört haben, und der „Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums" für die Folge nicht nur eine gruppenweise Aufzählung der wichtigsten Neuzugänge in der jeweils zurückliegenden Zeit bringt, sondern auch zugleich als wesentlichen Bestandteil kurze fachwissenschaftliche, jedoch allgemein verständliche Aufsätze und Abhandlungen über besonders wertvolle Neuerwerbungen enthält. Alle weiteren Mitteilungen über die Entwicklung und den Ausbau des Germanischen Museums, welche für die Öffentlichkeit von Interesse sind, werden in den fortlaufenden Jahresberichten gegeben. Das neue Doppelheft enthält folgende Abhandlungen:

Die Neuerwerbung einer heil. Elisabeth von Tilmann Riemenschneider von Theodor Hampe. Eine Gruppe von Barockskulpturen aus Augsburg und ihre Meister von Walter Fries. Zwei Regensburger Madonnen der Frühgotik von E. Heinrich Zimmermann. Sandsteinmadonna von der Mohrenapotheke in Nürnberg von Fritz Traugott Schulz. Der Ölberg der Clarakirche in Nürnberg, ein Werk der Adam Kraft-Schule, von Fritz Traugott Schulz. Eine neuerworbene Fayencevase der J. V. Gruppe von Walter Fries.

Wien / Neuerwerbungen der Österreichischen Staatsgalerie (vom Januar bis Juli 1924)

Wie uns aus der Österreichischen Staatsgalerie seitens des Herrn Dr. Bruno Grimschitz mitgeteilt wird, wurden im Laufe des ersten Halbjahres 1924 folgende Hauptwerke erworben:

Für das im Vorjahre im unteren Belvedere eröffnete Barockmuseum: zwei Bleistatuetten von Raphael Donner: Merkur und Venus, bisher in siebenbürgischem Adelsbesitz verborgen, im Kunsthistorischen Museum durch zwei Werkstattrepliken vertreten; ein in Blei gegossener Kopf Franz Xaver Messerschmidts aus der Reihe seiner Charakterköpfe und eine fast lebensgroße Holzstatue einer trauernden Maria, eine hervorragende Arbeit österreichischer Plastik aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts; von Franz Maulpertsch ein Ölbild aus seiner Spätzeit, darstellend „Die Glorifikation Kaiser Josefs"; von Paul Troger (?) eine besonders farbenschöne Studie: „Die Übergabe der Schlüssel an Petrus"; eine Ölskizze, „Luna und Endymion", von Januarius Zick. —

Für die Galerie des 19. Jahrhunderts im oberen Belvedere, die im September der Öffentlichkeit übergeben wird: zwei Doppelbildnisse von Heinrich Füger (das eine zwei im Kindesalter befindliche Geschwister, das andere zwei jugendschöne Schwestern darstellend). Frühe Arbeiten des Künstlers, in manchen Teilen nicht zu Ende geführt, sondern nur angelegt, von einer blendenden Frische und Unmittelbarkeit der farbigen Behandlung, noch ganz rokokohaft, ohne einen Hauch klassizistischer Kühle und zum Vollendetsten gehörend, was der Künstler hinterlassen hat; von dem 1822 jung verstorbenen Johann W. Scheffer v. Leonhartshoff, dem neben Führich bedeutendsten österreichischen Nazarener, ein gehaltvolles Selbstbildnis; von Erasmus Engerth eine duftig klare Landschaft (ein Bauernhof bei Gutenstein); von Josef Anton Koch eine bisher unbekannte italienische Landschaft, zu der in der Bibliothek der Akademie der bildenden Künste die Vorzeichnung gefunden wurde; von Blechen zu dem bereits im Besitze der Galerie befindlichen Hauptwerk: „Nachmittag auf Capri", eine flüssig gemalte Freilichtstudie vom Forum Romanum und eine Waldstudie von der Harzreise 1833; von Philipp Otto Runge ein Ölbild: „Kind mit Blumen", das vielleicht durch Runges enge Beziehungen zu Klinkowström nach Wien gekommen, im hiesigen Kunsthandel aufgetaucht war; von Schwind: die „Mondscheinlandschaft vom Gmundnersee" und „Die Schifferin". Zu den Werken Waldmüllers kam ein Bildnis des Herrn François Houry aus dem Jahre 1836 hinzu, phrasenlos in der psychologischen Charakteristik und von einer malerischen Tonigkeit, die Errungenschaften deutscher Malerei späterer Jahrzehnte vorwegnimmt; ferner ein Kniestück einer Dame in grünem Kleid, das auf eine farbige Reduktion von Grün und Lachsrot gestellt ist, in der Konsequenz der Vereinfachung des malerischen Problems bei Waldmüller ganz ungewöhnlich. Die Malerei der übrigen „Altwiener" wurde durch ein Ölbild Karl Schindlers: „Gefangennahme eines

Spions", durch Aquarelle von seiner und Peter Fendis Hand ergänzt; die österreichische Malerei des späteren 20. Jahrhunderts durch zwei Bildnisse von Makart und Romako (R. Begas und Frau) und eine Landschaft Jakob Emil Schindlers.

Zu den im Vorjahre in die Galerie gelangten Werken französischer Kunst wurden erworben: Géricault: „Der Trompeter"; zwei Werke von Delacroix: eine figurale Komposition: „Jakob ringt mit dem Engel" (eine Studie zum Fresko von S. Sulpice) und ein großes Blumenstilleben von leuchtender Farbigkeit aus dem Jahre 1838; eine Landschaft aus Millets Spätzeit: „Die Egge", ähnlich dem Bild der Berliner Nationalgalerie, eine Ebene von großartigster Tiefenmelodik der Raumdarstellung. Von Diaz eine Meerlandschaft, die in der Pathetik der sturmbewegten Wogen an Courbet erinnert. Für das Freilichtmuseum moderner Plastik im Kammergarten des mittleren Belvedere wurde Renoirs lebensgroße Bronze der Eva angekauft. —

Die Sammlungstätigkeit erstreckte sich auch auf die Kunst der Gegenwart, die in der Modernen Galerie, dem dritten Museum der Österreichischen Galerie, mit dem Freilichtmuseum moderner Monumentalplastik in wenigen Jahren der Öffentlichkeit übergeben werden soll. Zu der im Vorjahre erworbenen Winterlandschaft von Corinth: „Herzogsstand am Walchensee", kam ein großes, bewegtes Blumenstück aus dem Jahre 1920; zu Kokoschkas „Stilleben mit dem Hammel" kamen ein Damen- und ein Herrenbildnis aus seiner Frühzeit und eine Landschaft vom Jahre 1924. Von Derain wurde „Der Tisch" erworben, von E. Heckel: „Badende Mädchen", K. Hofer: „Mädchen mit Blattpflanzen", E. L. Kirchner: „Die Klosterser Berge". Unter den neu hinzugekommenen zeitgenössischen Plastiken finden sich Arbeiten von Kolbe, H. Haller und Renée Sintenis, die mit ihren bekanntesten Bildnisköpfen vertreten ist.

Ausstellungen

Berliner Ausstellungen

Die meisten Galerien und Kunsthandlungen begnügten sich mit sogenannten Sommerausstellungen, in denen sie eine Auswahl ihrer bewährten Marken darboten. Darunter viel schöne Stücke, die in günstigeren Zeiten nicht umsonst den Käufer erwarten müßten. Bei Ferdinand Möller etwa sehr zarte Aquarelle Heckels, dann Otto Mueller, Schmidt-Rottluff, Mosson, Scheibe usw.; überragend Rohlfs: ein legendar gestimmtes Gemälde „Begrüßung" im Dreiklang moosgrün-feurigrot-zitronengelb; dann Blumen, duftendes Gewoge, schaumig und doch rhythmisch präzisiert. Bei Dr. Goldschmidt & Dr. Wallerstein trat neben Feininger, Heckel, Kokoschka, Gustav Wolf mit neuen Gemälden und Aquarellen seiner gesättigten, tief gelassenen Weise Bela Czobel hervor, der auf der Grundlage reicherer farbiger Möglichkeiten an Nachdrücklichkeit und Geheimkraft noch gewonnen hat. In der Galerie Flechtheim sehr Reizvolles von der Laurencin, Montmartrebilder von Toulouse-Lautrec, ferner Hofer, Pascin; dazu eine kleine Kollektion des Freiburger Alfred Mez: Landschaften aus Breisach zumeist, ziemlich langweilig, schwächlich in der Zusammenfassung vieler Dächer und zum Berg gedrängter Häuschen, unsicher und flau im Aufbau wie in der (Renoir nachstrebenden) Koloristik. Freier und glücklicher gibt sich Mez im Aquarell. —

* * *

Im „Sturm" gab Henryk Berlewi (Warschau) seine „Mechano-Faktur-Gestaltungen" zum Besten. Darunter hat man gar nichts Aufregendes, sondern schwarz-weiß-rote geometrische Buketts aus allerlei Kreisflächen, Rechtecken und Wellenbändern vorzustellen, recht saubere Figuren, deren Segmente kariert oder liniiert und besonders gern auch perforiert sind, als habe das Lochgeflecht eines alten Blech-Rohrstuhls als Schablone gedient. Dabei kommen dann etwa kleine Klaviaturen von immer breiteren Streifen, immer größer werdenden Punkten zustande. Vielleicht hat der Künstler die Anregung zu derlei erstaunlichen Inventionen in einem Knopfgeschäft empfangen, wo man einen Satz Knöpfe verschiedener Größe in ähnlicher Weise auf ein Stück Karton geheftet findet. Es ist ja nicht viel einzuwenden gegen diese innerlich sehr frugalen, aber schließlich als praktische Vorlagen etwa für neuzeitliches Schaufensterarrangement nicht ganz unbrauchbaren Muster, die manchmal wie Weiterbildungen des amerikanischen Sternenbanners oder wie ornamentale Phantasien über ein Leibnizkeks wirken. Aber es ist auch im anderen Sinne des Wortes nichts daran auszustellen.

Willi Wolfradt.

Eine Ausstellung spanischer Miniaturen in Madrid

Einer jener starken kunsthistorischen Eindrücke, wie er wohl kaum in ähnlicher Weise in einem andern Lande geboten werden kann, als gerade in Spanien, war die von der Gesellschaft der Kunstfreunde (Sociedad Española de Amigos del Arte) im Madrider Bibliothekspalast veranstaltete Ausstellung spanischer Miniaturmalerei in mittelalterlichen Handschriften (Exposicion de Codices Miniados Españoles), die in diesen Tagen geschlossen worden ist.

Es ist nicht nur der Reichtum an Kunstbesitz überhaupt, der für Veranstaltungen dieser Art in Spanien Vorbedingungen schafft, die kaum ein anderes Land in gleichem Maße besitzt; ja

wenn es auf den Vergleich ankommen sollte, ist wohl keine Frage, daß in manchen europäischen Großstädten, namentlich in Paris und London, viel größere Massen an Kunstschätzen aus aller Herren Ländern angehäuft worden sind als etwa in Madrid, und ebenso wenig besitzt Spanien, mit der einzigen Ausnahme des unvergleichlichen Prado-Museums, ständige Kunstsammlungen, die mit denen gemessen werden könnten, die man in den meisten Hauptstädten, ja sogar Provinzstädten des Auslands findet. Aber das ist gerade das Ausschlaggebende, daß Museen, in denen unorganisch Kunstgegenstände aufgestapelt sind, die mit der Vergangenheit des Landes oft nicht den geringsten Zusammenhang haben, nur allzu leicht den Geruch von Totenkammern annehmen. Spaniens historisches Erbteil hingegen ist lebendig geblieben und schlummert den Schlaf der Jahrhunderte, teils von Generationen vergessen, in den Sakristeien der Kirchen und Kathedralen, in Klöstern, Archiven und in vornehmen Privathäusern, die sich nur zu öffnen brauchen, um uns lückenlos den künstlerischen Werdegang einer Rasse in niemals unterbrochener Linie, die bis an die Pforten der Völkerwanderung zurückreicht, vor Augen zu führen. Und mag auch zur Zeit der französischen Raubzüge unter der napoleonischen Invasion oder der gleichzeitigen, wie immer, absolut „uneigennützigen" englischen Hilfsexpeditionen, sowie endlich unter dem Eindruck der internationalen Sammelwut der letzten Jahrzehnte, reiche Beute von der Halbinsel fortgeschleppt worden sein, so ist doch immer noch der an Ort und Stelle verbliebene Kunstbesitz derart ungeheuer, daß kaum Lücken entstanden sind, die ohne weiteres zu spüren wären. Ein besonderes Verdienst aber der „Amigos del Arte", denen eine Reihe von Persönlichkeiten der ersten spanischen Aristokratie angehört, ist es, jährlich in mustergültig organisierten und mit ausgesuchtem Geschmack aufgemachten Sonderausstellungen dem Publikum bestimmte Ausschnitte aus dem über die ganze Halbinsel verstreuten nationalen Kunstschatz als geschlossenes Bild zu zeigen und bei dieser Gelegenheit Kleinodien, von denen oft die Öffentlichkeit kaum etwas ahnt, ans Tageslicht zu bringen.

Die Ausstellung war die 14. in der Reihe der von diesem Gesichtspunkt aus von den Kunstfreunden bereits veranstalteten und verfolgte das Ziel, eine Übersicht zu geben von der Entwicklung der Miniaturmalerei in den Handschriften des spanischen Mittelalters, beginnend mit den ältesten Kundgebungen dieser Kunst im 9. und 10. Jahrhundert bis zu ihren letzten Ausklängen, die sich in künstlerisch ausgestatteten Urkunden und Wappenbriefen des 17. und 18. Jahrhunders feststellen lassen. Am erstaunlichsten ist wohl der Reichtum an Handschriften aus den beiden ersten Jahrhunderten des soeben angegebenen Zeitabschnitts, und die in ihnen enthaltenen Malereien, die oft ganze, mitunter sogar Doppelseiten einnehmen, sind von einer unvergleichlichen Kühnheit der Phantasie und Komposition, vereint mit einer zielbewußten und koloristisch sorgfältig abgewogenen Vereinfachung in der Wahl der Ausdrucksmittel. In diesen ältesten Dokumenten christlicher Malerei, die in einer Epoche der Abgeschlossenheit von der weiteren europäischen Außenwelt entstanden sind, wurden einesteils Erinnerungen an die zugrunde gegangene Kultur der Westgoten festgehalten, während in anderen wieder eine Annäherung und Befruchtung mit den die Halbinsel beherrschenden Einflüssen des Orient sich ausspricht, so daß an der Wiege der neueren spanischen Kunst mit Deutlichkeit bereits zwei charakteristische Merkmale zu erkennen sind, die im Wechsel der Jahrhunderte für ihre Eigenart bestimmend wurden: die Anhänglichkeit an die Überlieferungen der Vergangenheit und die anfangs zögernde, allmählich neugestaltende Aufnahme von Anregungen, die der iberischen Halbinsel im Lauf der Geschichte von den verschiedenartigsten Kulturzentren zuflossen.

Eine Klasse für sich unter den ausgestellten Büchern jener frühesten Periode bildet eine Serie wunderbar erhaltener Ausgaben der Kommentare des Heiligen Beatus von Liebana zur Apokalypse, denen sich etwa noch der reich illustrierte Kodex der moralischen Betrachtungen des Heiligen Gregor über das Buch Hiob würdig anschließt; dies sind tatsächlich Kulturdokumente aus Jahrhunderten, die der im allgemeinen mit dem Jahr 1000 angesetzten Geburt der mittelalterlichen Kunst noch vorausgehen, wie sie in ähnlicher Vollständigkeit und Vollkommenheit wohl kaum eine zweite Nation vorlegen kann. — Was im speziellen den mehr und mehr sich durchsetzenden arabischen Einschlag anbelangt, so kommt er nicht nur häufig in Stil und Ornament des Buchschmucks unverkennbar zum Ausdruck, sondern nicht selten finden sich neben dem Text Anmerkungen und Erläuterungen in arabischer Schrift. Es ist bekannt, daß im gleichen Zeitabschnitt ein Bischof, namens Rocemundo, einen Traktat über Astronomie auf arabisch abfaßte, während ein Erzbischof von Sevilla die Bibel in die Sprache der fremden Eindringlinge übersetzte. Im Lauf der Jahrhunderte machen sich zunächst von sonstigen auswärtigen Beeinflussungen französische geltend, die namentlich durch Beziehungen der katalanischen Grenzgebiete zum päpstlichen Hof in Avignon gefördert wurden; hierzu kommt später, im Gefolge der dynastisch-politischen Annäherung an das Herzogtum Burgund, die Bekanntschaft mit der flämischen Kunst, während zur Zeit des Übergangs der Gotik zur Renaissance, auch die pyrenäische Halbinsel der von Italien ausgehenden

neuen Bewegung sich nicht mehr entziehen kann. So wird im 16. Jahrhundert, speziell wenn man die Spuren der Miniaturmalerei verfolgt, der Eindruck einer in Form und Stil ausgeprägt spanischen bzw. paninsularen Kunst merklich schwächer.

Es sind im ganzen auf dieser ungewöhnlich interessanten Ausstellung 190 Folianten und Urkunden aus zehn verschiedenen Jahrhunderten zusammengebracht worden. Begreiflicherweise bilden unter den Büchern, die der Periode vor Erfindung der Buchdruckerkunst angehören, Handschriften der Bibel einen starken Prozentsatz; unter ihnen wieder verdient, als Kleinod seltener Art, die berühmte Bibel des Hauses Alba besonders erwähnt zu werden, die zu Beginn des 15. Jahrhunderts im Auftrag des Hochmeisters des Calatrava-Ordens, Don Luis de Guzman, durch den Rabbiner Mosé Arrajel ausgeführt worden ist. Der jetzige Besitzer des kostbaren Exemplars, der in mehr als einer Beziehung schon oft um die Förderung künstlerischer Bestrebungen in Spanien hochverdiente Herzog von Alba, hat unlängst eine Anzahl sorgfältiger Faksimile-Reproduktionen herstellen lassen.

Die Ausstellung wurde durch eine Reihe von Vorträgen in dankenswerter Weise ergänzt.

A. D.

Gauguin in London

Das kunstliebende Publikum Londons hat sich heute mehr mit Cézanne und Van Gogh als mit Gauguin beschäftigt, nicht deshalb, weil ihm die Kunst Gauguins fremder vorgekommen wäre als diejenige der beiden andern Postimpressionisten. Die Leute, die in die Summer Exhibition der Royal Academy laufen — jedermann geht hin, der sich zur guten Gesellschaft rechnet — und vor den sauber gemalten, soziabeln, grundanständigen Malkünsten in die trolligsten Ekstasen geraten, werden, insofern sie ehrlich sind, jeden der drei Meister sehr „strange" finden. Der Grund, daß man hier Gauguins Namen so selten hört, liegt vielmehr darin, daß die Bilder des Franzosen höchst selten zu uns herüberkommen. Die Lücke wäre nun ausgefüllt. In der Leicester Gallery in London ist eine Gauguinsausstellung zusammengebracht worden, die nicht bloß eine Vorstellung vermittelt von der wahren Größe des Meisters, sondern auch erlaubt, die verschiedenen von ihm durchlaufenen Etappen genau zu studieren, von seinen impressionistischen Anfängen bis zu den Werken von Tahiti, die die Überwindung des Impressionismus bedeuten und eine neue Malepoche heraufführen halfen.

Gauguins erste Periode wird in der Leicester Gallery durch verschiedene Bilder repräsentiert. Da ist ein „Interieur" (Mädchen mir Orangen) des Jahres 1881, das alle Merkmale der impressionistischen Schule zeigte, eine flimmernde, vibrierende Atmosphäre, zertrümmerte Flächen und aufgelöste Formen. Diese Epoche kam zum Abschluß, als der Maler 1887 Pont-Avens in der Bretagne mit der Insel Martinique vertauschte. Die Bilder, die er in Martinique selber und, nach seiner Rückkehr, in der Bretagne malte, lassen bereits den Gauguin der „exotischen" Periode vorausahnen, kein Bild mehr als die bretonische Landschaft „Le Pouldu" (1890): Ein sattgelbes Kornfeld führt in einem massiven, breiten Band auf eine dunkle Felsmasse zu, die äußerst kühn auf die graue See, die düstern Kliffs und den bleischweren Himmel aufgesetzt ist. Die Massen sind fest umrissen und stoßen hart aufeinander wie bei den spätern Bildern, die Farben sind satt und fast ungebrochen. Die Stimmung von einer düstern, dumpfen, unerlösten Schwermut.

Die Tahitiperiode ist sehr gut vertreten. Ihre schönsten und stärksten Exponenten sind die drei Bilder „L'Esprit veille" (1892), „Nevermore" (1897), „Matamua" (Autrefois). Der Maler hat sich nun vollends gefunden, die Farben sind noch satter, noch undurchdringlicher, ihre Zusammensetzung noch willkürlicher geworden. Die Tiefenbewegung ist fast ganz verschwunden. Die Konturen der Formen sind äußerst scharf betont, ja so scharf, daß man gelegentlich an die Bleifassungen auf Glasfenstern erinnert wird. „L'Esprit veille": Ein nacktes, tahitisches Mädchen ruht ausgestreckt auf einem Ruhelager, der Leib, kupferfarbig und von der Massivität einer Bronze, silhouettiert auf einem weißen Tuch. Zur Linken steht ein Götzenbild mit phophoreszierenden Augen. „Ein famoses Stück Malerei," wie Gauguin in einem Briefe schrieb, „wenn auch nicht der Natur entsprechend." „Nevermore" stellt einen herrlich modellierten Frauenakt dar, auf der Seite liegend, das dunkle Haupt auf einem beblümten Polster ruhend. Rote Farbflecke, ein Rabe und durch das Fenster sichtbar zwei Figuren erwecken die Vorstellung des Unheimlichen, Bösen. Heiterer ist das Bild Matamua. Unter seltsamen, unirdischen Bäumen ergötzen sich braunhäutige Frauen in weißen Kleidern, während links ein grotesk-possierlicher Gott Wache hält.

Im Ausstellungskatalog bringt Mr. A. S. Hartrick, ein bekannter Aquarellist, allerhand interessante Reminiszenzen an Gauguin, mit dem er zum erstenmal in Pont-Aven zusammengetroffen war. Im folgenden gibt Mr. Hartrick einen sehr wertvollen Fingerzeig: „Gauguin wollte nie zugeben, daß er in seiner Kunst jemand anderem verpflichtet sei als sich selber. Selbstbestimmung war sein Gott... Wie jeder vernünftige Mensch eignete er sich von dem, was sich um ihn herum abspielte, sehr viel an, aber nach meiner Überzeugung muß der entscheidende Wechsel in seinem Stil aus seinem Studium der Glasmalerei erklärt werden. In Pouldu stand er in Verbindung mit Maurice Denis und andern, die

ganz besonders in die kirchliche Kunst und den Symbolismus interessiert waren, wiewohl der Symbolismus eine Phase war, die er verabscheute. Um 1888 herum kopierten eine ganze Reihe von Malern in Frankreich die Glasgemälde im Innern von Charter und anderen Kathedralen. Ich weiß, daß 1889 Gauguin, dem nichts entging, in Clichy in Paris sich mit Töpferei und Entüwfen zu Glasgemälden beschäftigte. Ich glaube daher, daß die Glasmalerei des 13. und 14. Jahrhunderts ihm jene Vorstellung von Zeichnung und Farbe vermittelte, die ihm entsprach. Diese entwickelte er dann mit Hilfe der Ölfarbe zu einer eigenen Kunst". Bo.

Trübner-Ausstellung in Karlsruhe

Für nächstes Jahr bereitet die **Badische Kunsthalle** eine umfassende Ausstellung von Werken **Wilhelm Trübners** vor. Da der Tod des Künstlers in die Kriegszeit fiel, war es bisher noch nicht möglich, sein Gedächtnis mit einer großen Ausstellung zu ehren. Diese Versäumnis soll nunmehr nachgeholt werden, indem Werke des Künstlers aus allen Schaffensperioden zu einer Gesamtausstellung vereinigt werden. Museen und Privatbesitz haben ihre Unterstützung bereits zugesagt.

Dresden

Die **Freie Sezession Berlin** veranstaltet zur Zeit in der **Galerie Arnold** eine Ausstellung von Aquarellen und Zeichnungen. Beteiligt sind zunächst 35 meist in Berlin ansässige Künstler, sodann zwölf Dresdner und als Gäste zehn französische Künstler. Die Ausstellung ist über vier Säle verteilt und bietet einen interessanten Überblick.

Köln / Die große Düsseldorfer Ausstellung im Kölner Messepalast

Zunächst ein rührendes Zeugnis hilfsbereiter Aufnahme der unerwartet Vertriebenen. Künstlerisch nur negativ verdienstlich. Man sähe eine prachtvolle Ausstellung, wenn keine Bilder drin hingen. Die von oben gleichmäßig und klar belichteten Räume mit den ruhigen Wänden und den breit, aber niedrig gespannten Eingängen bieten unvergleichliche Möglichkeiten. Darin marschiert nun die Legion der Düsseldorfer Maler auf, bereit in die Welt-, Kunst- und Lokalgeschichte einzugehen. Doch ist zu hoffen, daß noch nicht alle, die da ausstellen, für das tätige Leben verloren sind. Unbeachtet dürften wohl die Leute bleiben, die immer noch und immer wieder „so" malen, weil sich das gut verkauft. Sie gehören mehr zu den Gewerbetreibenden, denen in diesen Sälen recht ist, was den letzten Gästen, der Bäckerinnung, billig war. Unter den alten Herrschaften gibt es welche, die es auch ehrlich meinen, und deren Werke man wohl ansehen kann. Kleine Landschaften von Dücker, Murdfield, selbst von Kröner (natürlich nicht seine Hirsche) stehen in einer Tradition, die das auf der Ausstellung auffällige Schülerunwesen nicht wirklich besitzt. Das erfreulichste Bild in all den Sälen dürfte „die rote Kuh" von Hans Rilke sein. Er hat von Klee gelernt. Eine gewisse Vorherrschaft übt die Malerei der Hundt und Wollheim aus. Beide lieben den gewaltsam arbeitenden Pinsel. Hundt bewahrt oft etwas anziehend Geheimnisvolles, das er Schwänen und Katzen mitzuteilen weiß. Wollheim hat das Zeug zum Virtuosen und malt erstaunlich herunter, überlädt leicht mit gegenständlichen Rätseln, was schon Dürer liebte. Das Kriegsbild von Dix bedarf keinesfalls seiner Wiederholung. Delikate Arbeiten von Alfred Sohn-Rethel, C. F. Cürten, W. Heuser, A. Räderscheidt, die Graphik Pankoks und Katzensteins gehen in der Fülle unter. Etwas Besonderes haben Vater und Sohn Trillhase. Sie malen Moritaten vergessener Jahrmärkte nach. Aber dazu gehört der näselnde Gesang, der Zeigestock und die Menge mit der Gänsehaut. Interressanter wie E. v. Gebhardt ist das sicher. Von den bekannten dadaistischen Sachen des Max Ernst unterscheidet sich ein absichtlich sehr „schön" gemaltes Bild des vergangenen Jahres. Schlecht sieht die Plastik aus. Es scheint, als würde die Graphik-Sintflut vergangener Jahre durch eine schreckliche Zuckerbäckerei in Stuck abgelöst. Man kann diesen gefälligen Ersatz nicht mehr sehen. Materialernste Steine von Martini sind geradezu eine Erlösung. Wäre nur nicht seine schreckliche Bronzeschale mit Faustzitaten da. Etwas Architektur (Leykauf und Kreis) sagt uns voraus, wie amerikanisch oder indisch man demnächst bauen wird. Im übrigen vernichtet die Strapaze des Rundgangs jede Aufnahmefähigkeit, führt also zum aberhundertsten Male das System ad absurdum.

Der Kunstverein kommt uns spanisch. Greferath füllt einen Saal mit Pastellskizzen seiner Reise nach der Halbinsel. In ihrer impressionistischen Frische sind diese Blätter sehr reizvoll. Die reine, tiefe Farbe gibt die Wirkung, die dort unten den Nordländer so bezaubert. Diese Aufzeichnungen sind ganz anspruchslos hingestrichen, Impressionismus am rechten Platz, ehrliche Arbeit, einwandfreie Technik. Es tut zeitweise wohl Unproblematisches zu sehen. Neben Greferath versucht Bindel schon strengere Konstruktion spanischer Motive. Die Nebenräume des Kunstvereins wirken kunterbunt. Da zeigt der Bildhauer Wolff kleine hübsche Messing-Plastiken, die er nicht in Zeichnung übersetzen sollte. Hansen und Riphahn bauen eine Festungsbastion am Rhein originell in ein Café um.

Alfred Salmony.

Wien

Die Auslese aus dem Lebenswerk der **Käthe Kollwitz**, die die Bukum A.-G. (im Verein mit der „Neuen Galerie") veranstaltet hat, darunter auch der ergreifende „Weber"-Zyklus,

Einzelnes aus dem „Bauernkrieg“, Blätter zu der groß gesehenen „Kriegs“-Folge, eindringliche Selbstbildnisse und Plakate, zeigt eine Künstlerin von seltener Konsequenz in der Entwicklung. In den 90er Jahren in ihrer Formensprache bisweilen von Munch beeinflußt, von dem sie auch die Technik ihrer eindrucksvollen Holzschnitte (das Herausholen der Helligkeiten aus dem Holz und Stehenlassen breiter Schwarzflächen) entlehnt hat, in manchen Blättern ihrer mittleren Zeit, darunter solchen aus dem „Bauernkrieg“ („Die Pflüger“, „Losbruch“) von Liebermann, während sich im „Kriegs“-Zyklus in der Geschlossenheit des figuralen Aufbaues die nachhaltige (bis zuletzt anhaltende) Einwirkung Barlachs äußert, hat sie gleichwohl stets ihre künstlerische Eigenart gewahrt, die sie zu einer Mittlerin zwischen Naturalismus und Expressionismus gemacht hat. Tendenzkünstlerin (von allem Anfang an) verleiht sie ihrem den Armen und Bedrückten gewidmeten Werk durch ihre Ausdrucks- und Formkraft allgemeine Gültigkeit. Was ihre frühesten, noch der Periode des Naturalismus angehörenden Arbeiten mit ihren letzten verknüpft, was Szenen des Alltags ihre ergreifende Wirkung verleiht, ist das ihr innewohnende, mütterlich starke Mitgefühl mit der leidenden Kreatur, das im Verein mit ihrer auf Großförmigkeit und möglichste Vereinfachuug der Komposition ausgehenden Gestaltung zur Heroisierung des Proletariers führt. P-N.

Wiesbaden

Die Bücherstube am Museum-Graphische Kunst bringt aus Wiesbadner Privatbesitz eine Ausstellung des Nürnberger Radierers Johann Adam Klein (1792—1875), die in trefflichen Exemplaren die besten Arbeiten des Künstlers enthält, über den an dieser Stelle noch eingehend berichtet wird.

Außerdem verdient eine Kollektion von Dahlerschell, Mittenwald, Beachtung; Gemälde von koloristischem Reiz bei sehr prägnantem Vortrag und Radierungen, die durch Formenklarheit des Aufbaues, besonders in architektonischen Motiven und Steigerungsfähigkeit des Ausdrucks fesseln. ch.

* * *

Am 3. August haben der Nassauische Kunstverein und die Wiesbadener Gesellschaft für Bildende Kunst ihre große Herbstausstellung eröffnet. Von der Galerie Ernst Arnold, Dresden, wurde die Ausstellung „Kunst der Gegenwart“ übernommen und noch erweitert. Die Kollektion umfaßt Impressionisten und Expressionisten von Max Liebermann bis zu Paul Klee. — Außerdem zeigt der Verein eine Gemäldekollektion des Frankfurter Malers Ugi Battenberg und eine große Anzahl von Aquarellen und Graphiken der Gruppe „Dresdener Kunstgenossenschaft“.

Zürich

Im Kunstsalon Wolfsberg wurde am 1. August mit Dauer bis 15. September eine Ausstellung holländischer Kunst eröffnet. Etwa 100 Künstler mit insgesamt 700 Werken, graphische Blätter, Zeichnungen und Aquarelle, vermitteln einen umfassenden Überblick holländischer Kunsttendenzen während den letzten 30 Jahren. Der Beteiligung verschiedener holländischen Künstlervereinigungen ist es zu verdanken, daß die Ausstellung in diesem Umfange gezeigt werden kann.

Von Künstlern und Gelehrten

Théodore Reinach, der bekannte Pariser Archäologe und Mitglied der Pariser Akademie der Inschriften, wurde zum Professor für Numismatik des Altertums am Collège de France ernannt. — Im Stabe des Britischen Museums haben in diesem Jahre bereits verschiedene wichtige Änderungen stattgefunden. Am 9. April ist nach einer Diensttätigkeit von 41 Jahren Sir Ernest Wallis Budge, der Kustos der ägyptischen und assyrischen Abteilung zurückgetreten; am 24. Juli Untersekretär Mr. A. R. Dryhurst. Ferner ist in den letzten Tagen Mr. J. A. J. de Villiers, Vizekustos der Abteilung für gedruckte Bücher und Aufseher der Kartensammlung, zurückgetreten. Am 14. August wird Mr. A. W. Pollard, Kustos der gedruckten Bücher, abdanken.

Neue Bücher

W. R. Valentiner, Nicolaes Maes. Mit 75 Abbildungen im Text und 68 Tafeln. Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart, Berlin u. Leipzig. 1924.

Von Nicolaes Maes sind heute ungefähr 500 Gemälde bekannt, von denen der größte Teil aus der Spätzeit als begehrter Modemaler stammt. Die künstlerische Entwicklung liegt heute ziemlich klar vor und ist von Valentiner sehr verdienstlich zusammengestellt worden. Nachdem die Darstellung des Kindersegens in der Londoner National Galerie und eine Reihe anderer Bilder (Kindergruppe mit einer Ziege, englischer Privatbesitz, badende Knaben, Louvre, Bacchantenzug, früher Sammlung Cavens, Brüssel) sich als Frühwerke erkennen ließen, steht zu hoffen, daß im Laufe der Jahre noch mehr Jugendbilder des Maes ans Licht kommen werden. Hofstede de Groot erwähnt in seinem kritischen Verzeichnis zehn Gemälde religiösen Inhaltes, die heute noch nicht wieder nachweisbar sind und die zweifellos aus der Frühzeit stammen. Valentiner versteht es in fünf knappen, aber treffenden Abschnitten den Entwicklungsgang des Künstlers und seine Beziehungen zu Rembrandt, seine Abhängigkeit und seine Unterschiede von dem großen Lehrmeister darzustellen. Maes kam 1640 zu Rembrandt, wo er u. a. seinen Stadtgenossen S. v. Hoogstraten als Schüler vorfand. Das Hell

dunkel des Maes entwickelt sich nach Rembrandts Weise in den 40er Jahren. Er konzentriert das Licht an wenigen Stellen, bringt gewaltsamere Kontraste von Hell und Dunkel als Rembrandt. Maes fehlen die feineren Zwischentöne. Valentiner leitet sehr klar und richtig den Stil der Genrebilder des Maes von Rembrandts ähnlichen Darstellungen ab. Die Lehrzeit bei Rembrandt war für den noch jungen Künstler ausschlaggebend. Nur zeigt er sich als ein Künstler der sorgfältigen Konstruktion nach mehrfachen Vorstudien. Trotz der intimen Behaglichkeit, die seine Interieurs mit den Frauen in häuslicher Beschäftigung zeigen, fehlt diesen Bildern nie der Charakter des sauber ausgeklügelten und zurechtgelegten Vorbildermaterials. Die Vergleiche mit Rembrandts Gemälden der 40er Jahre (heilige Familien in Petersburg und Cassel, Ruhe auf der Flucht in Dublin und Susanna in Berlin, Emmausbild von 1648 im Louvre, die Einzelfiguren, die sich aus Fenster und Türen lehnen), zeigen neben dem Helldunkelproblem auch in der Zusammensetzung der Farbenskala die nahen Beziehungen. Während Rembrandt aber durch leichte und flüssige braune Zwischentöne ein größeres Gleichgewicht und mehr Körperlichkeit erreicht, modelliert Maes mit den für ihn typischen Schlagschatten, die an das Licht der untergehenden Sonne erinnern. Maes muß sich auch mehr um die Wiedergabe des geistigen Ausdrucks mühen. Das deutliche Beiwerk, das Erzählende, gewinnt bei ihm die Oberhand über das Malerische. Bei Rembrandt tritt die Staffage, obwohl sie deutlich zu erkennen ist, zurück vor dem großen Zusammenstreichen des Gesamttones und der Hervorhebung des Wichtigen. Farbig springen bei Maes Einzelheiten stark heraus. Er liebt kräftiges Zinnober in Verbindung mit Schwarz und Weiß, bläulich-grüne Halbtöne neben dunklen Schatten. Die tiefroten, goldenen Töne Rembrandts erreicht er aber nicht. Im Spätstil, in seinen Modeporträts mit pathetischer Pose oder antikisierendem Aufputz bei gleichmäßiger Beleuchtung sagt er sich dann von Rembrandts Farbenpalette ganz los und bringt helles Blau, scharfes Karmin, helles Zitronengelb. Er wendet sich, wie fast alle seine Landsleute vom Helldunkel Rembrandts ab, der hellen „italienischen" Malweise zu.

Maes ist ein guter, mitunter sehr sorgfältiger Zeichner, der genaue, mehrfache Studien zu seinen Gemälden machte, die Valentiner nachweist und zum Teil aus dem Handzeichnungswerk Rembrandts herausschält. Als Erkennungsmerkmale nennt Valentiner: gedrungene Figuren mit geschlossenen schwerflüssigen Umrissen, die massiv mit ganzen Sohlen auf dem Boden stehen, kurze röhrenartige Arme, rundliche Hände, die wollenen Kinderhandschuhen gleichen. Der Umriß der Füße ist mit flacher Kurve angedeutet. Die Gesichter laufen nach unten spitz zu, nach bestimmtem Schema wie ein Ei gezeichnet. Der Schädel wirkt wie eine aufgesetzte Kappe. Maes disponiert schlecht mit der ihm zur Verfügung stehenden Fläche und fängt oft auf der anderen Seite des Blattes neu an. Als Zeichenmaterial bevorzugt er Rötel. Valentiner zeigt, wie im Atelier Rembrandts die Schüler mit dem Meister nach demselben Modell arbeiten, wie sich aber die etwas ängstliche, sorgfältige Technik des Schülers von der Genialität der Meisterhand unterscheidet.

1653 kehrt Maes nach seiner Vaterstadt Dordrecht zurück und heiratet 21jährig eine Predigerwitwe, die nun auch zusammen mit den Kindern vielfach das Modell zu seinen jungen Frauen bei der Arbeit abgibt. Die Schwiegermutter, die bei dem jungen Paare wohnt, kann das Modell für die alten Bibelleserinnen und Spinnerinnen gewesen sein. Das glückliche Familienleben des Künstlers, das sich auf seinen Genregemälden zum Teil widerspiegelt, zeigt einen gewissen behaglichen Wohlstand, der auf steigende Beliebtheit als Maler schließen läßt.

Während die letzten vor 1653 noch in Amsterdam unter Rembrandts Einfluß gemalten Stücke pastose Technik mit gesteigertem Kontrast von Hell und Dunkel aufweisen, tritt eine Wandlung des Stiles in der zweiten Hälfte der 50er Jahre ein. Die Schatten werden heller, die Farbenskala reicher, die Malweise wird glatter und erhält einen porzellanartigen Schimmer. Maes Charakter ist geneigt sich beeinflussen zu lassen. Seine vortrefflichen Genrebilder um 1655 mit Durchblicken in mehrere Räume, mit der liebevoll dargestellten Häuslichkeit, zeigen gewisse Ähnlichkeiten mit Delfter Meistern, wie P. de Hooch und Vermeer, die fast gleichzeitig entstanden sind. Auch seine Art, eine Gestalt vor eine helle Wand zu setzen und sich wirkungsvoll abheben zu lassen, könnte auf Karel Fabritius hindeuten. Seine Zeichnungen wiederum, besonders lavierte Knabenstudien, gehen oft unter Gebr. v. Eeckhouts Namen, auch ist in der Auffassung des Zeichnungsstiles ihm sein Stadtgenosse und Mitschüler S. v. Hoogstraten verwandt.

Die zunehmende Beliebtheit, die Maes seinen gefälligen Genrebildern verdankte, verschaffte ihm viele Porträtaufträge. Von 1657—1687 finden wir eine große Anzahl bedeutender Persönlichkeiten unter seinen Auftraggebern. Dies veranlaßte ihn auch wohl 1673 (nicht wie Valentiner S. 42 schreibt in den sechziger Jahren) wieder nach Amsterdam zu ziehen. Zwischen 1660 und 1665 soll er in Antwerpen bei Jordaens gewesen sein. Bis Ende der sechziger Jahre bleiben seine Porträts auf einer gewissen Höhe, dann aber überwiegt das Interesse an der Kostümmalerei. Die pathetische Aufmachung seiner Porträts, die allegorischen Verbrämungen lassen ihn ganz der herrschenden Mode huldigen und seine Eigenart als Genremaler

verlieren. Die späten Porträts sind so andersartig von seinen Werken bis 1670, daß man früher glaubte, in dem Porträtisten einen anderen Künstler, den sog. Brüsseler Maes, zu sehen. Diese interessante Wandlung des Nic. Maes von seinen Porträts der guten Zeit bis zu den französischen Modebildnissen, hat Valentiner nicht genug herausgearbeitet, da sie ihn geschmacklich wohl nicht interessierte. Er wird aber damit der Berühmtheit des Nic. Maes als Porträtmaler, der seine Modelle so hervorragend ähnlich traf, nicht voll gerecht. Die Beliebtheit für diese Porträts drückt sich auch heute noch in beträchtlicher materieller Bewertung aus.

Den Handzeichnungen, die unter Rembrandts Namen gehen, und die Valentiner mit Recht dem Nic. Maes zuschreibt, kann man noch einige zufügen, so z. B.:

Berliner Kab. (HdG. 39): Abschied des jungen Tobias von seinem Vater und

Amsterdamer Kab. (HdG. 1178): Jupiter und Merkur bei Philemon und Baucis, beide Blätter zweifellos von derselben Hand wie Maria Magdalena am Grabe Christi (HdG. 299, Valentiner, Abb. 16).

Amsterdamer Kab. (HdG. 1172): Studienblatt zweier Juden im Gespräch, das mit der Gruppe von Straßentypen (Valentiner, Abb. 60—63), die schon Hind aus Rembrandts Oeurve ausschied, zusammengeht.

Berliner Kab. (Inv.-Nr. 5277): Zwei Frauen an einer Tür. Links davon mit einem Hund spielende Kinder.

Amsterdamer Kab. (HdG. 1194), Zwei Frauen mit Kind vor der Tür eines Hauses, über dessen Untertür eine dritte lehnt.

Amsterdamer Kab. (HdG. 1195): Zwei Frauen und ein Kind.

* * *

Valentiner hat zweifellos neben seiner sicheren und weise beschränkten Charakteristik der Entwicklung und Eigenart der Kunst des Nic. Maes unsere Kenntnis des Zeichners Maes sehr bereichert und zugleich der Rembrandtforschung einen Dienst geleistet. Nur muß es auffallen, daß er nicht auch versucht hat, die Gemälde, die er unter dem Namen Rembrandts in den zwei allzustattlichen Bändern der Klassiker der Kunst veröffentlichte, einer gleichen Revision zu unterziehen. Es ist doch nicht von der Hand zu weisen, daß in der Sichtung des Malerwerkes Rembrandts auf Schülerarbeiten trotz aller Streitschriften noch lange nicht das letzte Wort gesprochen wurde.

Wichmann.

L. Dussler, Benedetto da Maiano. Ein florentinischer Bildhauer des späten Quattrocento. Mit 47 Abb. auf 57 Tafeln. Hugo Schmidt, Verlag, München.

Die Kunst des Benedetto da Maiano bestimmt das letzte Stadium der florentinischen Plastik des Quattrocento. Michelangelo, der mit seinen Frühwerken 1492 einsetzt, steht schon fest auf dem Boden der Hochrenaissance. Benedettos Kunst folgt auf Desiderio, Mino da Fiesole und Antonio Rossellino; aber nicht als Fortsetzer einer von Vorgängern hergebrachten Formanschauung tritt Benedetto da Maiano auf: er bringt seine eigensten Gedanken, und er ist es, der eine gangbare Brücke schlägt zwischen Donatello und Michelangelo.

Dußlers „Benedetto da Maiano" ist als Monographie angelegt und deshalb geht der Verfasser mit liebevoller Gründlichkeit allem nach, was uns an Daten und Einzelzügen aus dem Leben des Künstlers überliefert ist. Er gibt eine vollständige Übersicht über das Gesamtoeuvre des Benedetto und unterstützt seine feinen stilistischen Einzelbetrachtungen durch Urkundenbelege und Quellen, und er stellt in einem Sonderkapitel objektiv seinen Künstler in das Urteil der Kunstgeschichtsschreibung hinein. Leben, Werke, Urteil der Kunstgeschichtsschreibung, Stil und Persönlichkeit: sind die vier Hauptabschnitte, in die Dußler seinen Stoff gliedert. Dem Kapitel: „Die Werke" fällt mit Recht das Hauptgewicht der Darstellung zu, denn Leben, Persönlichkeit, Stil liegt bei einem Künstler in engster Bindung, und das Buch hätte vielleicht an Geschlossenheit gewonnen, wenn diese Momente verquickt worden wären.

Die Werke gruppiert der Verfasser nach ihrer Funktion: Die tektonisch-dekorativen Werke; die Reliefplastik. Die Porträtplastik des Künstlers. Die Freiplastik der achtziger Jahre und der Spätzeit.

Beginnend mit den Frühwerken, Savinusgrab und Fina-Altar, läßt der Verfasser im ersten Kapitel die Kanzel in S. Croce, das Ciborium in Siena, die Porta dei Gigli im Palazzo Vecchio, das Grab des Filippo Strozzi in S. Maria Novella als die Höhepunkte hervortreten, während er den Altar im Monte-Oliveto und den des hl. Bartolus in S. Gimignano als schwache Momente in der künstlerischen Entwicklung empfindet und geneigt ist, sie der Werkstatt Benedettos zuzuweisen. Zweifellos besitzen diese beiden letzten nicht die Geschlossenheit und Reinheit der ersteren; sie sind „kritische" Punkte, aber darum auch besonders aufschlußreich für den Werdegang des Künstlers und sie wären einer besonderen Einschätzung wert.

„Die Porträtplastik des Künstlers" behandelt die Büsten des Pietro Mellini und des Filippo Strozzi; der Verfasser läßt die Steigerung in der plastischen Formempfindung klar hervortreten. Zu bedauern ist, daß er das Giotto-Relief im Florentiner Dom nur mit flüchtigen Worten streift.

Der dritte Hauptabschnitt „Die Freiplastik der achtziger Jahre und der Spätzeit" bringt den Abschluß: das Einmünden der Kunst des Benedetto in das Plastisch-Monumentale, wie Madonna und Sebastian der Misericordie und die

Krönungsgruppe des Museo Nazionale es offenbaren. „Der Block ist gegeben und ideell noch spürbar als der die Gestalt umschließende individuelle Raum" — so charakterisiert Dußler treffend das Wesen dieser letzten Schöpfungen des Benedetto da Maiano.

Durch die Gruppierung des Stoffes nach obengenannten Gesichtspunkten ist es dem Verfasser möglich, einzelne Stufen in Benedettos Entwicklung mehrmals zu berühren, denn er muß hin und wieder zeitlich zurückgreifen. Es erwachsen ihm damit aber auch Schwierigkeiten für eine eindeutige Verfolgung des künstlerischen Werdeganges; und dem Leser wird es nicht ganz leicht, den roten Faden zu finden, d. h. inne zu werden, wie die Kunst des Benedetto da Maiano in ganz organischer Entwicklung sich rundet, wie die Formkomplexe sich langsam steigern, wie das Werk immer mehr frei wird von aller vielteiligen Schönheit, um auf das Wesentliche einer Plastik: den „plastischen Gehalt" zurückgeführt zu werden. Von der Lösung der Frage: ob Benedetto der Schöpfer des Palazzo Strozzi ist, sieht Dußler — wie er im Vorwort sagt — absichtlich ab; aber er stellt kurz die bisherigen Thesen über den Bau zusammen.

Wohltuend ist, daß der Verfasser — bei aller Hingabe an seinen Künstler — den Blick freibehält für die Unzulänglichkeiten. Dem Ausdruck fehlt stellenweise die Durchsichtigkeit; es verwischen sich einzelne Begriffe, es vermengen sich gegensätzliche Bilder. Aber sehr viel mehr wiegt das Freisein von aller Effekthascherei, von allem Gelehrtseinwollen.

Das Abbildungsmaterial ist, dem Text entsprechend, darauf angelegt, das Oeuvre des Benedetto in seiner Vollständigkeit vorzuführen. Auf manchen Tafeln kann die Abbildung zwar nur eine vage Vorstellung von der Köstlichkeit des Originals geben, und man entbehrt es, daß keine Details vorgelegt werden. Das Detail eines tektonischen Werkes, der Ausschnitt aus einem Relief, ein Ornament, ein einzelnes Gewandmotiv, der Kopf einer Freifigur: würden dem Leser den Formwillen des Künstlers und die analysierenden Worte des Verfassers erst lebendig und unvergeßlich machen.

Der Verlag hat das Buch in schönem Format auf gutem Papier gedruckt. Camilla Ullner.

Hans Tietze, Albrecht Altdorfer (Deutsche Meister herausgegeben von Karl Scheffler und Curt Glaser). Insel-Verlag. Leipzig 1923.

Albrecht Altdorfer steht dem modernen Empfinden so nahe wie nur wenige Meister des 16. Jahrhunderts; seine lebhafte, vorwärts strebende Gesinnung, sein bewegliches, merkwürdig unabhängiges Schaffen klingen in unserer Zeit stark an. So darf Tietzes Buch von vornherein breite Wirkung vorausgesagt werden. An Vorarbeiten fehlte es nicht. Vor allem gab Friedländers 1891 erschienene Monographie die wichtigste, auch nach dreißig Jahren noch unerschütterte Grundlage. Manche seitdem erschienenen Darstellungen wie die Hans Hildebrandts über „Die Architektur bei Altdorfer", die Hermann Voss' über die Drucke in den „Meistern der Graphik" und eine große Anzahl Untersuchungen geringeren Umfangs konnten zur Ergänzung herangezogen werden. Sie alle hat Tietze sorgfältig gesichtet und mit Freiheit benützt. So hat er ein Buch geschaffen, das sich angenehm liest und doch den Stoff erschöpfend darstellt. Fast in allen strittigen Fällen ist er zu entschiedener und überzeugender Stellungnahme gelangt; nur in der höchst verwickelten Frage nach der Mitarbeit Altdorfers am Gebetbuch Kaiser Maximilians hat er verschiedene Möglichkeiten offen lassen müssen.

Tietzes Buch ist, wie die ganze Serie, der es angehört, für ein größeres Publikum als das der Fachleute bestimmt. Es ist aber weit davon entfernt, der Menge Konzessionen zu machen, es sei denn darin, daß auf Polemik und Abschweifen in Einzeluntersuchungen verzichtet ist. Ein glücklicher Ausgleich zwischen wissenschaftlich-kritischer Zusammenfassung und allgemeinverständlicher Darstellung ist erreicht. Eine gut durchdachte Gesamtdisposition trägt weitgehend zur Einprägsamkeit des Stoffes bei. Sie hält die Mitte zwischen historischer und systematischer Anordnung, indem jeweils die Probleme und Gebiete, die Altdorfer in den verschiedenen Abschnitten seiner künstlerischen Laufbahn vornehmlich aufgegriffen hat, betont werden und von ihnen aus Rückblick und Ausblick gewonnen wird. So gruppiert sich alles ohne Zwang und wird sowohl die Entwicklung des Künstlers als seine zeitlose Leistung ersichtlich.

Ein reiches Material an guten Abbildungen unterstützt die Darstellung aufs Beste. Man findet den größten Teil der Gemälde und eine reiche Auswahl der Drucke. Besonders sind die zahlreichen Reproduktionen von Handzeichnungen eine sehr erfreuliche Beigabe. Erschwerend wirkt allerdings bei Benutzung des Buches, daß unter den Abbildungen in vielen Fällen die Angabe der Datierung fehlt, daß die Anordnung mehrfach leicht einzuhaltende Reihenfolge (z. B. bei den Frühwerken die zeitliche der Entstehung, bei der Floranslegende die sachliche des Fortgangs der Ereignisse) nicht berücksichtigt, und daß im Text keine Hinweise auf die Abbildungen zu finden sind. K. Zoege von Manteuffel.

Wilhelm von Bode, Fritz Klimsch. Pontos-verlag. Freiburg i. B. 1924.

Die Werke des Berliner Bildhauers Klimsch haben den Vorzug von Wilhelm Bode, dessen Blick sonst ganz in die Vergangenheit gerichtet ist, mit den Worten andächtiger Bewunderung eingeleitet zu werden.

Bode betont, nicht ohne Ausfälle auf die Moderne und den Impressionismus Rodins, daß Klimsch auf dem Boden der Tradition stehe, seinen Formausdruck an den Vorbildern der klassischen Plastik und Renaissance geschult habe, daß seine Arbeiten „im besten Sinne modern seien", und er „zur gesunden Förderung der Kunst das seinige" beitrage. Man kann ohne das tüchtige und ernste Können, das in der Plastik Klimschs lebt, zu negieren, Einwände erheben. Bode betont nur die positive Seite der künstlerischen Leistung Klimschs. Entwicklung auf traditioneller Grundlage bedeutet aber ein eindeutiges Weiterschreiten von einer bestimmten Stilbasis aus. Das Oeuvre Klimschs jedoch spiegelt in einem eklektischen Sinne einmal griechische, einmal renaissancehafte, barocke oder sogar spielerisch rokokohafte Eindrücke wieder, ohne daß eine stark persönliche Kraft das Vielfältige zur Einheit zusammenschweißt. S. Sch.

Kurt Pfister, Katakombenmalerei. 37 S. 30 Taf. (Die Kunst des Mittelalters, herausgegeben von Kurt Pfister, Bd. I.) Verlag G. Kiepenheuer. Potsdam 1924.

Aus der Anschauung heraus, daß der religiöse Inhalt der römischen Katakombenmalereien führen kann „zur Besinnung auf Kräfte, die unantastbar wirken jenseits des chaotischen, im rasenden Umschwung dieser Zeit geschehenden Verfalls", ist dieses Buch entstanden. Dieses Ziel will der Verfasser dadurch erreichen, daß er die Katakombenmalereien in die Atmosphäre des urchristlichen Glaubens und Denkens einzufügen sich bemüht und außer dieser religionsgeschichtlichen, ihre kunstgeschichtliche Bedeutung herauszustellen sich vornimmt.

Der erste Teil seiner Aufgabe ist ihm zweifellos gelungen, indem er durch ausgiebige Zitate aus der frühchristlichen Literatur (ihr Umfang übersteigt die Hälfte des gesamten Textes!) den Leser mit dem religiösen Inhalt der Malereien bekannt macht und ihre Symbolik nach ihrer geschichtlichen Entwicklung zu erklären versucht. Die kunstgeschichtliche Stellung der coemeterialen Fresken wird nur kurz angedeutet.

Zu den Abbildungen, die nach Wilperts großem Werke hergestellt wurden, wäre zu bemerken, daß auf Tafel VI das angebliche Band in der Rechten des Puttos eine Schleuder, wie sie die Hirten benutzten, darstellt. Unerfindlich ist, warum das eindrucksvollste aller Bilder, die Arkosollünette mit der Einkleidungsszene aus Priscilla nicht vollständig gebracht wurde, sondern ohne Mittelbild in einer farbigen linken und einer einfarbigen rechten Hälfte, und zwar so weit voneinander bei der Anordnung getrennt, daß der Nichtkenner den Zusammenhang von Tafel V und XX nicht ahnt.

Ebensowenig verständlich ist mir die Zitierung der biblischen Namen nach der Vulgata, die in dieser Form doch nur einer verschwindenden Minderheit der Benutzer geläufig sind. Pelka.

Libri Sapientiae

Der junge, aufstrebende Verlag Banas & Dette in Hannover (Sallstr. 41) hat ein außergewöhnlich geschmack- und stilvolles bibliophiles Unternehmen begonnen. Als Nr. 1 der von Dr. Julius Rodenberg für diesen Verlag herausgegebenen „Libri Sapientiae" liegt Kants Schrift „Zum ewigen Frieden" (1795, 2. Aufl. 1796) vor. Gerade dieses Werk Kants stellt an den künstlerischen Sinn des Herausgebers deshalb so hohe Anforderungen, weil es gilt, die zahlreichen Fußnoten Kants typographisch so anzuordnen, daß das Satzbild der Seite nicht gestört wird. Die Lösung, welche nun hier geboten wird, möchte ich als schlechthin vollendet bezeichnen; man sehe sich etwa daraufhin mal die Seite 16/17 an, oder Seite 40/41, um nur diese wahllos herausgegriffenen Beispiele hier anzuführen: Der Raum zwischen dem eigentlichen Text und den Anmerkungen ist so ins einzig rechte Verhältnis gesetzt, die Anmerkungen als Rahmen um die wenigen Zeilen Text gezogen, daß das Auge einen erfreulichen Anblick genießt, und mit dem Schluß der Seite auch Text und Fußnoten zu einem organischen Abschluß gelangt sind. — Der Druck selbst wurde von Poeschel & Trepte in ihrer bekannten Hausschrift, der Winckelmann-Antiqua, hergestellt. Last not least möchte ich noch die sachkundigen und von tiefer Belesenheit zeugenden Erklärungen des Herausgebers rühmend hervorheben.—Der Verlag beabsichtigt, als zweiten Druck Augustin, De libero arbitrio (latein.) herauszubringen. Wir wünschen ihm Glück zum Fortgang des Unternehmens und hoffen, daß ein guter Erfolg bei Publikum und Kritik die Mühe lohnen möge. Röllenbleck.

Weitere Neuerscheinungen

(Besprechung vorbehalten)

A. Bertini Calosso, Un Quadro Giovanile del Greco. Verlag Bestetti & Tumminelli, Mailand-Rom.

Heinrich Saedler, Jacob Kneip. Führer-Verlag, München-Gladbach.

Derselbe, Richard Seewald. Mit 36 Abb. Führer-Verlag, München-Gladbach.

Albert Gleizes, La Peinture et ses Lois. „Ce qui devait sortir du Cubisme." Paris 1924.

Henri Beyle-de Stendhale, Geschichte der Malerei in Italien. 10. Band der gesammelten Werke, herausgeg. von Fr. v. Oppeln-Bronikowski. Propyläen-Verlag, Berlin.

M. Oppenheim, Erinnerungen. Mit 26 Bildbeigaben. Hrsg. von Alfred Oppenheim. Frankfurter Verlagsanstalt, Frankfurt a. M.

Bernh. Hempel, Francesco Borromini. Kunstverlag A. Schroll & Co., Wien.

Verschiedenes

Steinzeitliche Funde in China

Dr. T. J. Arne, Direktor an den prähistorischen Sammlungen des Statens Historiska Museum zu Stockholm, hat jüngst im Wiener Naturhistorischen Staatsmuseum einen Vortrag gehalten, der in Gelehrtenkreisen großes Interesse erregte. Dr. Arne berichtete über die Forschungsergebnisse des schwedischen Geologen J. G. Andersson, der, seit einigen Jahren in Diensten der Chinesischen Regierung, Ausgrabungen im nordöstlichen und westlichen China und zwar in den Provinzen Fengtien, Honan, Shensi und Kansu durchgeführt hat. Es wurden Wohnplätze aufgedeckt, die, wie Andersson glaubt, aus der Periode des Überganges vom neolithischen Zeitalter in die Bronzezeit stammen. Nebst steinzeitlichen Geräten aller Art enthalten die Funde Tongefäße aus grauem, gelbbraunem oder rotem Scherben, deren geometrische Muster sich mit denen der keramischen Funde von Anau in Westturkestan und von Susa vergleichen lassen. In Kansu, der am meisten nach dem Westen vorgeschobenen chinesischen Provinz wurden neben Kupfergeräten auch Tonscherben mit reihenweise angeordneten Vogelornamenten gefunden, zu welchen die Parallelen gleichfalls in Westasien gegeben sind. Die Ähnlichkeit in der keramischen Mustergebung, die sich bis in die Bukowina verfolgen läßt, ist nach Ansicht Arnes und Anderssons ein Beweis für Beziehungen der chinesischen Steinzeit zu jener des Westens und berechtigt zu der Vermutung, daß vor fünf Jahrtausenden eine Kultureinheit von Asien und Europa bestanden hat. Weitere Grabungen sind im Zuge und reiches Material, das der Überprüfung durch die Fachgelehrten unterzogen werden wird, ist bereits auf dem Wege nach Stockholm. Stiaßny.

Ein Rembrandtkongreß?

Zu dem Vorschlage der Zusammenrufung eines Kongresses von Rembrandtforschern, den kürzlich die Vossische Zeitung gemacht hat, schreibt Dr. C. Hofstede de Groot, der Gedanke sei unzweifelhaft originell, doch würden sich, ähnlich wie bei Religionskonzilien, stets Minderheiten und Außenseiter finden, die sich durch den Spruch der Konferenz nicht für gebunden erachteten. „Glauben wir also nicht an den wissenschaftlichen Wert noch auch an den praktischen Nutzen einer solchen Zusammenkunft, so halten wir die Veranstaltung einer solchen praktisch für unmöglich. Wollte man auch dekretieren, daß keiner der Befugten wegbleiben dürfe, so lehrt die Erfahrung, daß es äußerst schwierig ist, auch nur einen gewissen Prozentsatz der Befugten zum selben Zeitpunkt und an einem bestimmten Orte zusammenzubringen . . . Viele haben einen Widerwillen gegen Kongresse, andere bangen, ihre wahre Meinung unumwunden auszusprechen, oder haben infolge persönlicher Ab- und Zuneigungen Vorurteile, und die meisten werden wegbleiben, weil sie den wissenschaftlichen Wert einer solchen Zusammenkunft nicht einsehen . . . Wer soll übrigens die Befugtheit der einzuladenden Kunsthistoriker feststellen? . . Wo muß die Grenze gezogen werden zwischen Befugten und Unbefugten? Es gibt Gelehrte, die dicke Bücher über einen bestimmten Maler geschrieben haben . . . und die dennoch nicht befugt sind, über die Echtheit eines bestimmten Gemäldes mitzusprechen. Was aber am schwersten wiegt ist dies, daß ein derartiger Kongreß niemals Früchte abwerfen kann, wenn die Kunstwerke, die zur Erörterung stehen, nicht auch anwesend oder in jedermanns Bereich sind. Ein Urteilsspruch, der wirklich wissenschaftlichen Wert haben soll, kann allein gefällt werden durch jemanden, der die (gegeneinander ausgespielten) Exemplare gleichzeitig oder mit geringen Zwischenpausen hat studieren können. Es besteht keine Hoffnung, daß diese Exemplare nach Amsterdam geschickt werden oder daß die Kongreßteilnehmer für diese Untersuchung eine Reise von Berlin nach Philadelphia machen könnten. Immerhin kann eine persönliche Zusammenkunft von Rembrandtspezialisten auch ihren Nutzen haben . . . Das Herüber- und Hinüberanhören von abweichenden Meinungen trägt stets zu reinerer Formulierung und Präzisierung der Auffassungen bei." H.

Breslau

Die dritte Kunstmesse findet vom 6. bis 14. September 1924 im Schlesischen Museum der Bildenden Künste statt. Die Leitung liegt wiederum in den Händen von Dr. Schellenberg, der Jury gehören die Museumsdirektoren Prof. Dr. Braune und Prof. Dr. Masner an. Die Beschickung dieser Herbstveranstaltung von seiten des Kunsthandels, der Künstler und des Privatbesitzes scheint die der früheren Veranstaltungen bei weitem zu übertreffen. Zum Verkauf werden ausgestellt alte und neue Gemälde, Plastik, Graphik, Antiquitäten, Möbel, altes und neues Kunstgewerbe, Gold- und Silberschmuck. Die Sonderabteilung alter schlesischer Ansichten, die im Frühjahr sehr gut beschickt war und im Verkauf ausgezeichnet abschnitt, wird auch dieses Mal wieder beibehalten. Das Meßamt Elisabethstraße 6 erteilt kostenlos Auskünfte und versendet die Bedingungen.

Buenos Aires

Die Verhältnisse in Buenos Aires haben sich seit meinem letzten Berichte nicht wesentlich geändert. Die spanische und die französische Kunst beherrschen nach wie vor den Geschmack der argentinischen Kunstfreunde, aber auch gute Werke des 15. bis 17. Jahrhunderts der italienischen Kunst finden Eingang in die Sammlungen der Argentiner. Die ältere englische Kunst, so-

weit sie die Grenzen des Mutterlandes verläßt, wandert in der Hauptsache nach Nordamerika ab, während die englische Kolonie in Buenos Aires in ihrem überwiegenden Teile sich mit Chromodrucken der heimatlichen Kunst begnügt. Die deutsche Kunst, sofern es sich nicht um die Klassiker früherer Jahrhunderte handelt, hat, wie überall in der Welt, so auch in Südamerika, einen schweren Stand. Die neueren und neuesten Richtungen werden auch von den Deutschen konsequent ignoriert, eine künstlerisch gut orientierte deutsche Kunsthandlung hat vor wenigen Wochen ihre Pforten geschlossen. Was hier über Argentinien gesagt ist, gilt in vollem Umfange auch für Chile, Uruguay und Brasilien.

Meine Reisen der beiden letzten Jahre führten mich auch nach Nordamerika und nach der glücklichen und reichen Republik **Cuba**, deren Hauptstadt Habana in jeder Hinsicht ein reges Leben zeigt. Wird des öfteren Paris als Frankreich bezeichnet, so kann man mit noch mehr Recht Habana als Cuba ansprechen. In dieser sympathischen und lebensfrohen Hafenstadt spanischen Charakters fließt alljährlich ein großer Teil der Eingänge der fast stets reichen Zucker- und Tabaksernten zusammen, so daß hinreichend Mittel vorhanden sind, dem Leben einen persönlichen Ausdruck zu verleihen, sich mit allem Komfort zu umgeben und Wohnungen und Paläste soweit durch die Kunst zu veredeln, als das Bedürfnis des einzelnen es erfordert. Freilich, wie das ganze übrige spanische Amerika, so steht auch Habana auf den Grundpfeilern der spanischen Kultur früherer Epochen, und dementsprechend ist begreiflicherweise die Kunst, d. h. der Kunstbedarf spanisch orientiert. Daneben geht die allen Romanen eigene Neigung für die französische Kunst einher, so daß immer wieder für die deutsche Kunst nicht viel übrigbleibt. Die deutsche Kolonie selbst ist nicht groß und infolgedessen auch nicht geeignet, der deutschen Kunst in bemerkenswertem Grade Geltung zu verschaffen.

Völlig verändert haben sich die Verhältnisse in den Vereinigten Staaten von Nordamerika. **New York**, das durch die unglückseligen Folgen des Weltkrieges sozusagen die Hauptstadt der Welt geworden ist, hat sich auch zu dem bedeutendsten Kunstmarkte der Welt entwickelt Freilich, ein Absatzgebiet ist New York seit etwa einem Jahre nicht mehr. Die Amerikaner haben sich nach dem Kriege an Kunst derart vollgesogen, daß sie kaum noch wissen wohin mit den überreichen Schätzen, die sie zusammengetragen haben. Und so hat sich denn das Blatt derart gewendet, daß der Europäer, oder der Angehörige eines andern Landes in New York nichts mehr verkaufen, wohl aber einkaufen, und zwar billig einkaufen kann. Eine Krise liegt gegenwärtig über dem Handel der ganzen Welt, und Nordamerika geht einer besonders schweren Krise entgegen. Der Nordamerikaner kauft gegenwärtig an Kunst so gut wie nichts! Aber der Handel braucht Bewegung, braucht Umsatz. So kommt es denn, daß die Preise für Kunstwerke in New York augenblicklich sehr niedrig sind, deutsche Kunsthändler kaufen gegenwärtig in New York recht billig ein. Als besonders markantes Beispiel sei die Tatsache angeführt, daß eine Dürersche Madonna (Stich) aus der Hoffmannschen Sammlung, die vor drei Jahren auf der Versteigerung bei Boerner in Leipzig umgerechnet mit rund 240 Dollars bezahlt wurde, vor wenigen Wochen auf einer New Yorker Versteigerung für 14 Dollars zugeschlagen wurde.

Dr. Ludwig Weber.

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft **17**	4. September	Heft **17**	28. August
„ **18**	18. September	„ **18**	11. September
„ **19**	2. Oktober	„ **19**	25. September

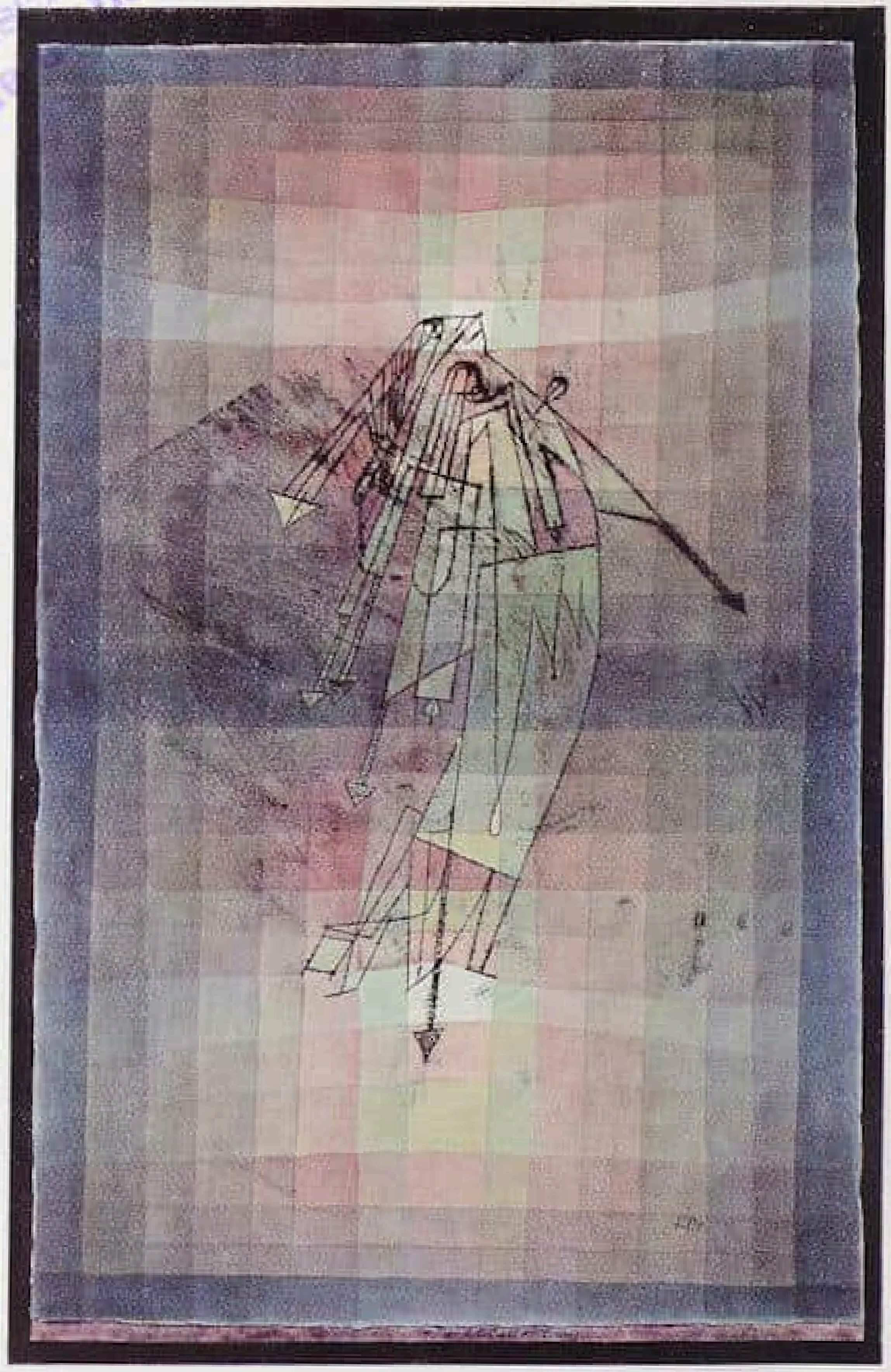
Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Leipzig, Liebigstraße 6.

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone“:
BERLIN: Dr. Willi Wolfradt, Berlin-Halensee, Kurfürstendamm 91, II / MÜNCHEN: Dr. F. Roh, München, Helmtrudenstraße 9, III / DRESDEN: Dr. Will Grohmann, Dresden-A., Wormser Straße 84 / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Savignystr. 5 / ÖSTERREICH: i. V. Dr. St. Poglayen-Neuwall, Wien II, Kurzbauergasse 5 / NIEDERLANDE u. BELGIEN: Dr. F. M. Huebner, Den Haag, Louise de Colignyplein 11 / SCHWEIZ: Dr. Jacob Welti, Zürich, Vogelsangstr. 46 / FRANKREICH: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / ENGLAND: Dr. Fritz Bodmer, London WC1, 34 Woburn Square / ITALIEN: Dr. Augusto Calabi, Mailand, Via Petrarca 16 / SPANIEN: Alfred Demiani, Madrid, Almagro 12 / DÄNEMARK: Dozent Charlotte Weigert, Kopenhagen, Hotel Belvedere, Raadhuspladsen / SCHWEDEN: Dr. Gunnar Mascoll Silfverstolpe, Stockholm, Königl. Schloß / TSCHECHOSLOWAKEI: Dr. Oskar Schürer, Prag, Strésovice, Bielohorska 446 / NORD-AMERIKA: Frank E. Washburn Freund, 50 West 90th Street, New York City / SÜD-AMERIKA: Dr. Ludwig Weber, Buenos Aires (Argentinien), Pietras 361 / RUSSLAND: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu. 92 / INDIEN: Frau Dr. Stella Kramrisch, Calcutta, Universität.

Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Kommandit-Gesellschaft a. A., Leipzig, Liebigstr. 6 II. Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Akademische Lesehalle
Heidelberg.



Paul Klee.
Nachtfaltertanz.

Paul Klee 1923/24

Von WILL GROHMANN / Mit einer Vierfarbentafel, zwölf Abbildungen auf sechs Tafeln und zwei Textabbildungen[1]

Paul Klee ist heute weder ein musikalisches Intermezzo, noch eine mystische Konfession, noch eine exotische Provinz. Man tut ihm Unrecht, will man ihn als Sonderfall isolieren und seinen Anteil an der gegenwärtigen Malerei in Europa schmälern. Klees Werk ist, wie die Arbeiten der letzten Zeit einwandfrei beweisen, kein romantischer Irrtum auf der Grenze von Weisheit und Darstellung, sondern einer der aufschlußreichsten Beiträge zur Erkenntnis der Möglichkeiten in der Malerei überhaupt. Wir haben allzulange uns mit rein subjektiven Eindrücken zufrieden gegeben und sie nach der Seite der eignen dichterischen, philosophischen und musikalischen Phantasie ausgebaut. Die Franzosen glauben heute noch, es handle sich bei Klee um eine typisch deutsche, kunstferne Herzensangelegenheit, die gar nicht den Anspruch erhebe, den Kreis der Eingeweihten zu überschreiten; und doch müßten gerade sie rein aus der Kultur der darstellerischen Mittel den tiefen Zusammenhang mit allen Energien, die seit 50 Jahren das Gesicht der europäischen Kunst geformt haben, erkennen. Daß von den vielverzweigten Erlebnissen des Malers in Deutschland, Frankreich, Italien und Nordafrika nichts ohne weiteres ablesbar ist, erhöht die Bedeutung dieses Falls und zeigt die seltene Intensität, mit der Klee alles von außen Kommende aufsaugt, ins Blut aufnimmt und nicht eher herausstellt, als bis es sein persönliches Eigentum geworden ist. Selbst eine Begegnung mit Matisse oder Kairuan trat erst nach einer vielfachen Verwandlung in das Bewußtsein des Malers und Zeichners. Seinem letzten Schaffen gegenüber wäre es vollends verfehlt, das Woher zu überprüfen, wo das Was alles ist.

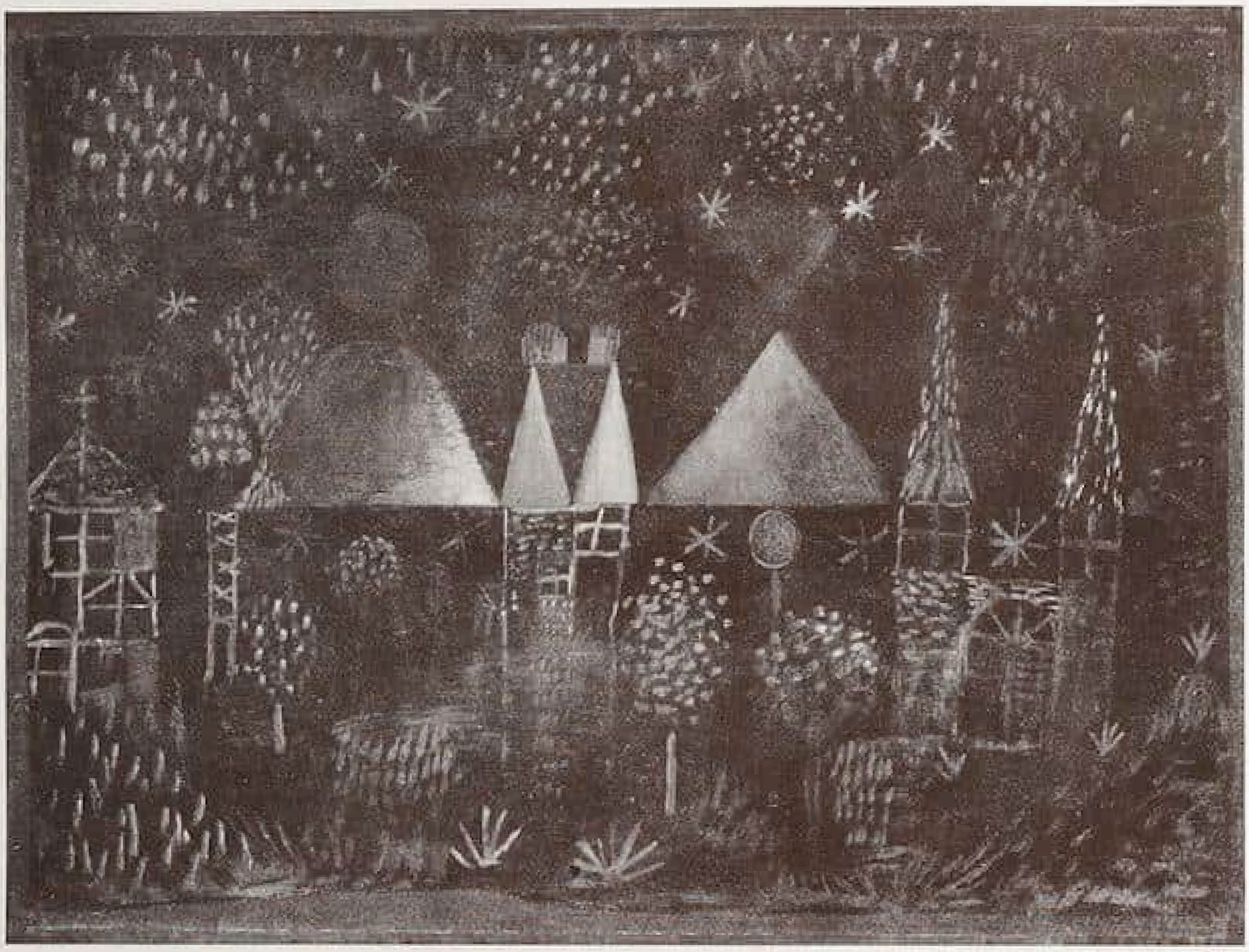
Noch nie hat Klee so vielseitig und so in die Tiefe gehend gearbeitet wie in den letzten Jahren, und noch nie hat er sich so wenig wiederholt. Gewiß hat er seine Handschrift, den Kanon seiner Mittel soweit festgelegt, daß er auf jedem Blatt erkennbar ist, aber nicht eine Formel trübt die Freude an der Unerschöpflichkeit seiner Aussagen, immer steigt Klee hinab bis zur letzten Wesenheit, die ihm die Form vorschreibt und vor Wiederholung bewahrt. Die reine Abstraktion wird auch dort, wo sie voll innerer Bewegung ist, den Eindruck der Begrenztheit des Formenreichtums nicht vermeiden können und dieses Minus im günstigsten Falle durch andere Werte ausgleichen. Klee ist von dieser Gestaltung weit entfernt, ein Zuviel an Gehalt erzwang bei ihm eine Zusammendrängung, die nicht mehr verstanden wurde und als Abstraktion am leichtesten einzuordnen war. In den letzten zehn Jahren ist die Fülle seiner Gesichte so über alle Vorstellung hinausgewachsen, daß er sich ihrer nur erwehren konnte, indem er einen Stil entwickelte, der vom Wirklichen nur das behält, was für den betreffenden Fall unentbehrlich ist. Das ist manchmal viel, manchmal beinahe nichts. Es gibt Blätter, auf denen sogar der üblichen Vernunft erkennbare Vorgänge und Tatsachen deutlich und zusammenhängend da sind, menschliche Dramen und solche bei Pflanzen und Tieren, Architekturen und Theaterszenen. Und es gibt Blätter, wo die Abstraktion soweit fortgeschritten ist, daß schon eine ziemlich genaue Kenntnis aller Arbeiten dazugehört, um ihren Sinn zu verstehen. Aber Klee ist hilfsbereit, ganz selten nur fehlt eine Unterschrift, die selbst dem Außenstehenden den Schlüssel in die Hand gibt. Das Auge kommt aber auch bei diesen Darstellungen nicht zu kurz. Man hat zuviel von Klees Musikalität gesprochen, und einige Analoga haben den Geiger Klee zum Schöpfer seiner Farbenwunder und Bach und Mozart, denen seine musikalische Leidenschaft gilt, zu seinen Paten gemacht. Ich glaube, mit gleichem Recht könnte man das Werk Leonardos mathematisch verdunkeln. Daß der künstlerische Impuls sich aus vielen und oft recht verschiedenartigen Komponenten zusammensetzt, bedarf keiner Erörterung, daß

[1] Die Wiedergabe der Bilder erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags Hans Goltz in München.

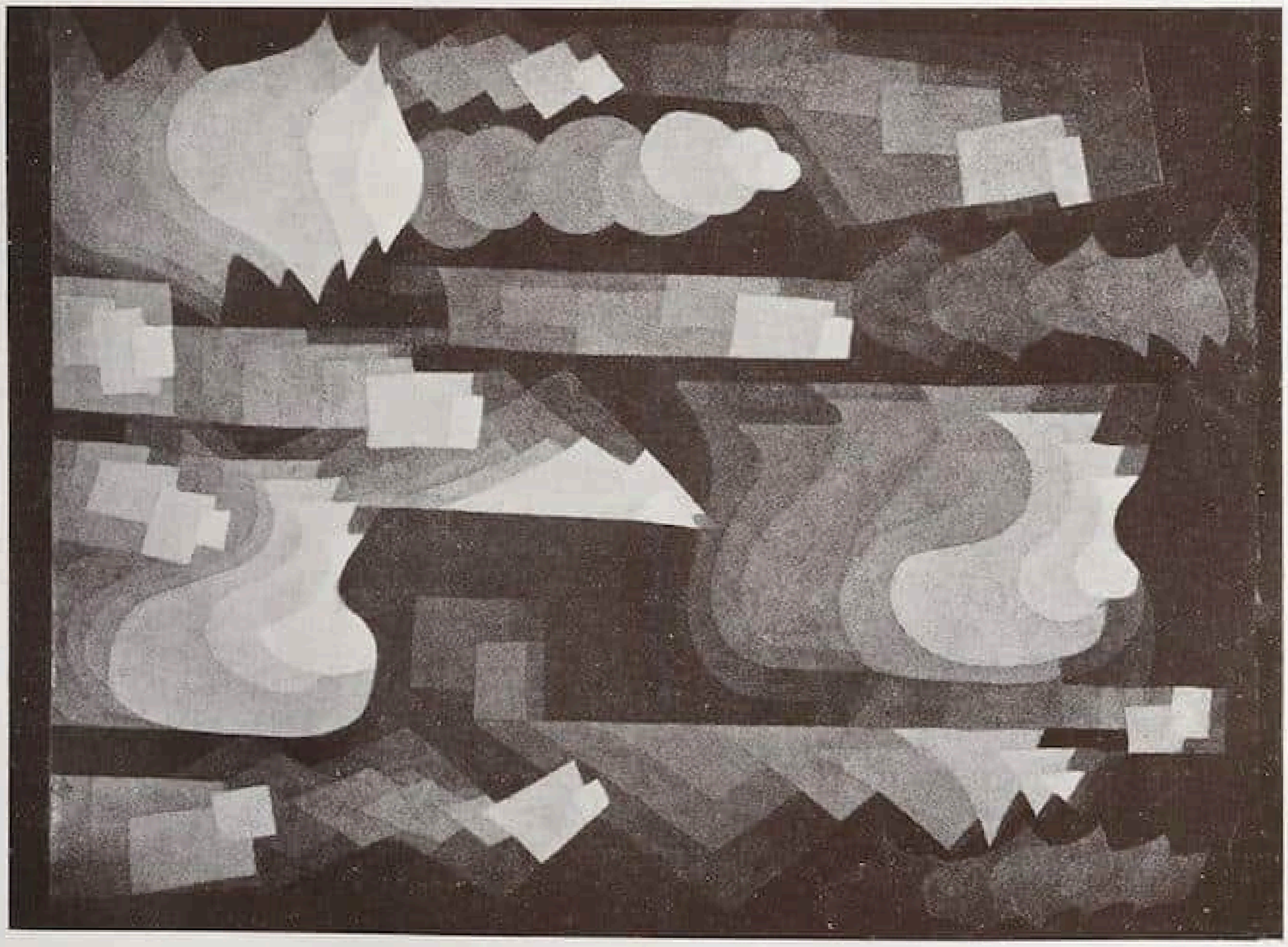
aber der entscheidende Antrieb um der Besonderheit einer Veranlagung willen abgeschwächt wird, geht nicht an. Wir haben sicher die wechselseitige Durchdringung der Künste zur Befruchtung des künstlerischen Lebens gebraucht, heute können wir diese Dinge ruhiger übersehen und Abgrenzungen an weiter gelegenen Punkten wieder gelten lassen.

Aus dem Jahre 1921 gibt es eine „Fuge in Rot" (Abb.). Der Titel verführt, in ihr das malerische Gleichnis einer musikalischen Imitation oder einer Bachschen Fuge zu sehen, in den vier Hauptformen das Thema, die Antwort, das Thema in der dritten Stimme und die Antwort darauf in der vierten. Die lebendige Abwechslung der Verteilungsverhältnisse, der Reichtum der Formvorgänge erinnert an den polyphonen musikalischen Stil. Rot wäre die Tonart, sie moduliert von Dunkelviolett zu Rosa und Gelbrosa. Aber schon dabei ergeben sich Gewaltsamkeiten, denn die Tonart könnte frühestens in der zweiten Stimme wechseln, nicht innerhalb des Themas. Soll aber in der Form der Übergang zur Dominante liegen, so wäre die lineare Entwicklung des Themas kaum genügend angedeutet. Der Grenzfall gerade zeigt, wie wenig Klee auch dort, wo er aus dem Musikalischen heraus ein Bild schafft, vom Wesen der Gattung sich entfernt; so wenig wie Verleine von der seinen in den tieftönenden Versen der Chanson d'Automne. Eine gesetzmäßige Farbenabstufung lebt sich in gesetzmäßig aufeinander bezogenen Formen aus, ein einfacher Fall der Imitation, der in allen Kunstgattungen als ein selbstverständliches Mittel bekannt ist. Entsprechendes hat Hodler in seinen wandbildmäßigen Reihungen mit Zuhilfenahme des Körperausdrucks versucht. Was bei ihm in der Abwandlung der Gebärde liegt, steckt bei Klee in der Abwandlung der bedeutungsvollen Form und Farbe. Das Blatt ist dem Musiker tot, dem Augenmenschen, der nichts von Musik weiß, lebendig, wofern er nur die weitgehende Abstraktion als menschlich belangvoll zu empfinden in der Lage ist. Das in sich geschlossene Farben- und Formenspiel gibt eine restlose Erfüllung nicht nur ästhetischer Sehnsucht. Die Ordnung, an die wir im Grunde alle glauben, ist so rein darin, daß sie sich auf das Ganze unseres Gefühls überträgt, und darin liegt wohl das einzige tertium comparationis zur Musik. Klee ist nicht immer so, und gewiß wäre uns ein Blatt wie die Fuge nicht so wichtig, stünde es nicht in einem Umkreis von Schöpfungen, die uns beweisen, daß es nicht das System, sondern das Leben ist, das seine Werke entstehen läßt. Klee hat keine Theorie und ist in jeder Arbeit neu.

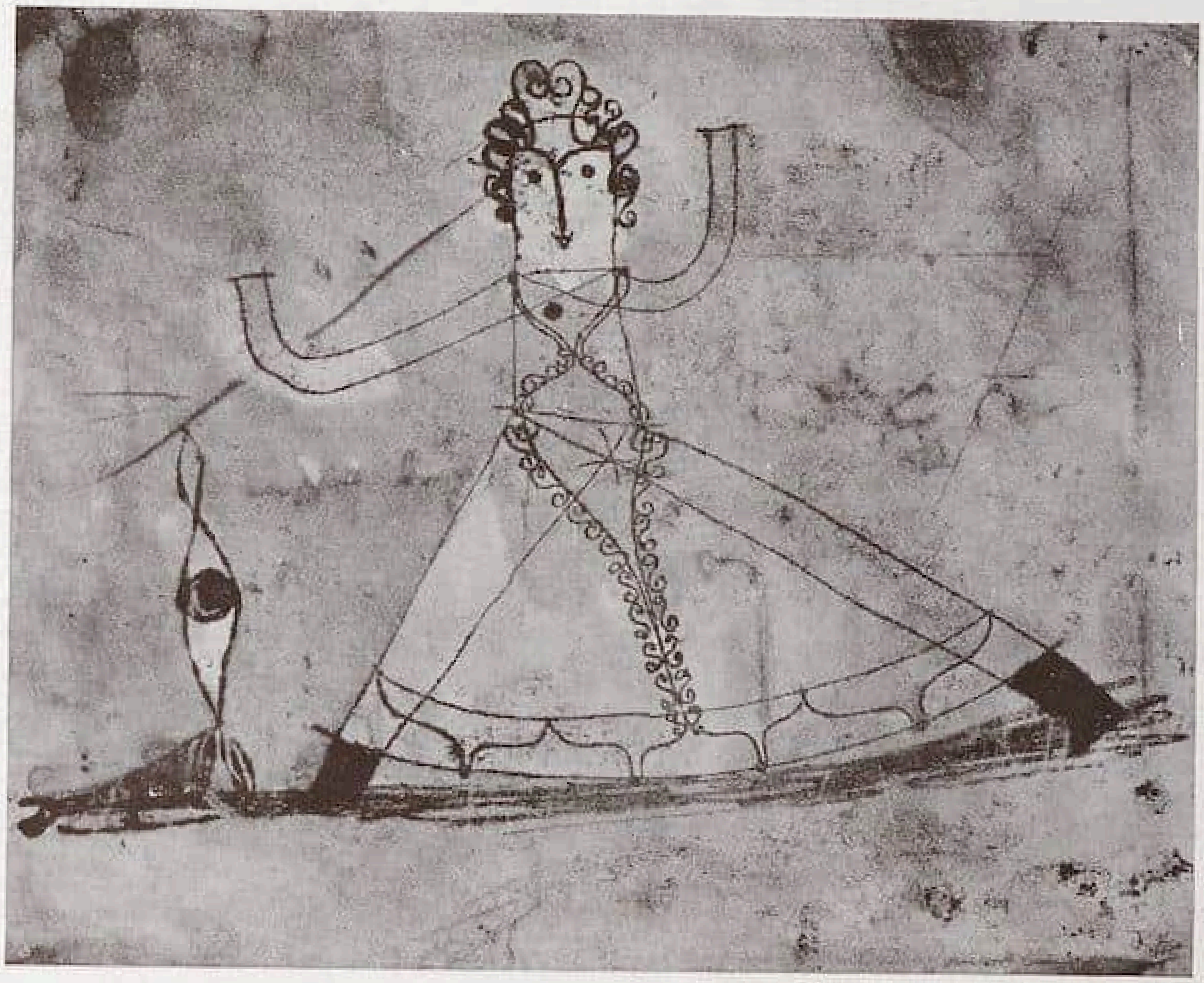
Zeitlich steht neben der Fuge das „Nächtliche Fest" (Abb.). Der Weg geht also nicht auf einer Strecke von A nach B, sondern in konzentrischen Kreisen von einem Zentrum nach außen. Das Nächtliche Fest liegt nicht im innersten Kreis, aber es ist eine seiner liebenswürdigsten Arbeiten. Die Festlichkeit ist wie ein Glanz von innen, so wie die Sonntäglichkeit auf den Figurenbildern Henry Rousseaus. Menschen sind nicht dabei, die Häuser mit ihren teils dörflichen, teils bizarr exotischen Formen geben sich selbst ein Fest in Smaragdgrün und Ziegelrot; Braun, Rosa und Olivgrün sind dabei und an einigen Stellen schimmert Goldstaub. Im Himmel spiegelt sich das Feuerwerk, und auf der Erde müssen Bäume und Pflanzen ersetzen, was an Sternen fehlt. Die Formen sind wirklich und auch wieder nicht, in den Verhältnissen bestimmt durch die mittlere Bildachse, die durchlaufende Giebellinie der Gebäude. Ein Spuk ist es nicht, eher ein Spiel, eine nächtliche Theatervorstellung der Natur. Infantil, sagen manche; gewiß, so wie in jedem ernsthaften Erwachsenen ein Stück Kind bleibt. Auch das ist da, gelegentlich, nicht grundsätzlich. Und eigentlich tritt gerade dieses Moment in der letzten Zeit mehr und mehr zurück. Ein Blatt wie das „Wandbild aus dem Tempel der Sehnsucht" (Abb.) gehört zu denen, wo die Umsetzung des Welterlebens in einer so hohen Potenz gegeben ist, daß ein Mehr an Realerklärung, als Klee selbst durch die Benennung gegeben hat, den Sachverhalt trüben würde. Die Symbolsprache der Pfeile, der Pendel, der Wage ist offenbar metaphysisch entstanden. Klee hat sich über diese Dinge im „Bauhausbuch" einmal kurz und eindeutig ausgesprochen. Die



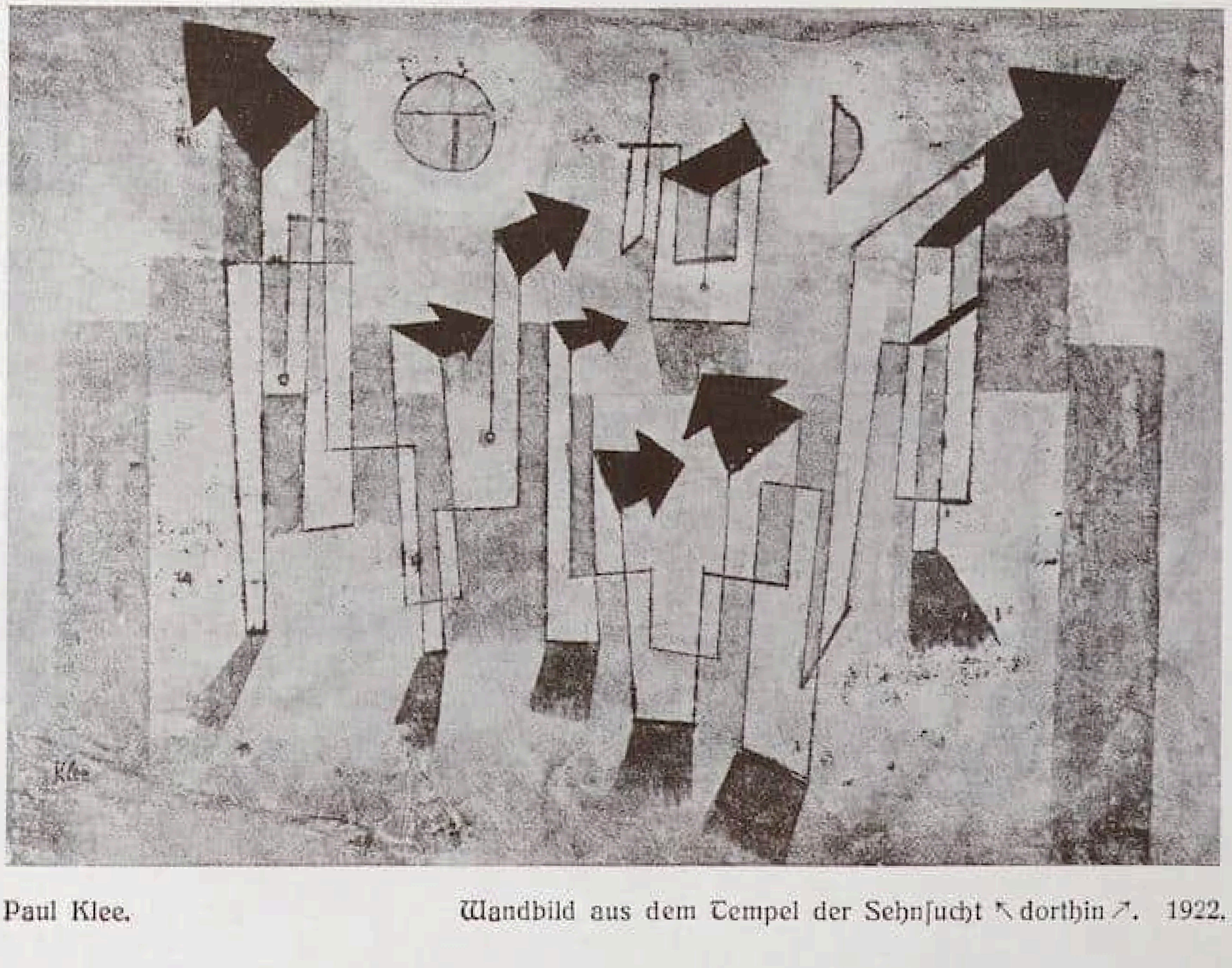
Paul Klee. Nächtliches Fest. 1921.



Paul Klee. Fuge in Rot. 1921.



Paul Klee. Klassische Groteske. 1923.



Paul Klee. Wandbild aus dem Tempel der Sehnsucht ↖ dorthin ↗. 1922.

Zwiesprache mit der Natur bleibt seiner Meinung nach für den Künstler die conditio sine qua non. Nur die Zahl und Art der zu begehenden Wege ändert sich, und in der Auffassung des natürlichen Gegenstandes ist eine Totalisierung eingetreten, entsprechend der Tatsache, daß der Mensch heute nicht bloß Geschöpf der Erde, sondern Geschöpf innerhalb des Ganzen ist, Geschöpf auf einem Stern unter Sternen. Der Gegenstand erweitert sich über seine Erscheinung hinaus durch unser Wissen um sein Inneres, das an Schnittflächen zu veranschaulichen ist. Intuitiv ergibt sich von da aus für ihn das gegenständliche Innere. (Das „Distelbild" von 1924 wäre ein Beispiel für diesen Prozeß.) Darüber hinaus aber führt nach seinen Worten der Weg, das Ich zum Gegenstand in ein Resonanzverhältnis zu bringen, das über die optischen, anatomischen und physiologischen Grundlagen hinausgeht. Der Weg gemeinsamer irdischer Verwurzelung, der im Ich von unten ins Auge steigt, und der Weg kosmischer Gemeinsamkeit, der von oben einfällt. Metaphysische Wege in ihrer Vereinigung. Auf dem untern Wege liegen die Probleme des statischen Gleichgewichts, zu den oberen Wegen führt die Sehnsucht, von der irdischen Gebundenheit sich zu lösen, über Schwimmen und Fliegen zum freien Schwung, zur freien Beweglichkeit. Sämtliche Wege treffen sich im Auge und führen, von ihrem Treffpunkt aus in Form umgesetzt, zur Synthese von äußerem Sehen und innerem Schauen. Von diesem Treffpunkt aus formen sich manuelle Gebilde, die vom optischen Bild eines Gegenstandes total abweichen und doch vom Totalitätsstandpunkt aus ihm nicht widersprechen. — Der obere Weg kosmischer Gemeinsamkeit hat das Wandbild geschaffen, und der Tempel der Sehnsucht ist nichts weiter als ein Gleichnis. Nach beiden Seiten führt der Weg aufwärts, wenn auch der Antrieb für rechts am Monde vorbei begründeter erscheint. Im obersten Kreis der Kunst steht für Klee hinter der Vieldeutigkeit ein letztes Geheimnis, und „Symbole trösten dann den Geist, damit er einsieht, daß für ihn nicht nur die eine Möglichkeit des Irdischen mit seinen eventuellen Steigerungen besteht, daß ethischer Ernst waltet und zugleich koboldisches Kichern über Doktoren und Pfaffen".

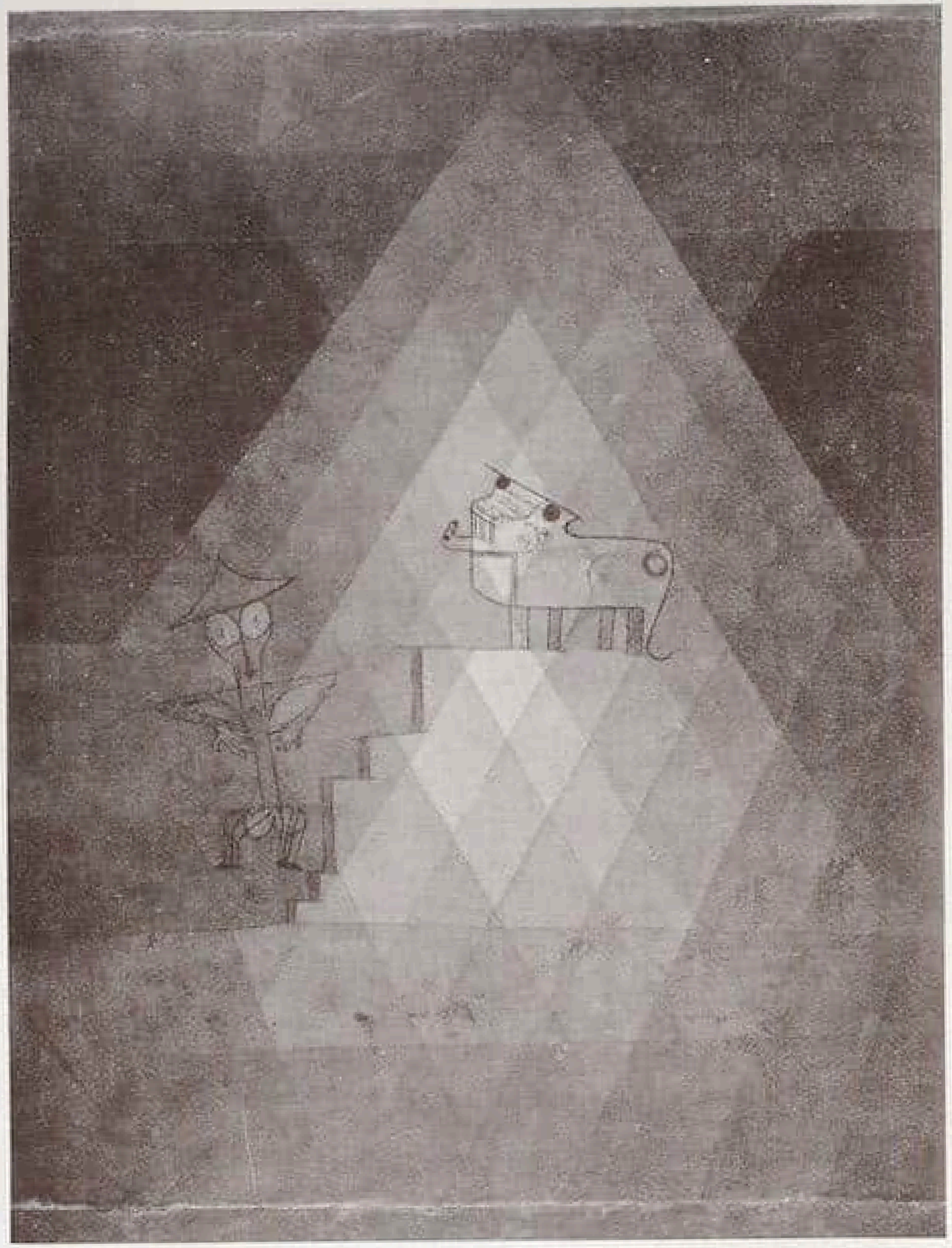
„Am Berg des Stiers" (1923, Abb.) kreuzen sich dingliche Vorgänge mit einem Gewebe aus ruhelosen Übergängen nicht wiederzugebender überirdischer Farbtöne innerhalb einer gewaltigen gläsernen Pyramide (im Technischen dem „Nachtfaltertanz" vergleichbar). Aus tiefstem Dunkel hellt sich die Farbe nach Hellrosa im Schnittpunkt des Stiers auf, das Figürliche viel mehr absorbierend als es die Abbildung tun kann. Der Berg allein ist ein Gebilde von solcher Überzeugungskraft, daß man die Fabelwesen, die sich dahineingezaubert haben, zunächst kaum beachtet. Scheinbar sind sie als das Böse, Urmännliche ein Korrelat des Urweiblichen und verdeutlichen, wie nur aus dem Spiel entgegengesetzter Kräfte ein höherer in sich ruhender Zustand zu verwirklichen ist. Im „Nachtfaltertanz" (Farbentafel) ist das aufsteigende Fabelwesen mit einer geradezu feinmechanischen Exaktheit konstruiert. Klee steigert sogar das Maschinelle, das ihm im Bauhaus als ein Problem der Gegenwart entgegentritt, ins Übernatürliche; nicht auf romantischem Wege, sondern indem er den Weg der physikalischen Gesetze weitergeht bis an einen Punkt, wo er sie als mathematisch-physikalische Formel bildhaft aufschreiben kann. Die Pfeilpendel geben die Schwere und das Gleichgewicht, die Krümmung der Kurve deutet nach oben. Sichtbares bietet keinen Vergleichspunkt; vieles sollte sichtbar werden, was wir begreifen, aber nicht sehen, bis es eine Hand wie die Klees, dem Auge sichtbar macht: der Widerstreit des Hellen gegen das Dunkle, des Aufwärts gegen das Abwärts, der Gegensatz von unendlichem Raum und begrenztem Phantasiegeschöpf, beider Bewegung, die Kraft, die alles zusammenhält, sozusagen der letzte Beziehungspunkt. Aufgabe der Kunst ist für ihn, das alles sichtbar zu machen; das eigentlich Sichtbare sei im Verhältnis zum Weltganzen nur ein isoliertes Beispiel, andere Wahrheiten seien latent in der Überzahl. Der Farbenteppich des Raums, zwischen dessen beiden Helligkeitspunkten das Fabeltier festgehalten wird, ist wie ein Spiel immaterieller Kräfte, von einer Schönheit, wie sie Klee erfunden hat, und von

einer Intensität, daß der Nachtfalter von ihr durchdrungen wird. Durch eine verwandte Farbensymbolik hat Klee im „Getroffenen Muttertier" (1923) dem Tod die Bitterkeit genommen und ihn in die Region des Unendlichen gehoben.

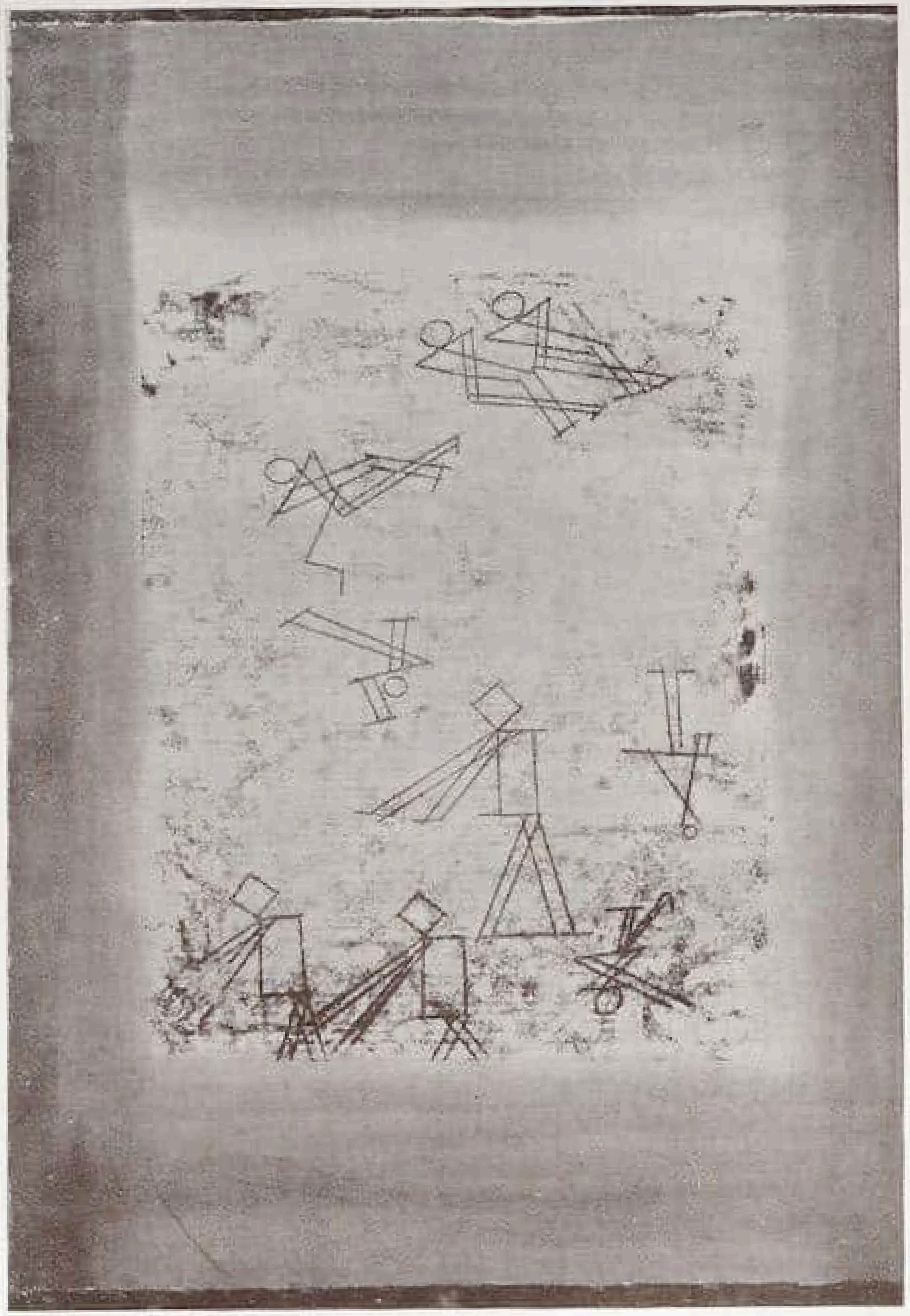
Vom Wege der Metaphysik lenkt Klee zuweilen ein in den der Groteske, um wie Antäus immer neu die Erde zu berühren, aus einer instinktsicheren Ökonomie der Kräfte. Das Kleinste gehört zum Größten, und der Kreis der Unendlichkeit ist nirgends unterbrochen. Auch ein beiläufiges Erlebnis, eine geringfügige Sache hat bei ihm eine Beziehung zum Ganzen der Welt. Ob er das „Lied des Spottvogels", den „Seiltänzer", eine Bühnengestalt, einen Pierrot, die „Alternde Venus" oder die Erinnerung an einen Ulk zeichnet, unmerkbar geht an einer Stelle das Reich des Meßbaren in ein solches innerer Schau über, wo der Mensch nicht das Maß der Dinge ist. Bei diesen Themen überwiegt der zeichnerische Charakter, weil die Linie in diesem Falle für Klee mehr Möglichkeiten des charakterisierenden Ausdrucks enthält als die Farbe. Sie ist boshaft und witzig, schlagfertig und immer wesentlich.

Die „Klassische Groteske" (1923, Abb.) sieht aus, als wenn das Haupt der Juno nach einer Körperergänzung gesucht hätte und in einer biedermeierlich dekorierten vor den Spiegel träte. Die abgerissene Geste kontrastiert sonderbar mit der Symmetrie des Haargekräusels; als hätte sich der Mechanismus des Körpers unfreiwillig verschoben. Der Linienumriß läuft plötzlich davon, macht sich selbständig und schafft ein Leben, das nirgends existiert und doch, wie auch bei der „Alternden Venus", unmittelbar einleuchtet. Die „Venus" biegt ab ins Grausige, Bemitleidenswerte, das „Lied des Spottvogels" ins Lächerliche, „Des Pierrot Verfolgungswahn" ins Gespenstische, das „Drama der Entzweiung" ins Dämonische. Strindberg wirkt alltäglich neben diesem Bild seelischen Zerfalls. Beim „Seiltänzer" sind in das aufgebaute Gerüst alle Spannungszustände hineinprojiziert, die sich auf empfindliche Nerven bei der Beobachtung eines solchen Vorgangs übertragen. Dieses Blatt lehrt verstehen, wie endlos bei allem was er malt, der Wechselstrom der Beziehungen vom Gegenstand, vom Künstler, vom Beschauer her ist, wie endlos der der Formen. Eine Treppe, ein Haus, eine Figur, alles ist nur in dem betreffenden Falle so und das nächste Mal ganz anders; denn nie kann sich die gleiche Kräftedurchdringung und Verwobenheit ergeben und nie infolgedessen eine Wiederkehr derselben Mittel. Die Marionettenfiguren der „Organisierten" (1923, Abb.), die Rundköpfe mit Gliedern und die Quadratköpfe mit den Kastenkörpern sind ein Spott auf Menschen, die zur Formel geworden sind. „Diesseits bin ich manchmal etwas schadenfroh", an diese Worte denkt man bei solchen Beiträgen zur Zeitgeschichte. Zuweilen lächelt er nur. Der „Schutzmann vor seinem Haus" ist reinster Humor, der sich als ein Stück seiner Weltanschauung auch in ernsten Darstellungen findet. Die Opernbühne mit ihrer etwas freien Logik, das Variété mit seiner Übersteigerung der natürlichen Kräfte regt ihn zu merkwürdigen Phantasmagorien an. Da vereinigen sich im „Zaubertheater" (1923) alle Reiche der Natur zu einem spukhaften Ensemble, im „Schlußbild einer Tragikomödie" (1923) die erlösten Partner zu einer ausgelassenen Pantomime. Die „Sängerin der komischen Oper", die „Altistin auf der Szene" (1923) sind überwältigende Typen einer Scheinwelt, die als Stoff übernommen eine nochmalige Übertragung in eine weitere Formenwelt sich gefallen lassen muß, während die „Bühnengebirgskonstruktion" Klees Sinn für die keineswegs erschöpften Möglichkeiten einer modernen Inszenierung verrät.

Zärtlichere Lieder begleiten seine Arbeit auch heute. „Pflanzen im Mondschein", „Silbermondgeläute", „Vogel im November", „Landschaft mit gelben Vögeln". Auf Gelblichrot singt der braune Vogel sein herbstliches Lied (Abb.), die Natur ist müde und kahl, die Pflanzen sind nur noch Schemen, und von außen dringt Kälte blau ein. Das alles steht auf dem Blatt, ganz eindeutig und bescheiden. Trauer liegt in der Linie, Abschied in der Farbe. Die „Landschaft mit gelben Vögeln" (1923, Abb.) ist tropisch. Auf tiefblauem Grund stehen silbergrüne Blätter und gelbe Vögel. Das Geschling der

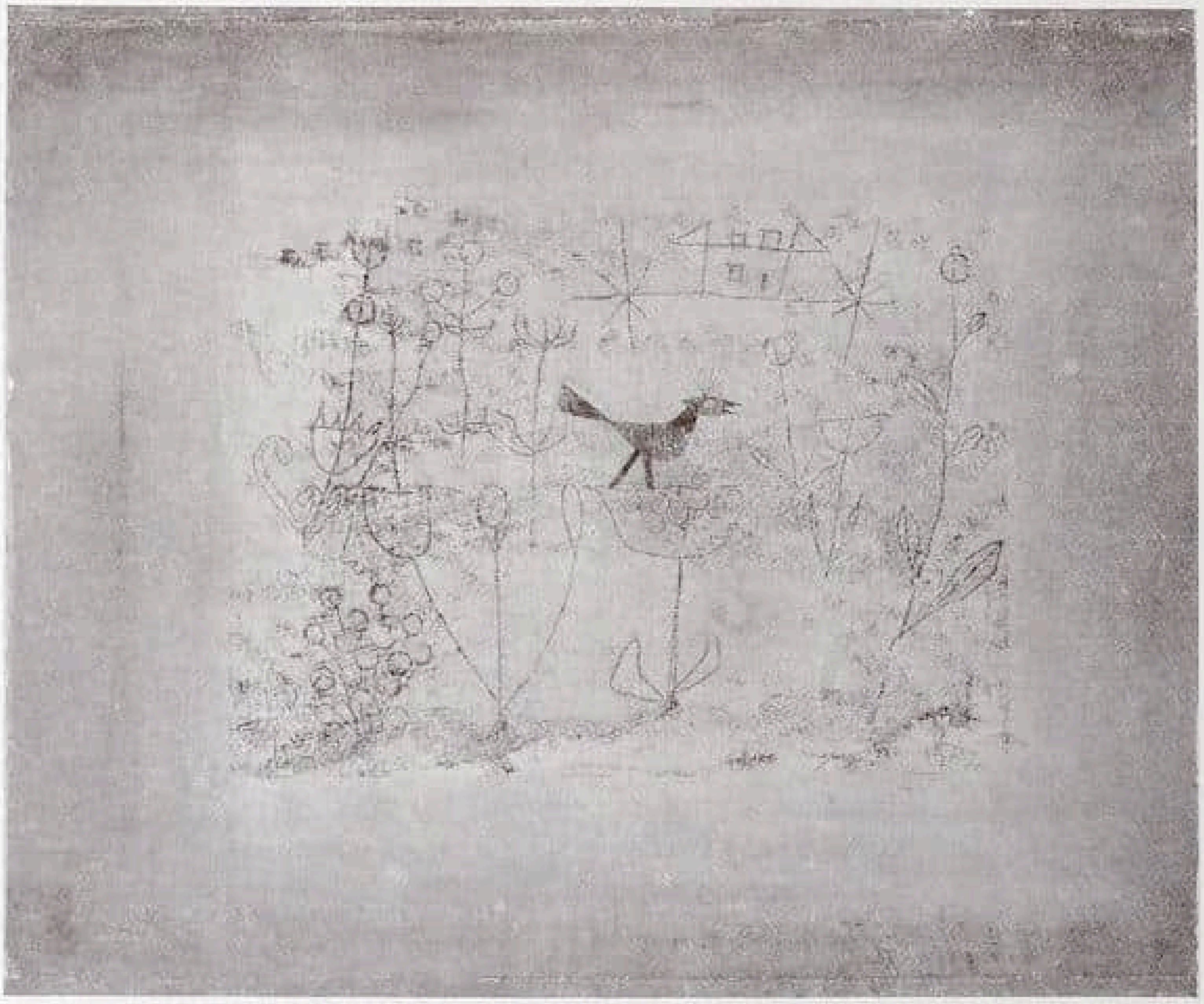


Am Berg des Stiers. 1923.



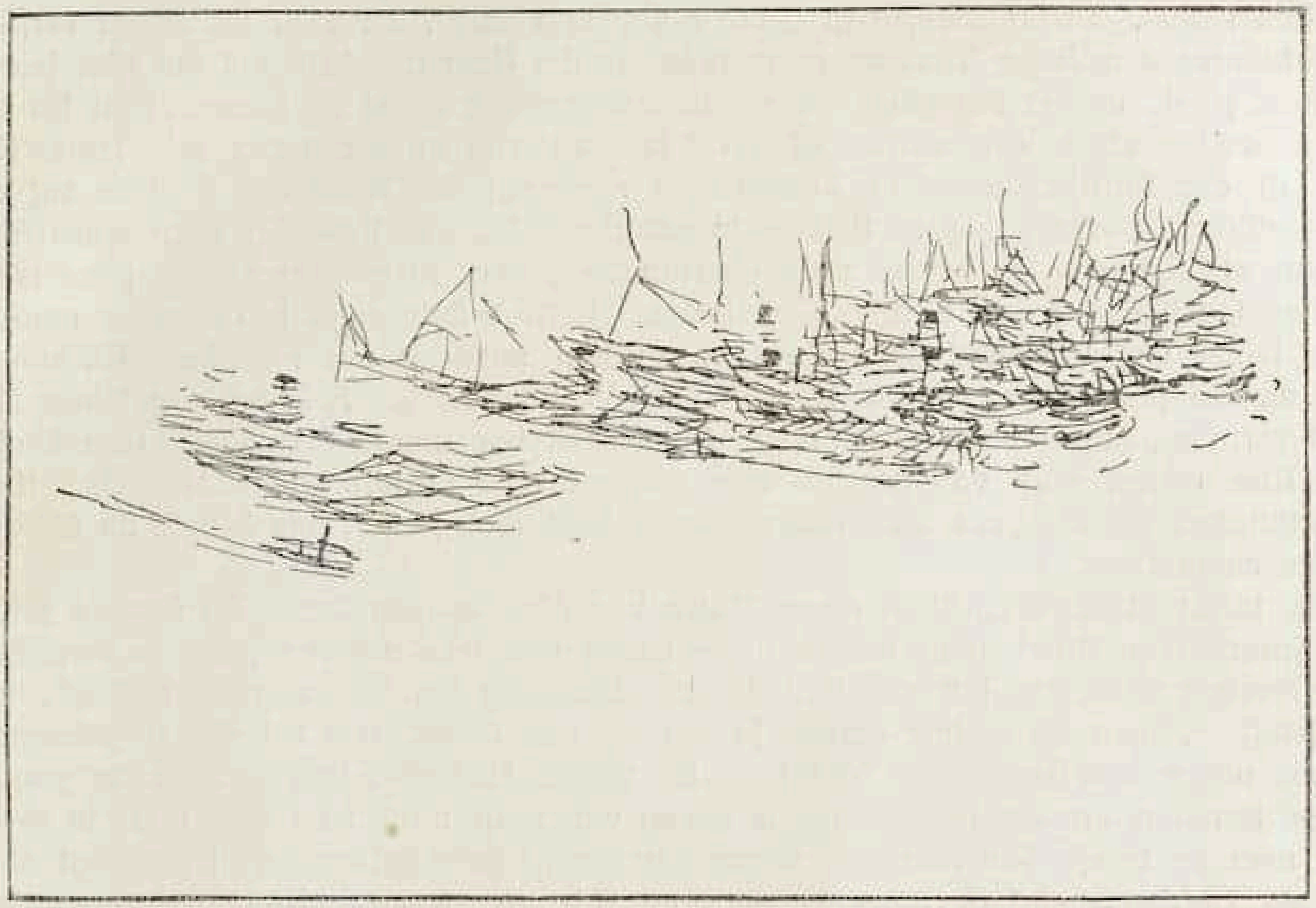
Organiſierte. 1923.

Paul Klee.



Paul Klee. Vogel im November. 1923.

Paul Klee. Landschaft mit gelben Vögeln. 1923.



Paul Klee. Dampfschiffe im Hafen. 1911.

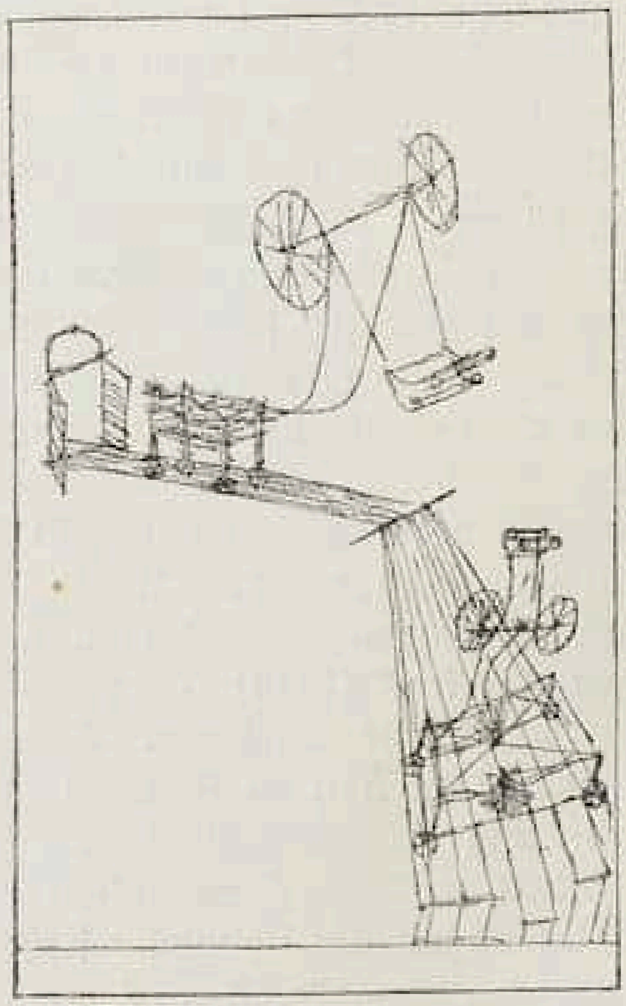
Pflanzen wuchert in saftigen Formen, südlicher Märchenzauber ist darüber gebreitet. Das „Häusliche Requiem“ (1923, Abb.) ist ein feierlicher Gesang in tiefem Rot, das bei rechteckiger Aufteilung der Fläche von Violett über Weinrot nach lichtem Grau in der Mitte geht. Darauf ist ein absonderlicher Vorrat von Leuchtern mit brennenden Kerzen und christlichen Symbolen in gemessener Entfernung von dem zentralen Kreuz ausgebreitet, und der Betrachter nimmt teil an einer Feier, die ihn nicht angeht und die ihn doch auf dem Umweg über die malerische Phantasie tief berührt.

„Landschaftlich physiognomisch“ nennt Klee ein Aquarell von 1924 (Abb.). Auf einem satten Dunkelorange, das leise nach Carmin und Rotbraun variiert, ist das Gesicht einer Landschaft im wörtlichen Sinne mit pelzigen kleinen Pinselzügen gestrichelt. Ein sonderbarer Traum, wo die Züge des menschlichen Gesichts und solche der Landschaft ineinander übergehen. Zweifellos ging diesmal der Weg nicht vom äußeren oder inneren Gegenstand ins Auge, sondern durch die „gemeinsame irdische Verwurzelung“, durch das Reich der statischen Formen. In Strich und Farbe ist jede materielle Verschiedenheit aufgehoben, die Natur ist im Gleichgewicht. Menschliches und Pflanzliches ist bei Klee stets eng benachbart, im „Seltsamen Garten“ (1923), in der „Kosmischen Flora“ (1923), schon in der „Kindheit der Iris“ (1917), doch mehr assimiliert, nicht in organischer Durchdringung. Vielleicht ist hier ein Ende. Aber Klee fängt sofort an einer ganz anderen Stelle wieder an. Der „Ort in Blau und Orange“ (1924, Abb.) überrascht durch Großheit der Form und Proportionalität. Im Original hebt Ton und Verteilung der Farbe die Wirklichkeit mehr auf zugunsten eines imaginären Raums, in dem Haus und Baum wie Einbildungen der Phantasie stehen.

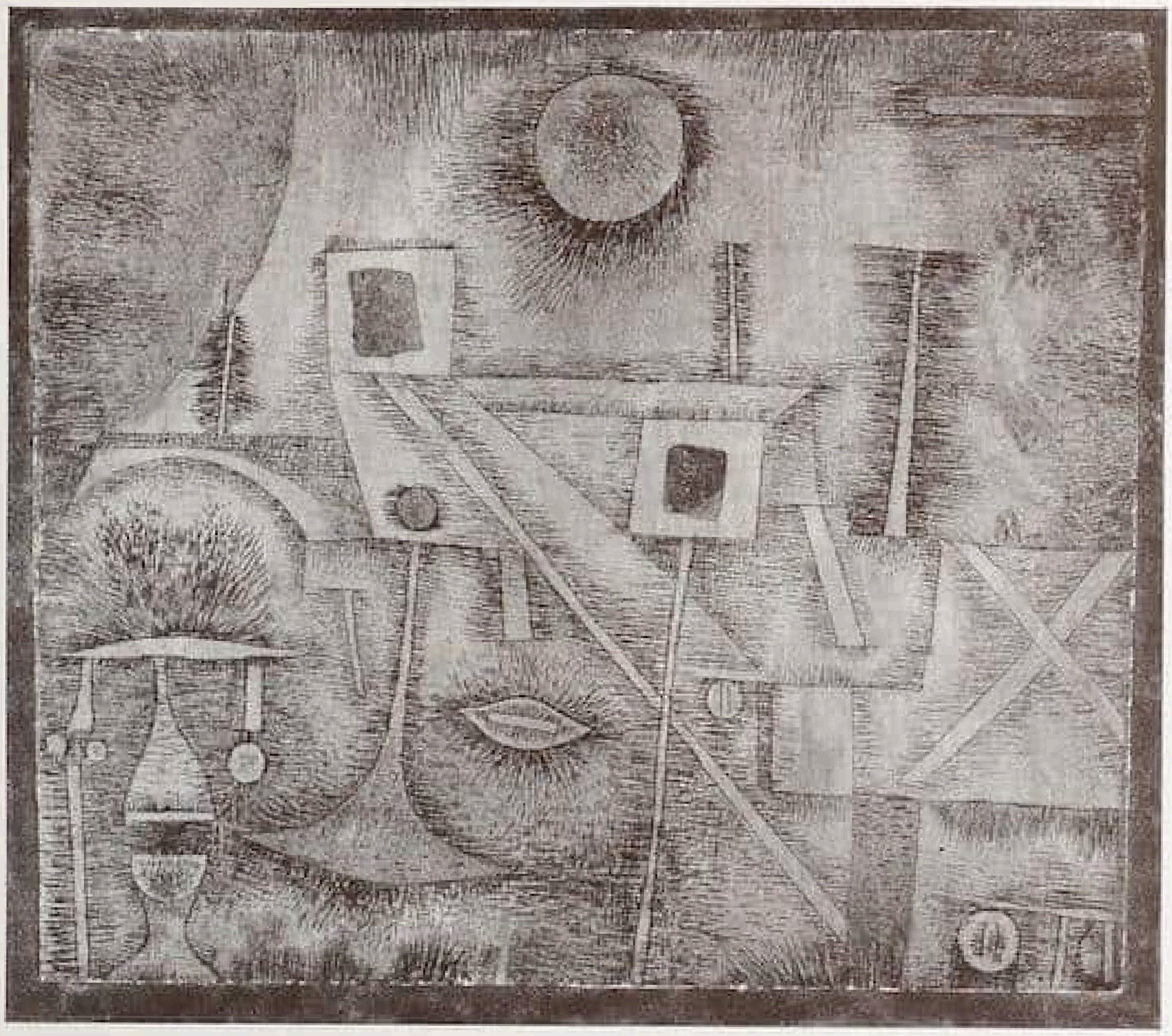
Es ist ein seltener Fall in der deutschen Kunst, daß Maler um das vierzigste Lebensjahr an Kraft hinzugewinnen. Was bei Klee früher wie ein liebenswürdiges Spintisieren aussah, ist ein künstlerisches Ereignis geworden. Den letzten Arbeiten gegenüber ist nicht viel gewonnen, wenn man von einer edlen Nervenkunst spricht, sie sind Leistungen, an denen ein großer Mensch mit allen geistigen, seelischen, metaphysischen

Kräften teilhat. Dieſer Menſch iſt heute noch der einzige, der über die Mittel verfügt, Unſichtbares dem Auge ſchaubar zu machen. In der Unbeirrbarkeit, mit der Klee ſeinem Dämon folgt, in der Fähigkeit, immer neue Mitteilungsmittel zu finden, liegt für uns mehr Gewinn als in den meiſten oft recht lauten Verſuchen der letzten zehn Jahre. Und das iſt das Entſcheidende: es kommt ihm nicht auf das Neue an, ſondern auf das Weſentliche. Deshalb hat es Klee nicht nötig gehabt, das Erbe der alten maleriſchen Kultur abzulehnen. Er hat es nicht übernommen, aber ſo eingebaut, daß ſeine maleriſchen Qualitäten jeden Vergleich aushalten. Dieſe wären noch fruchtbar zu machen, von ſeiner Geſamtperſönlichkeit dagegen dürften zunächſt nur mittelbare Wirkungen auf die Kunſt ausgehen. Denn Klee iſt eine Vorwegnahme. Arbeiten, die ſeinen Einfluß verraten, haben ebenſoviel äußere Ähnlichkeit wie innere Fremdheit. Wer ähnlich wie Klee erlebt, muß von ſich aus eine entſprechende Formſprache entwickeln. Klees Lehrtätigkeit im Bauhaus zielt dahin, nichts liegt ihm ferner, als Schule im üblichen Sinne zu machen.

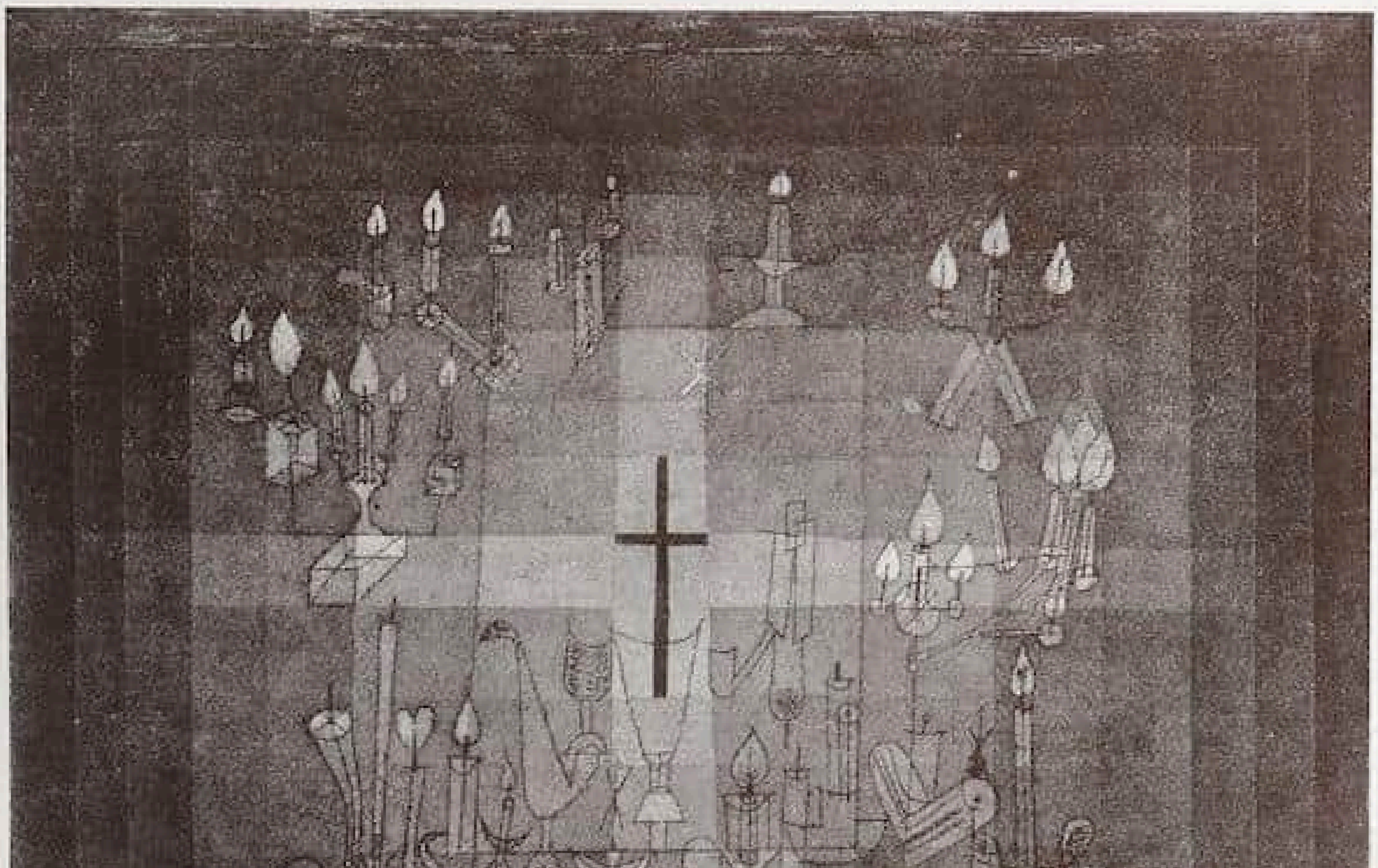
Es bleibt Stückwerk, über einen Maler wie Klee zu ſchreiben. Im Grunde fehlen die ſprachlichen Mittel, ſeine künſtleriſchen Werte und was dahinter ſteht, zu vermitteln. Die Neuheit widerſetzt ſich der Mitteilung. „Diesſeitig bin ich gar nicht faßbar", ſagt er ſelbſt. „Denn ich wohne gerade ſo gut bei den Toten, wie bei den Ungeborenen. Etwas näher dem Herzen der Schöpfung als üblich. Und noch lange nicht nahe genug." Seine Intuition erreicht Provinzen, in denen wir noch nicht zu Hauſe ſind, in denen wir aber zu Hauſe ſein möchten, wenn wir ſeine Bilder anſchauen. Es genügt nicht, ſie als Geſchenk einfach hinzunehmen und ſich zu freuen. „Wer bloß an meiner Pflanze riecht, der kennt ſie nicht, und wer ſie pflückt, bloß, um daran zu lernen, kennt ſie auch nicht", ſchreibt Hölderlin im Vorwort zum Hyperion. Möge es Klee nicht gehen wie dem Dichter, auf daß die Liebe zu ihm nicht ohne Verſtändnis ſei, das Verſtändnis für ihn nicht ohne Liebe.



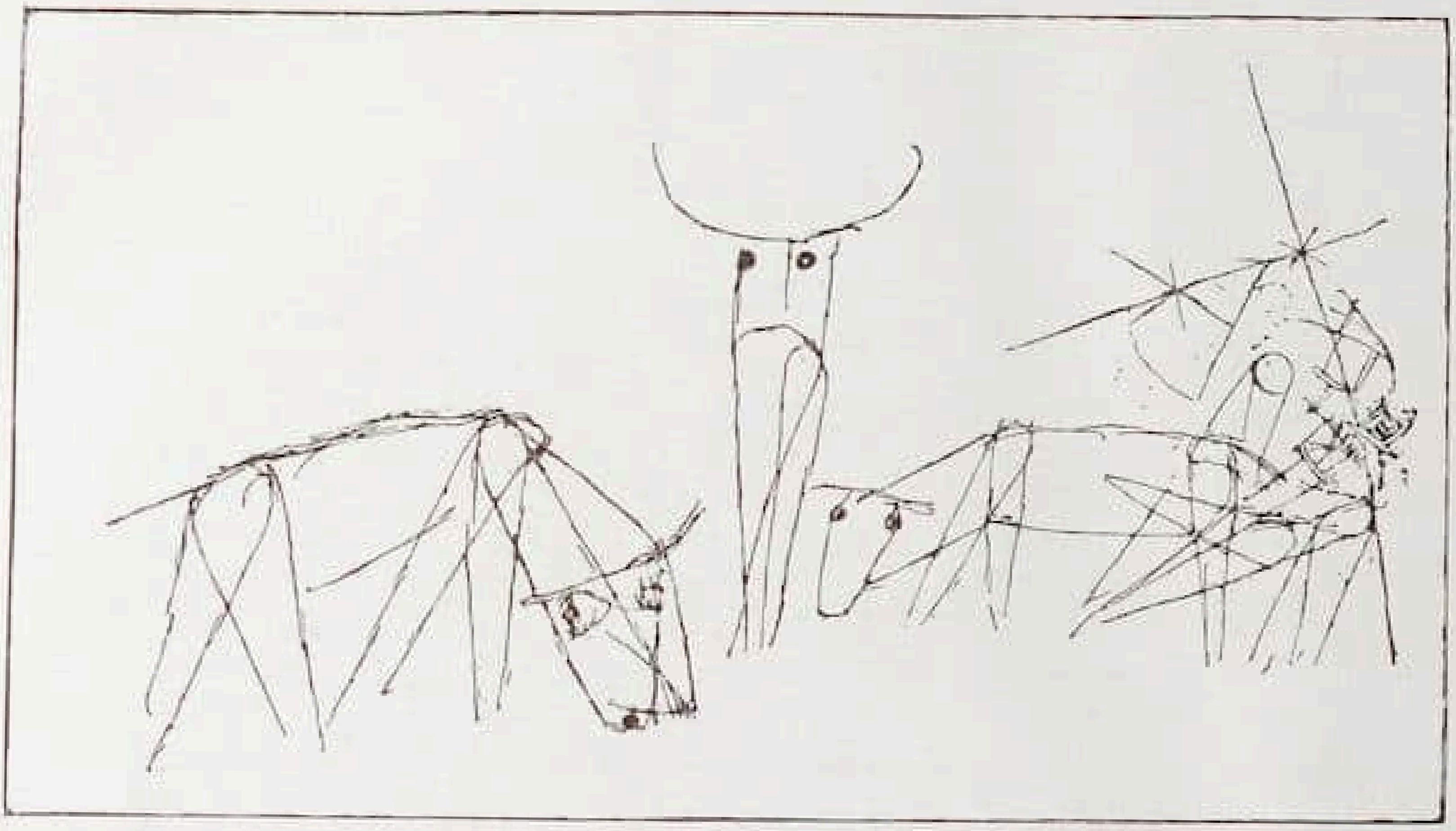
Paul Klee. Begegnung. 1921.



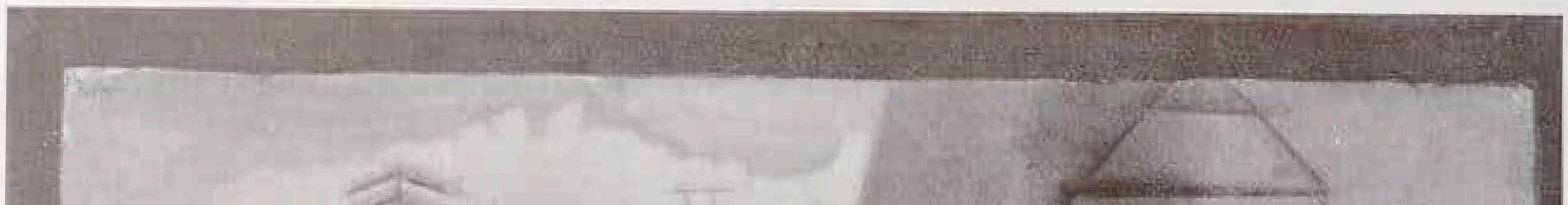
Paul Klee. Landschaftlich-physiognomisch. 1924.



Paul Klee. Häusliches Requiem. 1923.



Paul Klee. Brunſt. 1915.



Paul Klee. Ort in Blau und Orange. 1924.

Neue Bilder von Franz Heckendorf

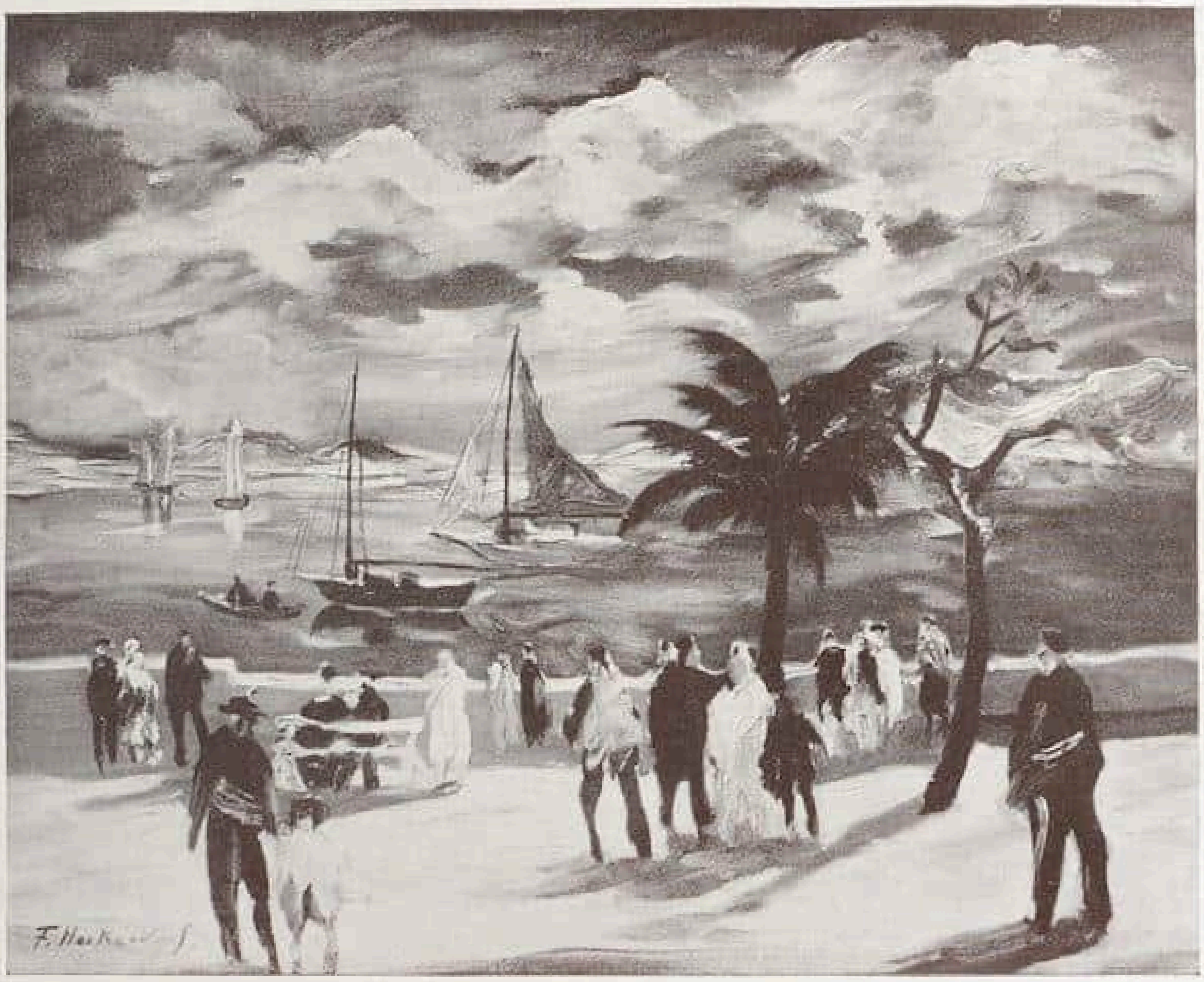
Mit acht Abbildungen auf vier Tafeln — *Von JOACHIM KIRCHNER*

Franz Heckendorf, über dessen künstlerischen Aufstieg vor einigen Jahren erstmalig in dieser Stelle berichtet wurde[1], hat die Erwartungen, die damals an seine Begabung geknüpft werden durften, nicht enttäuscht. Als phantasievoller Künstler und temperamentvoller Mensch hat er ohne sprunghaftes Tasten und Suchen sich von Anfang an selbständig seinen Weg geebnet und dieser ganz auf sich selbst gestellten Arbeitsweise, zu der nur der in sich Fertige und Starke befähigt erscheint, ist er treu geblieben, ohne den veränderlichen Launen der Mode und der Richtungen, die ja noch immer eine gewisse Rolle spielen, irgendwie nachzugeben. Die führende Rolle, die er schon beim Beginn seiner Laufbahn unter den gleichalterigen Kollegen einnahm, ist ihm verblieben, und es bedeutet wohl eine allgemeine Anerkennung seines Könnens, wenn er in diesem Jahre zusammen mit den bedeutendsten Namen der deutschen Malerwelt auf der internationalen Kunstausstellung in Rom mit mehreren Arbeiten vertreten sein durfte. Da Heckendorf eigentlich niemals auftragsmäßig arbeitet, sondern nur das malt, was ihm gerade Freude macht, so war es für ihn selbstverständlich, so bald wie möglich das eigentümlichste Gebiet seiner Erfolge, die südliche Landschaft, wieder zum Gegenstande seines Schaffens zu machen. Er durfte getrost nach dem Sonnenlande reisen, ohne den Gefahren, denen so mancher deutscher Künstler in Italien ausgesetzt ist, zu unterliegen. War es doch nicht die Kunst vergangener Jahrhunderte, die er auf sich einwirken lassen wollte, und von deren Studium er sich Nutzen versprach! Wohl hatte die italienische Kunst seiner Zeit keinem geringeren als Peter Cornelius derartig den Kopf verwirrt, daß er seinem Freunde Mosler schreiben konnte: „Ein deutscher Künstler soll nicht nach Italien fahren" — nein, was Heckendorf suchte, war der Geist der sonnendurchfluteten südlichen Landschaft; sie wollte er mit ihrem fremdartigen Märchenzauber in all ihren farbigen Stimmungen und aparten Erscheinungsformen erfassen. Wenn ihm dies auf zwei Studienreisen nach Jugoslavien und nach Italien gelungen ist, so kann man für das glückliche Resultat immer wieder nur die rasche Auffassungsgabe und die unglaublich starke Einfühlungsfähigkeit des Künstlers anführen — Vorzüge, zu denen sich eine nie gehemmte Arbeitslust und ein immenser Fleiß gesellen. Denn nur so war es möglich, daß er alle die reichen Früchte seiner Studienfahrten im Laufe eines Jahres zu einer stattlichen Kollektion vereinigen konnte, die zum Teil letzthin im Kunstsalon Gurlitt in Berlin gezeigt wurde[2].

Stellt man die Bilder, die Heckendorf im Jahre 1916 malte, als er zum ersten Male den Orient kennen lernte, seinen neuesten südlichen Landschaften gegenüber, so überrascht der starke Gegensatz, der sich nicht bloß in der Verschiedenheit der Technik und der Farbskala, sondern ganz besonders auch im Temperament und in der dadurch bedingten künstlerischen Gestaltung des Gesehenen bemerkbar macht. Ohne weiteres erscheint es berechtigt, von zwei besonderen Schaffensperioden des Künstlers zu sprechen. Anderseits sind beide Epochen, die des Aufstiegs und die der Reife, wenn wir sie so bezeichnen wollen, nicht so völlig voneinander verschieden, daß es nicht möglich wäre, den Maler von 1916 in den Bildern von 1923 und 1924 wieder zu erkennen. Im Gegenteil! Nimmt man sich die Mühe, die Bilder, die innerhalb jenes Zeitraumes von sieben Jahren entstanden, jahrgangsweise zu durchmustern, dann wird es einem klar, daß Heckendorf allem sprunghaften Irrlichtelieren auf dem Felde seiner Kunst völlig fern steht, daß der neue Ausdruck, den man in seinen letzten Arbeiten zu entdecken glaubt, auf einer allmählich fortschreitenden organischen Entwicklung seiner künstlerischen In-

[1] Vgl. Cicerone, Jahrg. 1919, Heft 13.
[2] Vgl. Cicerone, Jahrg. 1923, Heft 23.

dividualität beruht. Niemals regierte der Verstand den Künstler, sondern ausschließlich sein unbewußtes, von Temperament und Empfindung geleitetes Wollen. Mit Zielsicherheit, langsam von Stufe zu Stufe steigend, ist Heckendorf zu seinem neuen Ausdruck gekommen, gewissermaßen in ihn hineingewachsen. Anfangs war die Linie immer noch das Entscheidende seiner Malerei, ja sie gewann eine erhöhte Wirkung, jedoch nicht im Kontur, in der harten Umgrenzung der Flächen, sondern in der inneren Zeichnung des Vordergrundes seiner Landschaften. In breit ausladenden Strichen schuf Heckendorf hier seinen Bildern einen festen Sockel, von dem aus sich der Mittel- und Hintergrund leichter und lockerer abhob. Die barock bewegte, schwere Linearität, in die früher das Bildganze rhythmisch eingespannt war, war durchbrochen. Erst ganz allmählich macht sich der Übergang zu einem mehr malerischen Sehen geltend, die Flächen mit den breit aufgetragenen lokalen Farbentönen, die den Bildern der Frühzeit eine dekorative Note gaben, verschwinden, Mittel- und Hintergrund erhalten eine detailliertere Behandlung, nicht zum wenigsten in der Farbenskala, deren mosaikartiges Zusammenklingen einen Kontrast zu dem mächtig ausladenden Vordergrunde bildet. Aber auch dies war nur eine Stufe zu neuen Möglichkeiten. Immer mehr trat bei Heckendorf des Bedürfnis nach leuchtkräftigen, farbigen Wirkungen hervor. So sehr seine Palette von Anfang an das koloristische Element als etwas Wesentliches der neuen Kunst empfand, so hatte er doch hier nie das Letzte, die Farbe im Zauber ihrer höchsten Leuchtkraft, auszudrücken vermocht. Mit allmählicher Vernachlässigung der stilisierenden Linie trat das Merkwürdige ein: Das koloristische Moment wurde zur Hauptsache, breitete sich in unendlich mannigfachen, jubelnden Klängen über die gesamte Bildfläche aus. Gewiß werden die farbenstarken Eindrücke der dalmatinischen Küstenlandschaft, wie sie der Künstler im Frühjahr 1923 in sich aufnahm, und sein intensives Erleben sommerlicher Farb- und Lichteffekte am Ostseestrand diesen Entwicklungsprozeß beeinflußt haben. Aber wenn je der Stil der Spiegel des inneren Menschen ist, so passen diese übersteigerten leuchtenden Farben südlicher Zonen zu dem glücklichen Temperament, dem sorglos heiteren Sinne des Künstlers, dem es nun einmal im Blute liegt, die Welt von der fröhlichen Seite zu genießen, und dessen leicht entzündete Phantasie die Wirklichkeit mit einer verschwenderischen, sonnigen Pracht umkleidet. Mit dieser Einstellung auf die hellen, glühenden Farbakkorde des Südens ist Heckendorf zugleich zu einer stärkeren naturhaften Wiedergabe der Dinge gelangt. Versuchte er früher, in seinen Landschaften einen besonderen landschaftlichen Stimmungscharakter zu umschreiben, und waren hiebei rhythmisch-tektonische Gesichtspunkte von ausschlaggebender Bedeutung, so ist er nunmehr zu einer freieren und zwangloseren Wiedergabe eines bestimmten Landschaftsausschnittes übergegangen. Kompositionelle Überlegungen, wie sie in der linearperspektivischen Schichtung der Bildgründe zum Vorschein kommen, sind gewahrt, aber sie drängen sich nicht vor. Ein bestimmter, ihm zusagender Ausschnitt der Landschaft bildet jetzt für den Künstler den Ausgangspunkt, ihn gibt er, ohne wesentliche Veränderung der Wirklichkeit, nur mit den Mitteln der Farbe steigernd und hierin sein Eigenstes und Bestes bietend. Gerade die Balkanfahrt nach Bosnien und Dalmatien ist in dieser Beziehung für Heckendorfs Entwicklung von einschneidender Bedeutung geworden. Was diesem Maler der Sonne der Norden an Farbeindrücken nicht zu bringen vermochte, bot ihm die Adriaküste in vollem Maße. Hier erschien ihm die Natur in jener Farbigkeit, die er ersehnte, in jenem prallen Licht, das alle Konturen scharf abgrenzt und die Schatten tiefer und dunkler hervortreten läßt. Hier strahlte ihm ein tiefblauer Himmel und über das von der Sonne silbrig überglitzerte Meer richtete sich der Blick auf bergige Inselgruppen, die bei sinkender Sonne von so märchenhaft unwirklichen Farben übergossen werden. Auch das malerische Gemäuer der Küstenstädte, die Häfen mit den an den Molen liegenden Schiffen, die im Licht flimmernden Häuserreihen, vor allem aber das Farbenspiel der üppigen südlichen Flora mit Palmen, Cypressen und hohen Agavenstauden — all dies bot dem Künstler überreiche Anregungen, die ihn entscheidend beeinflußten und

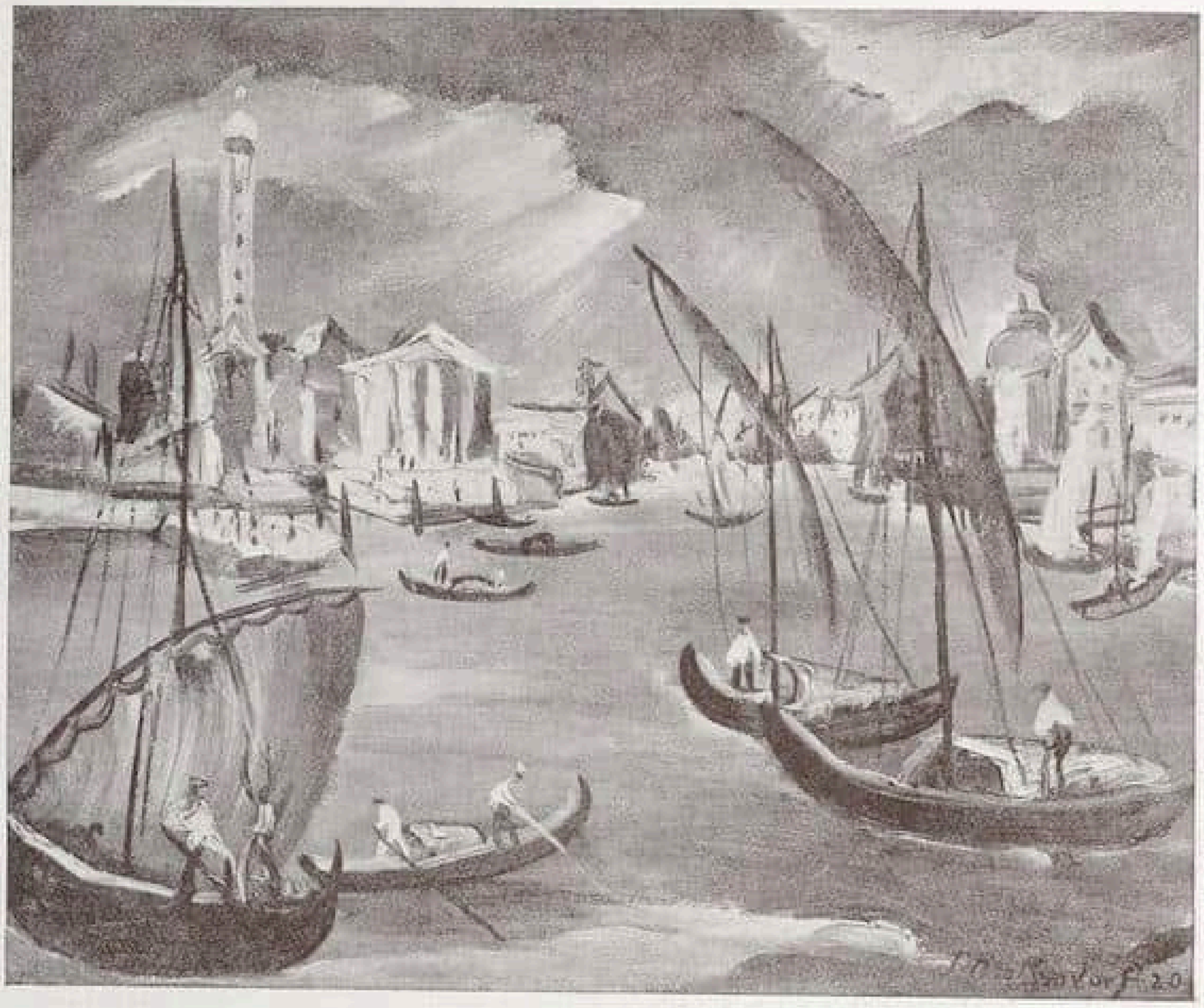


Franz Heckendorf. — An der Mole von Spalato (Dalmatien.)

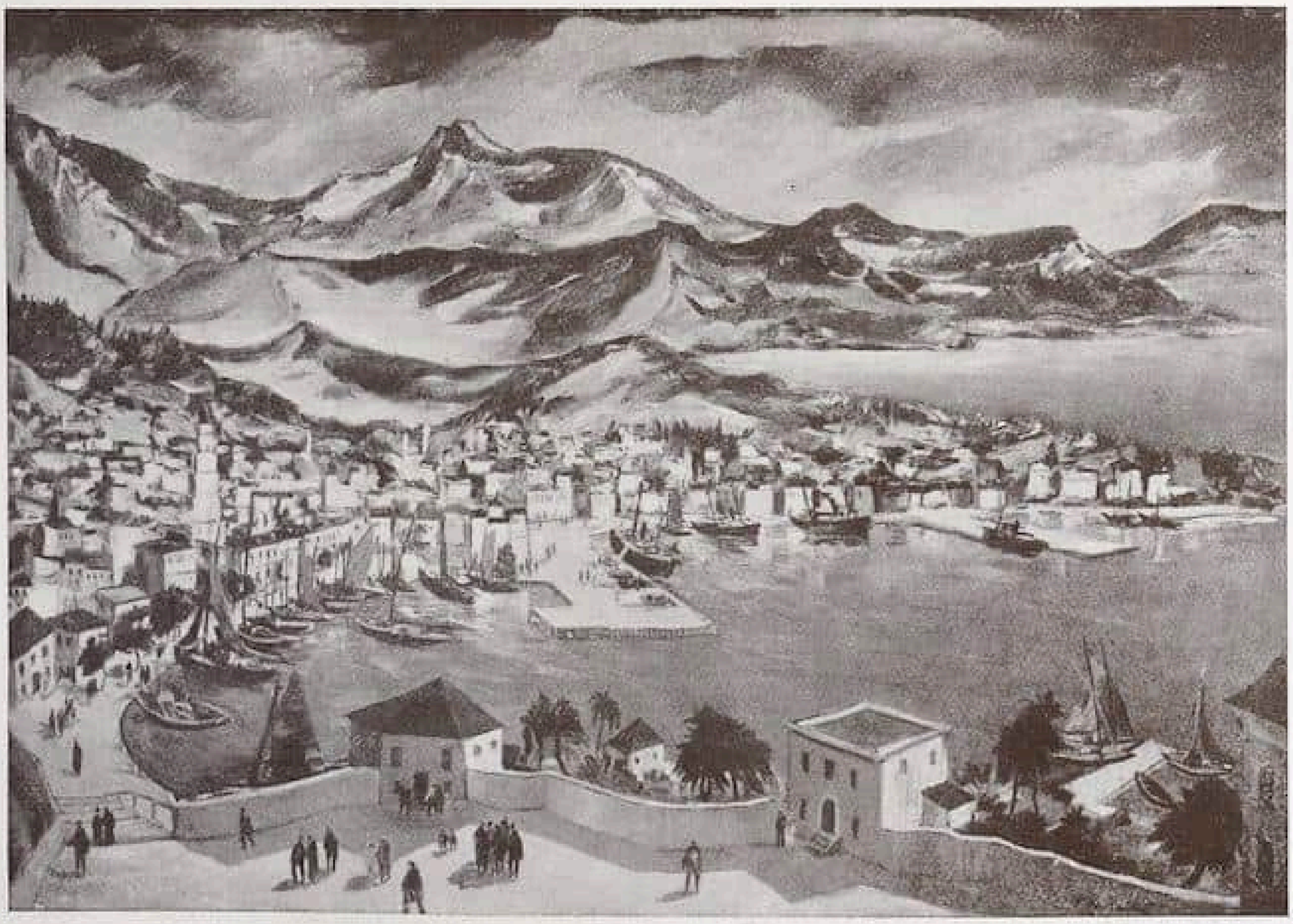
Franz Heckendorf. — Ein Sommertag.

Franz Heckendorf. Villa im Park.

Franz Heckendorf. Cattaro (Dalmatien.)

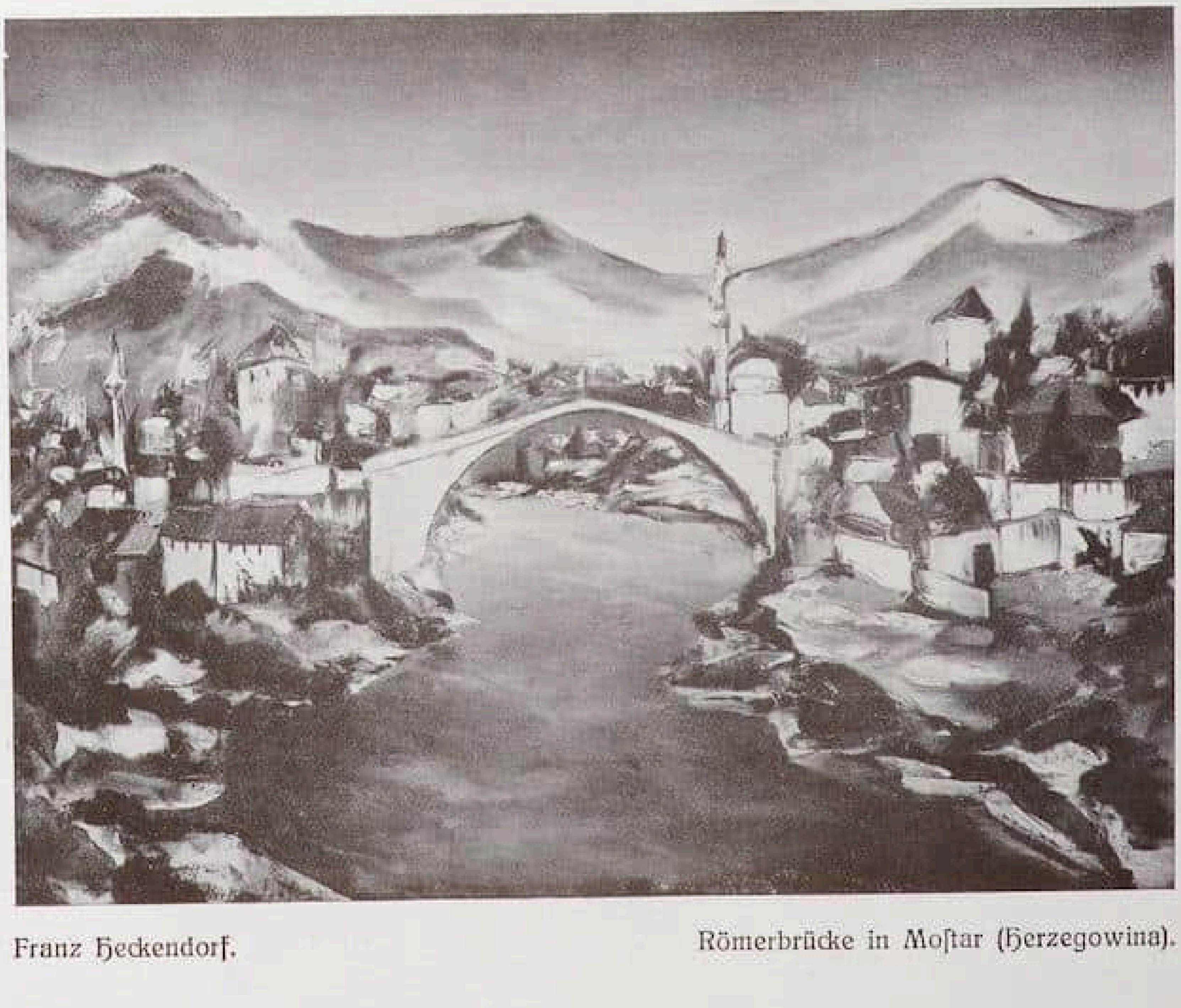


Franz Heckendorf. Venezianische Phantasie.



Franz Heckendorf. Hafen von Spalato (Dalmatien.)

Franz Heckendorf. Stilleben.



Franz Heckendorf. Römerbrücke in Mostar (Herzegowina).

ſeiner Palette noch nachwirkend neue Farbennuancen entlocken. Bei dieſer Gelegenheit mag nicht unerwähnt bleiben, daß Heckendorf auf ſeiner Reiſe nur aquarelliert und ſkizziert hat, und daß die Ausführung in Öl erſt im Atelier nach dem Gedächtnis erfolgte. Gleichwohl hat es der Künſtler erreicht, nicht nur das Weſen des Landſchaftscharakters glücklichſt zu treffen und die Eigenart der Farben abſolut richtig zu überſetzen, ſondern er vermochte auch örtliche Einzelheiten ſo ſicher nach der Kreideſkizze auszuführen, daß ein Kenner jener Gegenden auf den erſten Blick das dargeſtellte Motiv herausfinden wird.

Was von den farbigen Wirkungen der Landſchaftsbilder geſagt iſt, gilt natürlich auch von den in den letzten Schaffensjahren entſtandenen Blumenſtücken, die als Farbenrauſch, als Symphonien unendlich mannigfaltiger, lebhaft geſteigerter Farbeindrücke dem Betrachter unvergeßlich bleiben. Gerade im Stilleben zeigt es ſich aufs klarſte, wie ſehr Heckendorfs ganze Natur nach einer koloriſtiſchen Sättigung im Bilde drängt, und wie alles, was er malt, nur noch von dem einem Gefühl durchdrungen iſt: in der Farbe allein ganz ſich ſelbſt zu geben. Man kann nicht ſagen, daß der Künſtler mit dieſer Verlegung des Schwerpunktes von der Linie zur Farbe nunmehr als ein völlig neuer und anderer vor uns ſtünde. Dem aufmerkſamen Beobachter ſeines Werdeganges ſind die Übergänge, die ein Suchen und ein allmähliches Finden des Neuen zeigen, wohl erkennbar. Die Ausdrucksintenſität der Perſönlichkeit hat mit dieſer Wandlung nichts verloren, nur ihre Auswirkungsbaſis hat ſich verſchoben. Der Kraft des linearen Sehens iſt die Kraft koloriſtiſcher Wirkungen gefolgt.

Lovis Corinth.

Eine Ausstellung mittelalterlicher Plastik in Stuttgart

Von WALTER BOLL | Mit fünf Abbildungen auf drei Tafeln

Das Auftauchen von guter Plastik im Handel ist in den letzten Jahren immer vereinzelter geworden. Diese Tatsache hat ihren guten Grund in der fortschreitenden Inventarisierung unserer Länder und in der verschärften Aufsicht, die von den Kirchenbehörden bei Verkauf von kirchlichen Kunstwerken geübt wird. Andererseits sind die hervorragendsten Stücke des Handels nach und nach in den Besitz der staatlichen und städtischen Kunstsammlungen gelangt, oder aber in eine der großen privaten Plastiksammlungen, aus denen sie als einzelne Stücke so leicht nicht wieder herauskommen. Auch die starke Nachfrage nach Kunstgegenständen in der Zeit der Geldentwertung hat dazu beigetragen, daß selbst die entlegensten Gebiete unseres Landes nach Kunstwerken systematisch abgesucht worden sind.

Trotz dieser Verhältnisse haben die beiden Firmen Antiquitätenhaus Prinzenbau und Theodor Löwenthal in Stuttgart eine kleine Ausstellung mittelalterlicher Plastik in den Räumen des Prinzenbaus in Stuttgart zusammengebracht, die einige bemerkenswerte Stücke aufweisen kann. Das Hauptgewicht der Ausstellung liegt auf den Stükken des 15. Jahrhunderts. Aus früherer Zeit ist nur eine thronende Mutter Gottes (H. 0,66 m), französisch, aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts zu erwähnen von starkem provinziellen Einschlag, bei der man zunächst nicht an französische Herkunft denken möchte, wenn die Provenienz nicht gesichert wäre. Interessant ist das in dieser Zeit nicht allzu häufige Motiv der Mutter, die dem Kind die Brust reicht. In das 15. Jahrhundert leitet über die Statue einer Maria, wohl aus einer Kreuzigungsgruppe (H. 1,00 m), die aus dem ersten Viertel des 15. Jahrhunderts stammen dürfte (Abb. 2). Die Gewandbehandlung weist zunächst in die Richtung des Meisters von Eriskirch, noch näher verwandt erscheinen die beiden Bildwerke von Bronnweiler, eine Maria von einer Heimsuchungsgruppe und zwei trauernde Frauen in der Altertümersammlung in Stuttgart, doch ist dort die Faltengebung bereits entwickelter und fortgeschrittener. Am nächsten stehen ihr drei trauernde Frauen in Trochtelfingen (Hohenzollern)[1] und eine weitere von dort in Schloß Lichtenstein[2], sowie einige den Trochtelfingern verwandte Figuren in Vehringendorf, von denen gleichfalls eine Trauernde in die Sammlung Lippmann nach Berlin gekommen ist[3]. Unsere Figur zeigt allernächste Beziehungen zu dem Trochtelfinger Meister sowohl in der Bildung des Gesichtes wie in der Anordnung der Hängefalten. Allerdings sind die Faltengehänge an den beiden Unterarmen wesentlich kräftiger und nicht so manirirstisch und flächig ausgebildet wie bei jenen; wir könnten es mit einem reifen Werk des Trochtelfinger Meisters zu tun haben. Das köstlichste Stück der Ausstellung ist eine stehende Mutter Gottes mit Kind (Abb. 1). Die Wandfigur mißt 1,35 m und besteht aus Lindenholz mit zum großen Teil erhaltener Fassung. Maria steht mit nach links ausgebogener Hüfte, auf dem linken Arm das halbnackte Kind, das Szepter in der abwärts geneigten rechten Hand und die ehemals vorhandene Krone fehlen. Mit einem leichten, unschuldsvollen Lächeln folgt die Mutter dem Blick ihres Kindes, das sich aufgerichtet hat und, den Finger der linken Hand an das Kinn gelegt, ein Ereignis in der Nähe beobachtet, während es sich mit seinem rechten Armchen an dem Kopftuch der Mutter hält. Ihrem Stil nach scheint die Statue, die aus dem Oberschwäbischen stammen soll, eher in den Stilkreis des östlichen Bayern, in das

---

[1] Baum, Deutsche Bildwerke des 10.—18. Jahrhunderts, Stuttgart 1917, Seite 32; Waldenspul, Die gotische Holzplastik des Lauchertals in Hohenzollern, Tübingen 1925, Abb. 15/16.

[2] Baum, Gotische Bildwerke Schwabens, Augsburg 1921, Seite 71.

[3] Waldenspul, Abb. 17.

Abb. 1. Maria mit Kind.
Inn- und Salzachgebiet. Anfang des 15. Jahrhunderts.

Abb. 2. Maria von einer Kreuzigungsgruppe.
Meister von Trochtelfingen. 1. Viertel des 15. Jahrhunderts.

Abb. 3. Hl. Laurentius.
Nürnbergisch (?). Mitte des 15. Jahrhunderts.

Inn- und Salzachgebiet, zu gehören. Als Vergleich sind mehrere aus dieser Gegend und aus der Umgebung von Salzburg stammende Figuren zu erwähnen, die auf der Ausstellung frühgotischer Plastik in Wien (1923) zu sehen waren[1], sowie u. a. eine aus Greimharding am Chiemsee stammende Wandgruppe mit einer Krönung Mariä im Kaiser Friedrich-Museum in Berlin (Kat.-Nr. 235) und einige Stücke der Sammlung Örtel, von denen eine in die Stuttgarter Sammlung gelangte Magdalena aus der Gegend von Pfarrkirchen[2] und eine Maria mit dem Kind aus der Gegend von Braunau am Inn stammen[3]. Die gedrungene, ins Breite gehende Form des Gesichtsovals, die scharf abgesetzten Haare, das Kind und die Einzeldurchbildung des Faltenmotivs bieten eine gewisse Verwandtschaft. Einige dieser Figuren gehören allerdings bereits einer späteren Zeit an, könnten aber als eine Fortsetzung des in unserer Figur gegebenen Stils angesehen werden. Einen diesem Kunstkreis verwandten Stil zeigt auch die thronende Maria mit dem Kind im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg, die in Altdorf bei Landshut erworben wurde[4] und die sich ebenso wie die berühmte Seeoner Madonna des Bayrischen Nationalmuseums in München mit den erwähnten Figuren der Wiener Ausstellung und der Sammlung Örtel in Verbindung bringen läßt. Unsere Figur dürfte ihrer ganzen Auffassung wie dem Gesichtsausdruck nach in eine etwas frühere Zeit, in den Anfang des 15. Jahrhunderts zu setzen sein.

Um die Mitte des 15. Jahrhunderts ist die Steinfigur eines hl. Laurentius (H. 0,85 m) entstanden (mit einigen Ergänzungen am Fuß und an der linken Hand), besonders ansprechend in der schlichten Einfachheit des Gewandes und dem verträumten Ernst des Gesichtes (Abb. 3). Als Herkunft der Figur wird Nürnberg angegeben, doch ist dies bei den geringen stilistischen Zusammenhängen recht zweifelhaft. Etwa ein Jahrzehnt früher wird ein Tonapostel (H. 0,42 m) anzusetzen sein, der dem oberschwäbischen Stilkreis angehört. Zwei Holzfiguren aus einer Kreuztragung, Christus und Simon von Kyrene (H. 0,80 m), aus der Wolfgangkapelle in Emerkingen (O. A. Ehingen, Württemberg)[5] sind einfache Arbeiten eines schwäbischen Provinzmeisters um 1470—1480. Die Zeit kurz vor 1500 vertritt eine sehr reizvolle hl. Barbara (H. 1,00 m), die aus der Schweiz kommt und noch eine schöne alte Fassung besitzt, mit starkem oberschwäbischem Einschlag. Ebenfalls Schweizer Herkunft und etwas späterer Zeit angehörend ist die Büste einer hl. Anna (H. 0,60 m), die wahrscheinlich aus einer Sippendarstellung stammt. Eine selten vorzügliche Erhaltung zeigen vier zusammengehörige, einem größeren Altarwerk entnommene Figuren, ein hl. Martinus (H. 0,61 m), der wohl als Bekrönung diente, und die zierlichen Gestalten eines hl. Georg, einer hl. Elisabeth und einer anderen unbestimmten Heiligen (H. 0,80 m) aus der Zeit um 1500. Die Figuren kommen aus dem oberen Rheintal, aus einer Dorfkirche in Graubünden, weisen aber starke Anklänge an Schwäbisch-Alpenländisches, besonders Memmingen, auf. Den Stil des Allgäus um 1510—1520 vertritt als charakteristisches Stück ein gutes Relief einer hl. Familie (H. 0,60:0,60 m). Es zeigt den ausgeprägten Parallelfaltenstil und die Vorliebe des Allgäuers für genrehafte Motive und die lustig spielenden und sich tummelnden Putten. Einem anderen Kunstkreis gehören zwei weitere Figuren an: eine ansehnliche Gruppe einer spätgotischen Maria von einer Verkündigungsszene (H. 1,05 m) muß in das rheinische Gebiet gesetzt werden und ist Stil und Herkunft nach wohl am Mittelrhein zu lokalisieren. Der gleichen Gegend dürfte eine sehr reizvolle und gut erhaltene hl. Barbara (H. 0,84 m) mit dem unten liegenden Dioskuren zuzuweisen sein, deren Typus mit der gedrungenen Gestalt und dem schlanken, spitz zulaufenden Gesicht sich bei mehreren Figuren dieses Gebietes feststellen läßt. Den spitzen und zarten Gesichtern dieser Werke

---

[1] Belvedere (IV), 1923, Sonderheft 15/17.
[2] Sammlung Örtel Nr. 96; Baum, Deutsche Bildwerke des Mittelalters, Stuttgart 1923, Abb. 60/61.
[3] Sammlung Örtel Nr. 99.
[4] Josephi, Die Werke plastischer Kunst im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg 1910, Nr. 238.
[5] O. A. Ehingen, Die Kunst- und Altertumsdenkmäler in Württemberg (Donaukreis), 1912, Seite 63.

gegenüber kennzeichnen sich einige Figuren mit ihrem harten knochigen Gesichtstypus und dem ernsten, einwärts gekehrten Blick als Tiroler Herkunft. Als charakteristisches Stück ist besonders hervorzuheben ein glänzend erhaltener, ungefaßter hl. Stephanus von Zirbelholz (H. 1,25 m), eine gute Arbeit aus der Richtung des Michael Pacher (Abb. 4). Ein anderes Stück, gleichfalls ein hl. Stephanus (H. 1,13 m) mit hübscher alter Fassung steht jenem in Bewegung und Faltengebung außerordentlich nahe, verkörpert aber in seinen etwas feineren Gesichtszügen vielleicht mehr den nach dem Bayrischen hingehenden Stil. Eine Arbeit der späteren Zeit, etwa um 1520 entstanden, ist eine stehende Madonna mit Kind aus Zirbelholz, bei der der herbe verschlossene Ausdruck des Gesichtes ohne weiteres die Tiroler Abstammung erkennen läßt.

An außerdeutschen Werken bringt die Ausstellung neben der schon erwähnten Mutter Gottes aus dem 14. Jahrhundert nur wenige, meist der späteren Zeit angehörige Stücke. Aus Nordfrankreich stammen die auffallenden Figuren zweier Schächer (H. 0,50 m) von ausgezeichneter formaler Durchbildung und einem aufs äußerste getriebenen Realismus in ihren wilden Bewegungen und ihrem verzerrten Minenspiel. Trotz der auf den Anfang des 16. Jahrhunderts weisenden Landsknechtshose des einen Schächers dürften die Figuren, bei denen niederländischer Einfluß wohl nicht abzuweisen ist, schon in das fortgeschrittene 16. Jahrhundert gesetzt werden. Zu nennen sind außerdem ein Johannes der Täufer aus Alabaster (H. 0,67 m), lombardisch um 1480—1490, die bemalte Tonbüste eines älteren Mannes (H. 0,50 m), italienisch (florentinisch?) um 1520, sodann ein großes Nußbaumrelief mit Maria und dem Kind (H. 0,95 m), von schwerem Volutenwerk umrahmt. Es ist eine norditalienische Arbeit um 1600, deren Motiv auf das Cranachsche Gnadenbild in Innsbruck zurückgeht, interessant für die weitreichende Verehrung dieses Bildes.

An Werken der Kleinkunst sind hervorzuheben die graziöse Gestalt eines Ritters (H. 0,32 m), der auf einem Löwen steht, in Epitaphform, jedenfalls ein Teil eines größeren Denkmals (Abb. 5); aus Alabaster, vielleicht burgundisch um die Mitte des 15. Jahrhunderts; flämisch oder französisch ist eine kleine altgefaßte Eichenholzstatuette einer stehenden Maria mit Kind (H. 0,20 m) aus der Zeit um 1500, niederländisch oder spanisch die wuchtige und trachtlich interessante Holzfigur eines (falsch als Henker ergänzten) Knechtes aus einer Geißelung Christi (H. 0,34 m), die dem beginnenden 16. Jahrhundert angehört.

Abb. 4. Hl. Stephanus.
Richtung des Michael Pacher. Um 1500.

Abb. 5. Alabasterstatuette.
Burgundisch (?). 15. Jahrhundert.

Taoistischer Himmel. Großes Wirkbild (Tempelbehang). China, um 1700. Gr. 198×102 cm.

Kat.-Nr. 479 der Versteigerung der Sammlung Aug. Sproesser durch die Galerie Hugo Helbing in Frankfurt a. M. am 24. bis 26. September 1924.

Ein chinesisches Wirkbild aus der Sammlung Sproesser

Mit einer Tafel *Von ARTHUR KAUFFMANN*

Die Seidenweberei und die ihr verwandten Künste standen in China zu allen Zeiten auf einer außerordentlich hohen Stufe der Vollendung. Ist doch China die Wiege des edelsten Textilmaterials, der Seide, die bis heute noch für das vornehme Gewebe fast ausschließlich Verwendung findet. Die gewirkte Seide, die der Stoffkunst Chinas ganz besonders eigentümlich ist, wird Kossé genannt. Ihre Technik ist die alte primitive Arbeit, die wir gemeinhin mit Gobelinwirkerei bezeichnen und die zwischen der Flechtarbeit und der eigentlichen Weberei steht. Wie beim Kilim und wie beim Gobelin werden die farbigen Schußfäden, die das Muster und die Darstellung bilden, um die Kettenfäden abwechselnd von vorn und von hinten durchgeflochten, das heißt also in die Kette durch freie Handarbeit eingewirkt. Bald werden wie beim Kilim die farbigen Fäden an den Stellen, wo die Farbe enden soll, wieder zurück- und am anderen Ende wieder vorgeführt, bald werden sie, wie beim Gobelin, da wo die Farbe aufhört, abgerissen und hängen auf der Rückseite frei herab. In beiden Fällen entstehen überall, wo die verschiedenen Farben aneinanderstoßen, mehr oder weniger klaffende Spalten, da die Schußfäden nicht, wie bei der mechanischen Weberei, über das ganze Gewebe laufen. Diese Spalten, die nach Fertigstellen des Wirkbildes zusammengenäht werden, geben der Kosséarbeit oft den Eindruck, als ob sie aus vielen einzelnen Teilen und Unterteilchen mosaikartig zusammengesetzt sei, ein Umstand, der häufig zu Irrtümern über die Kossétechnik geführt hat. Die Vorder- und Rückseite ist fast völlig gleich. Nur werden auf der Vorderseite die Details, vor allem besondere Feinheiten mit dem Pinsel aufgemalt. Als Material werden Seiden- und Goldfäden verarbeitet und so erstaunlich fein gewirkt, daß chinesische Geduld und Geschicklichkeit erforderlich ist, um die oft spinnwebzarten Gewebe herzustellen.

Ein durch Größe und Schönheit der Darstellung ungewöhnlich bedeutende Kosséarbeit bringt die Sammlung Aug. G. Sproesser. Es ist ein 2 m hoher und 1 m breiter Tempelbehang, der aus der Sammlung des berühmten chinesischen Staatsmannes und Ministers Sheng Kung Pao erworben wurde und nach dessen Angaben aus einem der Tempel westlich von Peking stammt. Dargestellt ist der taoistische Himmel, das Paradies Shou Shan, in dem die taoistischen Götter und Heiligen, dem Range nach von unten nach oben geordnet, sich bewegen. Den dominierenden Ton gibt dem Wirkbild die lachsrote Farbe der Himmelsluft, die von belebten Landschaftsbildern, von felsigen Gebirgen und stilisierten Meeren und Wolken in zartgetönten braunen, gelben, grünen und blauen Farben, sowie Goldfäden durchzogen ist. Im unteren Teil der Himmelslandschaft sehen wir einen Lotosteich, an dessen linkem Rand ein Damhirschpaar neben einem Pfirsichbaum steht, während am gegenüberliegenden Ufer die beiden Götter der Fröhlichkeit und der Friedlichkeit, Ho ho erh hsien, sich befinden. Weiter rechts steht Tung fang So, mit dem gestohlenen Pfirsichzweig. Über dem Lotosteich wölbt sich eine natürliche, von einer Kiefer und einem Fingerzitronenbaum bestandene Felsenbrücke, auf der einer der Acht Unsterblichen, Dschang Go, auf einem Maulesel reitet. Vor ihm im blauen, goldumgürteten Gewand der Kriegsgott Kuan ti mit dem Bogen, begleitet von einem Chilinreiter und zwei Hellebarden tragenden Knaben. Die übrigen der Acht Unsterblichen verteilen sich einzeln und in Gruppen über die Felsenvorsprünge. Rechts Li Tiä Guai mit Kürbisflasche und Krücke zusammen mit der die Flöte blasenden Lan Tsai Ho. Links eine Gruppe von Unsterblichen, von denen Dschung Li Küan und Lü Dung Bin mit dem Schwert sich mit einem Brettspiel, dem go-bang vergnügen, während Tsau Go Giu, mit den beiden Brettchen, ihnen zuschaut. Allein zwischen Felsen steht Han Siang Dsi mit Blumenkorb und Hacke. Zwischen ihnen schwebt frei im Himmel, getragen von einem Kranich, die Achte der Unsterblichen, Ho Siäu Gu, mit ihrem lotosblumenartig geformten Schöpflöffel. Hoch darüber erblicken wir das Meeresschloß, auf dessen Dachterrasse die Trinität des Glücks und zwar Lu, der Gott der Ehre, Shou, der Gott des langen Lebens, und Fu, der Glücksgott mit ihren Attributen und begleitet von zwei Knaben sich ergehen. Auf das Schloß zu fährt durch das Meer, aufrecht in ihrem schmalen Nachen am Steuer stehend, eine Gottheit, wohl die Meeresgöttin, begleitet von einer Dienerin. Ganz oben in den Wolken schwebt Hsi Wang Mu, die von einem Phönix getragene erhabene Königin-Mutter der Genien mit vier Trabanten.

Es ist schwierig, wenn nicht unmöglich, das Stück mit Sicherheit zu datieren. Die Darstellung trägt den Charakter der Mingzeit. Doch wird man das Wirkbild wohl etwas später, jedoch nicht später als um 1700 ansetzen müssen. Die Seltenheit derartiger Arbeiten und das Fehlen datierter Stücke verbietet eine apodiktische Feststellung der Entstehungszeit.

Die Kunstgewerbeschule

Von F. H. EHMCKE

Vorbemerkung des Herausgebers. In der „Münchner Allg. Zeitung" hat kürzlich der bekannte Vorkämpfer der kunstgewerblichen Bewegung zu einem der aktuellen Probleme der modernen Kunsterziehung, anknüpfend an gewisse Vorgänge im Münchner Kunstleben, Stellung genommen. Die Erörterungen Ehmckes sind von grundsätzlicher Bedeutung und verdienen, im wesentlichen auch an dieser Stelle mitgeteilt zu werden.

Anlaß und Absicht

Tolstoi schildert, wie er auf seinen Gütern einige junge Bäume fortschlagen ließ, weil sie durch ihr kräftiges, jugendliches Wachstum ein paar ehrwürdige alte Pappeln gefährdeten. Kurze Zeit darauf gingen die alten Bäume von selber ein und in der so entstandenen Öde war für keinerlei Nachwuchs gesorgt. Dieses Gleichnis kommt mir unwillkürlich in den Sinn, wenn ich daran denke, wie man die aufstrebende Münchner Kunstgewerbeschule niedergeschnitten hat, um der veralteten Akademie zu einem neuen Scheinleben zu verhelfen. Zur Geschichte und Erläuterung des Begriffes Akademie mag hier nur kurz gesagt sein, daß der Name sich von jenem sagenhaften Akademus herschreibt, bei dem die Athener Weltweisen sich versammelten und daß die Akademien darum jahrhundertelang nichts anderes waren, als eine Vereinigung der geistig Führenden eines Landes zu einer Gemeinschaft vorwiegend repräsentativer Art. Eine solche Einrichtung war besonders sinnvoll, als Fürstengunst und Fürstenmacht bedeutende Geister von auswärts herbeiholen, an einem Hof versammeln und durch sie auf die kulturelle Entwicklung des Landes einen bestimmenden Einfluß ausüben konnte. Da mochte denn wohl auch Leistung und Anleitung einzelner Meister schulbildend sein. Die nach dem Beispiel der wissenschaftlichen Akademien später, als die Kunst schon nicht mehr dem Lebensquell nahe war, gegründeten Maler- und Bildhauerschulen haben mit ihren von der Wissenschaft übernommenen Disziplinen wie Anatomie, Perspektive, Historie, Optik auf die Naivetät und Unmittelbarkeit der Schüler mehr beeinträchtigend als fördernd gewirkt. Trotz des außen Stehende blendenden Prestiges ihrer Glanzzeiten, aus denen Namen wie Cornelius, Schadow, Oeser an unser Ohr klingen, hatten sie das peinliche Ungemach, auf die wahrhaft Genialen abstoßend zu wirken, so daß eigentlich die Besten ohne akademische Ausbildung zur Größe gelangten und die Bezeichnung „akademisch" in der geläufigen Nomenklatur eine durchaus negative und minderwertige Bedeutung erhielt. Ihr Nutzen als Pflege- und Pflanzstätten malerischer H a n d f e r t i g k e i t e n mag nicht angezweifelt werden, was aber keinesfalls ihren Umfang und ihre Ausdehnung zu künstlerischer Weitläufigkeit rechtfertigt.

Doch soll hier mehr von den K u n s t g e w e r b e s c h u l e n die Rede sein, die einem Zeitbedürfnis in der traurigsten Periode kulturellen Verfalls ihr Dasein verdanken, und die, weil am wenigsten mit dem Ballast sogenannter Tradition belastet, am geschmeidigsten der Entwicklung eines neuen Kulturwillens sich anpaßten und mit dieser zugleich alle Phasen des Werdens durchmachten. So haben sie ihren Ausgangspunkt gefunden in einem dunklen Verpflichtungsgefühl der verantwortlichen Kreise zur E r n e u e r u n g h a n d w e r k l i c h e r T ü c h t i g k e i t und e h r l i c h e r K u n s t g e s i n n u n g sind auf ganz natürlichem Wege dem Erblühen der Industrie gefolgt und stehen im Augenblick zugleich mit Handwerk, Industrie und Kunst in der Krise, die nicht nur die zufällige Folge des verlorenen Kriegs innerhalb des bestimmt umhegten Kreises unserer deutschen Wirtschaft ist, sondern, richtiger gesehen in der gewaltigen Krise der abendländischen Kultur überhaupt. Wenn Oswald Spengler sagt, daß in diesem Augenblick die Fragen von Kunstgewerbe und Kunst nicht weiter von Belang seien und daß der moderne Willensmensch keine Wahl hätte und lieber sich freiwillig dazu verstehen sollte, Pflanzer zu werden, so bliebe darauf zu erwidern, daß, wer zum Künstler geboren ist, schon keine Wahl mehr hat und daß es gerade in dieser allem Kunstwollen abholden Zeit nichts Abenteuerlicheres und Ehrenvolleres geben kann, als künstlerischen Absichten, dem scheinbaren Zeit- und Weltwillen entgegen, zum Siege zu verhelfen, auch wenn dieser nur in einem engen Umkreis möglich wäre. Spengler beherrscht hier nicht ganz die Situation. Der Vergleich mit dem Pflanzer hinkt. Nicht Kunstgewerbe und Kunst im oberflächlichen tändelnden Sinne gilt es zu rechtfertigen, vielmehr den e w i g G e s t a l t u n g s u c h e n d e n D r a n g, der allein dem Versteinerungsprozeß einer alt werdenden Kultur Trotz bieten kann, der auch den Welthandelsstraßen und Monumentalbauten eines Imperiums Maß und Form zu geben trachtet und der dazu auserwählt ist, das heiligste Erbe der Menschheit, das göttliche Feuer, in die Morgenröte eines n e u e n W e l t w e r d e n s hinüber zu retten.

Der heutige Tatbestand ist einfach dieser: Gute Handwerklichkeit, soweit überhaupt noch zu finden, verschwindet in der Masse und ist als Faktor innerhalb eines großzügigen Rechenschaftsberichtes kaum einzusetzen. Damit schwindet auch ganz allgemein die Möglichkeit guter handwerklicher

Lehre. Die Industrie fängt an, sich dessen bewußt zu werden, daß ihr Erfolg bisher auf dem Boden alter handwerklicher Überlieferung beruhte und daß sie, wenn ihre Leistungsfähigkeit und Überlegenheit im Wettbewerb dem Ausland gegenüber erhalten bleiben soll, für die Schulung des Nachwuchses sorgen muß. Sie gliedert, wo sie es kann, ihren Betrieben Versuchs- und Lehrwerkstätten an. Diese Bewegung ist jedoch erst im Werden, sie wird sich nur in ganz großen Betrieben durchführen lassen, kann also, so gesund und zukunftsvoll sie ist, auch nicht zahlenmäßig in Rechnung gesetzt werden. Die immer vorhandene und voraussichtlich bleibende Lücke mußten und müssen die Kunstgewerbeschulen und als Unterbau derselben die Fach-Gewerbe- und Handwerkerschulen ausfüllen. Sie haben dies bis jetzt schlecht und recht getan.

Zweck dieser Zeilen ist es, klarzulegen, welche Bedeutung dem Eingriff beizumessen ist, der kürzlich in den Entwicklungsgang der Münchner Kunstgewerbeschule getan wurde. Es erscheint dazu nötig, etwas weiter auszuholen, und das, was anderwärts geschah, zum Vergleich herbeizuziehen.

Entwicklung und Beispiele

In zeitlicher Folge betrachtet, ist festzustellen, daß Wien hinsichtlich künstlerischer Bedeutung in der modernen Schulentwicklung vorangegangen ist. Seine Kunstgewerbeschule unter Rollers Leitung mit Lehrkräften wie Jos. Hoffmann, Kolo Moser, Rudolf von Larisch, fand im damaligen Ministerium einsichtige Förderung. Die erfolgreiche junge Bewegung konnte sich mit Hilfe kapitalkräftiger Privatleute in den Wiener Werkstätten fast gleichzeitig die Stelle schaffen, in der das versuchsmäßig Gewonnene wirtschaftlich ausgenutzt wurde. Diesen Umständen verdankt Wien seinen Riesenvorsprung, den es auch heute noch über den politischen und wirtschaftlichen Verfall Österreichs hinweg behauptet. Nach Wiens Vorangehen folgte unter Muthesius' Ägide die Reorganisation der preußischen Kunstgewerbeschulen. Angefangen mit Düsseldorf, wo Peter Behrens diese Aufgabe mit großer Energie und sichtlichem Erfolg durchführte. Wie sein Werk von einer städtischen Bürokratie zerstört wurde, die sich von unverantwortlichen Kreisen dazu verhetzen ließ, darüber kann man in meiner „Krisis der Kunst" ein Mehreres nachlesen. Augenblicklicher Tatbestand ist, daß diese sogenannte Kunststadt einen Wasserkopf von Akademie besitzt, der für die zeitnotwendigen Aufgaben keine Organe hat, und gewerbliche Fachschulen, die diesen Aufgaben nur unvollkommen dienen. Die Stadt, die nach der törichten Beseitigung ihrer Kunstgewerbeschule doch dunkel zu fühlen beginnt, daß damit eine gewaltige Lücke in ihr Kunsterziehungswesen gerissen ist, will diese jetzt durch den Ausbau ihrer gewerblichen Fachschulen auszufüllen trachten. Im besten Falle kann sie dafür den geeigneten Mann und dieser die entsprechenden Mitarbeiter finden. Dann mag es ihnen vielleicht nach Verlauf eines Jahrzehnts vergönnt sein, ihre Schule auf die Ebene zu bringen, auf der die aufgehobene Anstalt am Jahrhundertanfang unter Peter Behrens schon gestanden hat. (Vergleiche München!)

In der Entwicklungsgeschichte der Kunstgewerbeschulen folgt zeitlich Berlin, wo Bruno Paul die Reorganisation vollzog und infolge geschickten Handelns jetzt auch damit betraut werden sollte, die dortige Akademie umzugestalten und mit seiner Schule zu verschmelzen. Die einzige Möglichkeit, aus dem vorhandenen Zustand das Beste zu machen. Allerdings ist auch in Berlin das letzte Wort noch nicht gefallen. Leipzig hat schon unter Seliger seine alte Kunstakademie in eine Akademie für die Graphischen Künste und Buchgewerbe umgewandelt und diese Aufgabe hat Tiemann zeitgemäß fortgeführt. So besteht also dort eine „Akademie", an der — horribile dictu — Setzer, Photographen und Graveure Lehrer sind und ausgebildet werden. Diese Anstalt ist aber ganz folgerichtig die Hochschule für das Buchgewerbe, und es ist für den gesunden Menschenverstand nicht einzusehen, warum an so geheiligter Stätte nicht auch eine andere Handfertigkeit gelehrt werden dürfte als die des Pinselns mit Ölfarben und des Knetens mit Ton. (England hat am South Kensington Museum in London sein Royal College of Art, d. h. die Hochschule für Kunst; da dort im Gegensatz zur Royal Academie nur applied art geübt wird, also die Hochschule für angewandte Kunst.) Hamburg hat vor dem Krieg mit großen Mitteln einen mustergültig ausgestatteten Riesenbau für seine Kunstgewerbeschule aufgeführt und bewährte Lehrkräfte dorthin berufen, vor allem hat die scheinbar gewagte Verpflanzung Wiener Kunstgesinnung auf die ganz andersartige Natur der norddeutschen Begabung befruchtend gewirkt. Ebenso besitzt Stuttgart eine vor dem Kriege unter Aufwand reicher Staatsmittel errichtete Kunstgewerbeschule unter Leitung Pankoks, in schöner Lage außerhalb des Stadtkerns, die mit vorzüglich eingerichteten Lehrwerkstätten für Schreinerei, Metallarbeiten, Keramik, Buchdruck usw. ausgestattet ist und anfänglich auch die Akademie in sich aufnehmen sollte. In Karlsruhe sind Akademie und Kunstgewerbeschule in der staatlichen Kunstschule vereinigt. Zürich besitzt eine Gewerbeschule, die ausgezeichnet organisiert, freilich nur einen Unterbau ohne Krönung darstellt, so daß die künstlerische Jugend der Schweiz bei dem Fehlen auch jeder anderweitigen Kunsthochschule im eigenen Lande gezwungen ist, einem Ver sacrum gleich, die Vollendung ihres Studiums in Deutschland zu suchen

und bisher die Münchner Kunstgewerbeschule bevorzugte. Diese Zürcher Gewerbeschule, die unter Altherrs Leitung in zielbewußter Kleinarbeit zu einer Musteranstalt ihrer Gattung herangewachsen ist, gilt als führende Schweizer Kunstschule. Sie hat im übrigen noch den Vorzug, mit einem Kunstgewerbemuseum vereinigt zu sein, das unter der gleichen Leitung steht, d. h. einer Anstalt, die nicht nur den Antiquitätenhandel in Nahrung setzt, sondern vorwiegend moderne Dinge sammelt und so der Öffentlichkeit und den Schülern auch in vorübergehenden Ausstellungen zeigt, was in der Gegenwart allerorts entsteht.

Die letzte Etappe in der Entwicklung deutscher Kunstschulen bedeutet das Bauhaus in Weimar, bei dem nicht nur eine einheitliche Zusammenfassung der einzelnen Lehrfächer unter Führung der Baukunst angestrebt wird, sondern auch die Wirtschaftsform der Manufaktur, auf die auch die Leipziger Akademie letzthin umgestellt wurde. Das Weimarer Bauhaus ist hervorgegangen aus der ehemals von Van de Velde geleiteten großherzoglichen Kunstgewerbeschule und der Akademie und steht unter der Direktion von Walter Gropius.

Es hat ja genug Angreifer gefunden. Ich selber übe an ihm schärfste Kritik; trotzdem erachte ich sein Wirken als heilsam und innerhalb der Entwicklung notwendig.

Es gibt zu jeder Zeit Kunst und Künstler von zweierlei verschiedener Art: die einen machen, was die Zeit will, die andern wollen, was die Zeit mache. Und wenn etwa die Schulen von Berlin und Leipzig den ersteren Typ repräsentieren, so stellen die von Wien und Weimar den letzteren dar. Der breiten Masse wohlgefälliger sind unter den Künstlern die ersteren, die Eklektiker, weil sie das Bedürfnis der Hochgekommenen nach allem was wie Überlieferung aussieht, befriedigen. Denn gerne und willig geben diese Kreise von ihrem Reichtum her, wenn man ihnen Ahnen vortäuscht oder sie ihnen glaubt. Nicht so leicht haben es die Künstler, die der Zeit ihre eigene Form suchen und aufprägen. Wohl sind sie der Gefolgschaft der Besten sicher und es gehört ihnen die Zukunft. Aber die Besten sind nicht die Masse und in der Gegenwart müssen sie leben. Besonders in einer Zeit politischer und wirtschaftlicher Wirrnisse wie der unsrigen verwechselt man politische und künstlerische Richtung und wirft mit törichten Schlagworten, wie „Bolschewistenkunst" und ähnlichem ungereimten Zeug umher, gar nicht eingedenk des natürlichen Vorgangs, daß fortschrittliche Kunst immer eigene Wege gehen und ihrer ganzen Natur nach evolutionär sein muß.

Eine Schule freilich könnte beide Tendenzen vereinen. Sie soll die Überlieferung alter Techniken pflegen, im Handwerklichen die beste Leistung fordern, aber auch das Neue im Experiment suchen. In Preußen sind auch außer den schon genannten eine ganze Anzahl vorzüglicher Schulen am Werk, die ohne die extreme Einstellung des Bauhauses dem neuen Geist sich nicht versperren und ihren Schülern gleichzeitig eine gute handwerkliche Schulung vermitteln. Ich nenne als die vorzüglichsten die von Halle und Essen.

Köln und Frankfurt sind in Neuorganisation begriffen. Magdeburg, das seinerzeit eine führende Rolle spielte, ist durch Mißgriffe und Eingriffe persönlicher Art in den Hintergrund gekommen. Dortmund hat eine gut eingerichtete und geleitete Schule. Cassel, Kiel, Barmen, Elberfeld, Krefeld, Bielefeld, Aachen, Hannover, sie alle haben ihre Kunstgewerbeschulen, die je nach Leitung und Besetzung der Lehrstellen mehr oder weniger in den Vordergrund treten.

All diese Schulen, obgleich in ihrem Urzustand eigentlich nur gehobene Handwerkerschulen, sind unverhältnismäßig besser organisiert, unvergleichlich sorgfältiger und zeitgemäßer eingerichtet als die seit Jahrzehnten ohne genügendes Wohlwollen und ohne geeignete Pflege gebliebene Münchner Kunstgewerbeschule, wohlgemerkt die erste und neben der Nürnberger einzige Kunstgewerbeschule des Landes Bayern.

Widerstand und Leistung

Wie liegen nun die Kunst-Schulverhältnisse in München? Von der Akademie brauchen und wollen wir hier nicht weiter sprechen. Den sogenannten Unterbau sollten die Gewerbeschulen der Stadt bilden, die unter Kerschensteiners Leitung in großgedachtem Aufbau, mit glänzenden Einrichtungen versehen, entstanden und an verschiedenen Stellen der Stadt in ausreichenden und zweckmäßigen Neubauten untergebracht sind. Sie scheiden aber vorläufig mangels künstlerischer Führung für Zwecke der Kunst völlig aus. So bildet tatsächlich die Kunstgewerbeschule, die kläglich behandelte, das Zünglein an der Wage im künstlerischen Erziehungswesen Münchens und darüber hinaus Bayerns. Man vergegenwärtige sich jetzt folgendes: Diese Schule war durch übermäßige Verlängerung der Amtsdauer von Riemerschmids Vorgänger weit hinter der Zeitentwicklung zurückgeblieben. 1912 wurde Riemerschmid berufen, und noch ehe seine geplante Reorganisation über einige Neuberufungen hinaus, auch in der Umgestaltung der Schulhilfsmittel, überhaupt anfangen konnte, sich kenntlich zu machen, brach der Krieg aus. Es ist natürlich, das während desselben nichts und erst recht nicht in seiner Folge Nennenswertes für die Schule geschehen konnte. Da mußte denn das Fehlen aller eigentlich selbstverständlichen Hilfsmittel durch die per-

sönliche Leistung des Leiters und der Lehrer ausgeglichen werden. Ich selber habe, gleich am Anfang seiner Amtstätigkeit 1913 von Riemerschmid berufen, nur durch Ausnutzen persönlicher Beziehungen die Einrichtung von Buchdruckerei und Buchbinderei, die für meine Abteilung von grundlegender Wichtigkeit sind, seitens eines angesehenen Münchner Verlages erreichen können, der hier Handpressendrucke herstellt.

Wie sich das Begonnene ausbauen ließe, soll an anderer Stelle gesagt sein. Hier mag nur noch erörtert werden, was bisher sonst noch erreicht wurde und aus welchen Gründen Riemerschmids Arbeit vor der Zeit ihren Abschluß fand.

Außer den schon geschilderten Werkstätten ist noch eine Steindruckerei da, die gleichfalls auf mein Drängen hin während der Kriegsjahre aus Staatsmitteln eingerichtet wurde und die jetzt zum größten Teil der Akademie überantwortet wird. Auch ist eine Presse für den Druck von Radierungen vorhanden. Ferner gibt es einen kleinen keramischen Ofen, noch aus der Zeit vor Riemerschmid stammend, auf dem, immer innerhalb der enggezogenen technischen Grenzen, sehr reizvolle kleine Gebilde entstehen, was der Fürsorge des betreffenden künstlerischen Leiters Adelbert Niemeyer zu danken ist. Es gibt einige Webstühle, eine gut eingerichtete Ziselierwerkstätte, eine Färberei und noch ein paar fragmentarische Ansätze von Experimentierwerkstätten, deren Ausdehnung in den engen Raumverhältnissen der Anstalt sehr begrenzt erscheint. Und das ist so ziemlich alles.

Und im jetzigen Augenblick, wo wir Deutschen, mehr und entschiedener als je, den Vorsprung, den wir durch die Entwicklung unseres Kunstgewerbes haben, ausnutzen müssen, hält man es für geboten, diejenige Stelle, an der alle Fäden der künstlerischen Jugenderziehung und ebensolchen Beratung der Öffentlichkeit zusammenlaufen sollten, abzudrosseln und bis zur Belanglosigkeit zu verstümmeln. Man sagt, daß die Sachverständigen dabei gehört wurden. Nach deutschem Sprachgebrauch denkt man sich darunter Männer, die von der Sache etwas verstehen. Man muß aber hier die mundartliche Nomenklatur berücksichtigen. Das bedeutet, daß man sei' Sach' versteht, nämlich Sprüch' zu machen. Die gewichtigen Lager, auf deren Stimmenschwall man horcht, sind der Kunstgewerbe-Verein und die „Künstlerschaft". In ersterem, der die Standesvertretung der Ausübenden dieses Berufes sein sollte, kommt vorwiegend das vereinigte Beckmessertum zu Wort, all jene um die Konjunktur besorgten Kunstgeschäftsleute. Man ist beileibe nicht altmodisch. Man geht mit der Zeit. Man macht in allen Stilen, die verlangt werden, auch in den neuen. Man würde auch, wenn das Aussicht auf Verkäuflichkeit hätte, den silbergetriebenen Radi, echt vergoldet, in kubistischer Manier machen. Oder das Münchner Kindl im Bauhausstil.

Die „Künstlerschaft" ist die unverantwortliche, mit nichts zu fassende, gallertartige Masse, die ihre unmaßgebliche Meinung in mannigfaltigen, sich stets strikte widersprechenden Resolutionen innerhalb der verschiedenartigsten Vereinigungen zum besten gibt, wovon man fast täglich in den „Neuesten Nachrichten" spaltenlange Auszüge mit und ohne Senf der Redaktion lesen kann. Man tut dies mit dem gleichen Gewinn, mit dem man den Fortsetzungsroman in einem Käseblättchen verfolgt. Die geradezu erschütternde Begriffsstutzigkeit den modernen Zeiterscheinungen gegenüber, die Ahnungslosigkeit hinsichtlich dessen, was in der Wirklichkeit vor sich geht, verhält sich zu normaler Urteilsfähigkeit wie ein Courths-Mahler-Schmarrn zum Balzacroman — Kolportage-Hintertreppenästhetik! Man sollte meinen, die armen Teufel von Malern, die es heillos schwer haben, ihre Ölbilder an den Mann zu bringen, müßten es begrüßen, wenn man, da die Zeitbewegung deutlich vom Staffeleibild abrückt, die Erziehung weiteren Kunstproletariats nach Möglichkeit einschränken würde. Sie zerbrechen sich in wirtschaftlichen Verbänden und Unterstützungsvereinen den Kopf darüber, wie man die bestehende Not lindere und den armseligen Kollegen zu Pinseln und Farben verhelfe, damit sie weiter die Magazine des Glaspalastes füllen können. Ich überlasse die Charitas gerne anderen und bin mehr dafür, das Übel bei der Wurzel zu packen, und die heranwachsende künstlerische Jugend vorwiegend für Aufgaben zu erziehen, bei denen ihre Kunst gesucht und bewertet wird.

Mit alledem soll nichts gegen das eigentliche Künstlertum ohne Gänsefüßchen gesagt sein, das den wahren Ruhm der Stadt und ihre Bedeutung ausmacht. Das hat wohl Einsicht, aber es hält scheu und allem was Kampf heißt abhold, mit seiner Meinung zurück und wird darum nicht gefragt. Wie etwa Theodor Fischer, der viel und tief über die Dinge nachgedacht hat und der den jetzt geschaffenen Zustand aufs entschiedenste mißbilligt. Verhängnisvoll ist es auch, daß die aufrechte Gestalt Friedrich von Tierschs unserem Kunstleben entrissen wurde. So fehlt dem Künstlertum die zielbewußte Führerschaft oder kommt doch nicht zur Geltung. Was sich zum Wort meldet, ist vorwiegend das Ressentiment der nicht Arrivierten. Obgleich sie von der Schule nichts wissen, sie kaum kennen und ihre Ziele gar nicht begreifen, auch keine realisierbaren Besserungen in Vorschlag zu bringen vermögen, sind sie mit abschätziger und liebloser Kritik stets bei der Hand.

Was will man nun eigentlich? Es heißt mit einem landläufigen Gemeinplatz: gute tüchtige Handwerker erziehen. Es soll kein Schüler in die Kunstgewerbeschule aufgenommen werden, der nicht eine Lehre oder eine entsprechende Ausbildung an einer Fachschule hinter sich hat. Wie es mit letzteren steht, haben wir bereits gesehen. Zugegeben, daß es in München noch einige tüchtige Handwerker gibt, bei denen sich etwas lernen ließe, so sind die Lehrstellen, die etwa bei ihnen zu haben wären, bald besetzt. Es hieße also für den jungen Kunstbeflissenen, den tüchtigen, biederen Meister zu suchen, von dem wir immer hören. Es sollen aber auch nicht Jugendliche unter 18 Jahren aufgenommen werden. Wer aber künstlerisch begabt ist, der ist's auch schon mit sechzehn. Das sind die Leute, die man gerne zu Schülern hat, die man so früh wie möglich und unverbildet aufnehmen möchte und die man nun abweisen soll. So dürften denn durch sie jetzt wieder die Privatschulen zur Blüte kommen, wie zur Zeit vor Riemerschmids Berufung, als man in die Debschitzschule und zu Heimann ging, wenn man sich einige technische und künstlerische Kenntnisse aneignen wollte.

Man hat ferner zwei Lehrer der Kunstgewerbeschule an die Akademie berufen und deren Klassen an der ersteren Schule gestrichen. Der bisher allein verantwortliche Direktor der Schule soll von nun an von der Lehrerschaft auf drei Jahre gewählt und der Präsident der Akademie bei allen wichtigen, die Kunstgewerbeschule betreffenden Angelegenheiten mitgehört werden. Wichtige Angelegenheiten wären außer dem Ausbau von Werkstätten die Berufungen neuer Lehrkräfte. Eine solche Neuberufung, die eigentlich nur der Leiter einer Anstalt von sich aus vornehmen kann, auf Grund seiner Personenkenntnis und des Überblickes, den er sich auf Reisen und durch Fühlungnahme mit den im Leben wirkenden Kräften gebildet hat, wird schon erschwert dadurch, daß es nötig ist, die einzelnen Mitglieder des Lehrerrats dafür zu gewinnen, der durch die Art seiner Zusammensetzung aus in verschiedenen Entwicklungsperioden gewonnenen Kräften keine geschlossene Einheit darstellt. Es wird ein gedeihliches Weiterarbeiten jedoch ganz unmöglich, wenn auch die Akademie durch ihren Präsidenden Einfluß auf Entscheidungen nehmen kann, deren Tragweite niemand zu beurteilen in der Lage ist, der nicht das ganze Arbeitsgebiet richtig übersieht. Riemerschmid hat aus der so geschaffenen Situation die einzig mögliche Konsequenz gezogen und unter diesen Umständen auf ein Amt verzichtet, das nur noch Opfer forderte, aber seinem Träger keinen Ruhm mehr ließ. Er ist damit als der einzige Sieger aus diesem merkwürdigen Kampfe hervorgegangen und bis zum letzten Augenblick sich und der guten Sache, die er verfocht, treu geblieben. Denn es ist klar, daß die Akademie, alles was ihr irgendwie fortschrittlich oder unverständlich erschiene — und was in der Welt wäre das nicht? — ablehnen würde. Es wird sich auch keiner unter den führenden Männern im deutschen Kunstleben finden, der unter solchen Bedingungen bereit wäre, eine Scheinherrlichkeit auszuüben. Wer aber ist besser für eine derart verantwortliche Stellung geeignet als ein Künstler, d. h. derjenige, dem Natur Augen zum Sehen, das nötige Feingefühl in den Fingerspitzen und den logischen Verstand mitgegeben hat, der scheinbar unzusammenhängende Dinge verbindet? Man pflegt heute schlechthin ganz allgemein den Architekten als besonders für solchen Posten befähigt anzusehen. Der Architekt, d. h. eigentlich der Baubeamte, spielt da die gleich verhängnisvolle Rolle wie der Jurist in der Verwaltung. Es gibt gewisse Ausnahmen. Die ich kenne, verdanken ihre Eignung zur Führung einer Kunstgewerbeschule einem längeren Aufenthalt im Lehrkörper einer solchen Anstalt oder dem vertrauten, durch Interesse und Liebhaberei diktierten Verkehr in solchen Kreisen. Die führende Leute bei uns, Van de Velde, Behrens, Bruno Paul, Riemerschmid sind nicht eigentlich vom Baufach, sondern von der Malerei bezw. der Kunst her zur Architektur gekommen, werden darum auch nicht für voll genommen, verstehen aber mehr von den intimen Einzelheiten der Handwerkstechniken, als die zünftigen Regierungsbaumeister, bei denen man den Ton füglich mehr aufs Regieren als aufs Bauen legen muß, warum es denn in unseren neuen Städten allenthalben so wunderschön ausschaut. Jetzt ist man aber auch schon dazu übergegangen, Kunsthistoriker zu Leitern von Schulen zu berufen, weil für sie die Kirchhofsverwaltung an den Museen wohl nicht mehr als ausreichendes Tätigkeitsfeld erscheint. Was auf diesem Feld, dem Sammelgebiet selbst, an neuen Ideen wuchs, kam, soweit es dem Werden der neuen Form diente, auch wieder von einem Outsider: von Karl Ernst Osthaus in Hagen und seinem Folkwang-Museum. In Düsseldorf wollte man vor kurzem sogar einen Landrat zum Akademiedirektor machen. Kunstbeamtentum!

Ich habe weit ausholen müssen, um alle Schatten und alles Licht gerecht zu verteilen und um das Grelle der in München geschaffenen Situation recht deutlich zu machen. Es muß der Gerechtigkeit halber gesagt sein, daß man seitens der Regierung lange damit zögerte, den entscheidenden Schritt zu tun, und daß man den Riemerschmidschen Reorganisationsplänen anfänglich wohlwollend gegenüberstand, die ja nur das ganz Vernünftige und Selbstverständliche darstellen, was sich aus einer langjährigen Entwicklung und aus der Notlage der Staatswirtschaft von selbst ergeben mußte

und auch anderwärts zwangsläufig sich durchsetzt. Im tiefsten Grunde galten ja die in München geführten Kämpfe weniger der Sache, als der bestgehaßten Person Riemerschmids. Man wollte ihn unter allen Umständen beseitigen und so mußten denn Entschließungen, die jahrelang dilatorisch behandelt wurden, plötzlich überstürzt herbeigeführt werden, unter dem Druck einer maßlosen Hetze. Wie wenig gerechtfertigt seine Beseitigung selbst seinen Gegnern erscheint, das beweist die Verlegenheit, mit der man über den Fall in der ihm unfreundlich gesinnten Presse hinwegzugehen sucht. So wird ihm, weil man eigentlich nicht viel Sachliches gegen ihn vorzubringen weiß, der Vorwurf gemacht, einen Schülerausschuß ins Leben gerufen zu haben. Nun weiß jeder, der einmal eine derartige Schule besuchte, daß es ohne einen solchen Schülerausschuß überhaupt gar nicht abgeht und es ihn allenthalben gibt.

Was man Riemerschmid vorwerfen könnte, wäre höchstens, daß er mit den Schülern auf eine besonders nette und menschliche Weise umging, wie es bei seinem immer liebenswürdigen Wesen, seinem hinreißenden Optimismus und seiner stets gebefreudigen Opferwilligkeit nicht anders denkbar war. Weil er ein innerlich Jugendlicher ist, darum verstand er die Jugend. Und es mag hier gesagt sein, daß, wer die Jugend nicht mehr versteht, ganz gewiß nicht zu ihrem Führer taugt. Sein Fortgang bleibt unter allen Umständen ein nicht wieder gutzumachender Schaden für die Münchner Kunsterziehung, es sei denn, daß man sich reumütig an die Brust schlage und ihn wieder hole. Was unter den jetzt so verfahrenen Umständen noch mit der Kunstgewerbeschule anzufangen ist, mag des weiteren dargelegt werden.

Besinnung und Weiterbau

So wäre es denn einzig richtig gewesen, aus der wirtschaftlichen Lage des Augenblicks die Konsequenzen zu ziehen und die Kunstgewerbeschule mit der Akademie zu einer gemeinsamen Hochschule für bildende Kunst zusammenzulegen, auf der, wie in Zeiten einer einheitlichen Kultur, die beiden Gattungen einer höheren Kunst, die ja demselben Urgrund entstammen, ihre Pflege finden konnten. Sind doch beide Erscheinungen — hier hingegebene Aufnahme von Natureindrücken, dort innerliches Erfassen und Gestalten — in der Persönlichkeit des einzelnen Künstlers ebenso vereinigt wie im Kunstleben selber, das nur in gegenseitiger Durchdringung und in gerechter Auswägung der entgegengesetzten Tendenzen erst sein schönes Maß und den harmonischen Ausgleich erhält.

In einem Zusammenschluß beider Auffassungen bei völliger Parität der beteiligten Lehrkräfte, unter einer von beiden Seiten anerkannten, beiden Teilen verständnisvoll gegenüberstehenden Leitung, hätte ein Ausgleich von etwa bestehenden Unstimmigkeiten, ein ersprießliches Zusammenarbeiten erreicht werden können. So wie die Dinge jetzt liegen, angesichts der Unterordnung der verstümmelten Kunstgewerbeschule unter die Akademie, die für ihre Überordnung keinen Schein einer Legitimität erbringen kann, unter der Leitung eines Repräsentanten, der für das Intime des Kunstgewerbes und sein Lehrgebiet weder Verständnis, Kenntnisse, noch Erfahrungen mitbringt, kann die Kunstgewerbeschule nur ihre Selbsterhaltung behaupten, wenn sie entschieden von der Akademie getrennt wird. Sie kann der Akademie die zu ihr übergenommenen Lehrkräfte und den Präsidenten, auch die vermeintliche Vormachtstellung gönnen, und muß sich ihr Arbeitsbereich und ihren tatsächlichen Hochschulcharakter, — ob akademischerseits anerkannt oder nicht — zu erhalten und weiter auszubilden trachten. Wir haben gesehen, daß der Staat im Augenblick nicht in der Lage ist, den notwendigen Ausbau der Werkstätten vorzunehmen und auch voraussichtlich noch längere Zeit wenig dafür wird tun können.

Die Entwicklung und der daraus folgernde Wettbewerb der auswärtigen Anstalten zwingt aber zum Handeln. So kommen zwei Möglichkeiten in Betracht: Einmal die schon bei einigen Werkstätten mit gutem Erfolg durchgeführte Heranziehung privaten Kapitals und privater Interessen, zweitens die Anbahnung der Entwicklung zur Staatsmanufaktur. Mögen sich auch die wirtschaftlichen Bedingungen günstiger gestalten — ein Optimismus, der wenig Berechtigung für sich hat — so wird der Staat es sich einfach nicht leisten können, so große Unternehmungen, wie sie seine Kunstschulen darstellen, dauernd als gänzlich leerlaufende Betriebe aufrechtzuerhalten. Auch das sehr viel bessere Erziehungsmittel, das jede kleinste praktische Aufgabe gegenüber einer nur fiktiven ausmacht, sollte schon von selber dazu führen, nach Möglichkeit solche Aufträge für die Schüler zu suchen, oder doch sie nur Arbeiten ausführen zu lassen, die für den Gebrauch und für den Verkauf bestimmt sind. Allein der Zwang, etwas Nützliches zu schaffen, dafür eine aus der Zweckmäßigkeit sich ergebende, von der Sparsamkeit im Material beeinflußte, kurz die bestmögliche Form zu finden, sollte ein Weg sein, unter Wahrung individueller Freiheit doch zu einem guten Zeittyp in allen Dingen der Form zu gelangen.

Die Abtrennung und der Ausbau nur einzelner Fachgebiete ist nicht zu befürworten, da die einzelnen kunstgewerblichen Lehrgebiete sich gegenseitig befruchten und eine Spezialfachschule leicht der

Einseitigkeit und Vertrocknung verfällt, der schwerstwiegende Einwand übrigens, der gegen Theodor Fischers Einzelfach-Werkstättenprojekt erhoben werden muß. Möglichste Konzentration des Kunstunterrichts auf einen Punkt und in den Händen einiger weniger aber zugleich in und über der Sache stehender Führer und straffe Unterordnung der technisch Ausübenden unter diese Führerschaft!

Abgesehen von dem Ausbau der vorhandenen und dem Inslebenrufen weiterer Werkstätten für die auf unserer Anstalt noch nicht vertretenen Techniken, gibt es Aufgaben anderer Art, denen die Schule zu genügen hat. Die Werkstätten, die der Ausbildung einer Handfertigkeit dienen, weisen ja nur den Weg zu jenem anderen Teil der schulischen Aufgabe, der darin besteht, der Industrie, der Maschinenarbeit, die künstlerischen Kräfte zu erziehen, die für die rein mechanische Tätigkeit die vorbildlichen Formen und Modelle schaffen. Man blicke nur mit offenen Augen um sich, beobachte zum Beispiel, wie die elektrische Industrie in den neuen Masten für die Kraftübertragung, die allerorts im Lande aufgerichtet werden, eine elegante, neue, den früheren Versuchen weit überlegene Form gefunden hat. Man sehe ferner, wie überall, wo neue Aufgaben der modernen Technik zu lösen sind, Formprobleme auftauchen, für die es in vergangenen Zeiten keine Vorbilder gibt, die nicht vom Ingenieur allein, nicht vom praktischen Verstand, sondern von klaren Augen und feinfühligen Händen ihre Form empfangen können aus einer inneren Vorstellungswelt, die freilich keine Schule schaffen, die sie aber bei richtiger Führung der Begabten aufschließen kann. Für diese Aufgaben, für die ein ganz großer Teil der Schülerschaft erzogen werden will und erzogen werden muß, weil sie die eigentlich wichtigsten Aufgaben darstellen, die in der Zeit liegen, und die auch die Absolventen der Technischen Hochschule angingen, bedarf es weniger der Handwerker als der Meister der Form, jener, die in der Natur nicht nur den Bühnenausschnitt für das Objektiv der Kamera sehen, sondern das ewig junge und ewig neue Vorbild für alle Menschenbildungen organischer und rhythmischer Art. Wem nicht mit jedem Morgen die Schöpfung von neuem beginnt, dem wird allerdings der Gedanke fremd sein und bleiben, daß es außer der Kenntnis des handwerklichen Rüstzeugs und dem Studium der alten Meister noch andere Dinge zwischen Erd und Himmel gibt, als seine Schulweisheit sich träumen läßt.

Ausblick und Abrechnung

Es mag nun noch einiges über die Wirkung gesagt sein, welche die Arbeit über das bloß Schulmäßige hinaus auf das praktische Leben ausüben soll und die mir als etwas sehr Wesentliches erscheint, was schon in dem alten lateinischen Spruch seinen Ausdruck findet, der da besagt, daß wir nicht für die Schule, sondern für das Leben lernen. Man könnte wohl in der Regel der Forderung zustimmen, Neuberufungen von Lehrern nicht auf Lebensdauer, sondern nur auf eine befristete Zeit vorzunehmen, weil damit dem Anwachsen einer Schulbürokratie vorgebeugt würde. Doch ist es keineswegs damit getan, daß man einen Meister seines Berufes an eine Schule holt und ihn dort kalt stellt, ihm die Aufgaben, die vom Staat, von der Stadtgemeinde zu vergeben sind, vorenthält. Die Vorstellung, daß der Herr Lehrer mit Bakel und Fibel das kunstgewerbliche ABC und 1×1 lehrt und mit dem Mittagsläuten damit aufhört, scheint sich in den Köpfen der Menge festgesetzt zu haben. Meisterschaft verlangt des Meisters würdige Aufgaben und Schüler können durch Anschauung und Mitarbeit dabei profitieren. Wo sind aber diese Aufgaben? In meiner über zehnjährigen Tätigkeit in München habe ich nichts davon zu spüren bekommen. In Zürich wurden sie mir in dem einen Jahre meines dortigen Aufenthalts reichlich zuteil. Es gab da Adressen zu schreiben; ein Lehrbrief, den der Kanton den Gesellen ausstellt, wurde bearbeitet. Jetzt hat die dortige Gewerbeschule die Kantonsfibel herstellen lassen, die in meiner Schwabacher Schrift gedruckt und von dem Lehrer der graphischen Abteilung mit schönen Holzschnitten geschmückt ist. Und nun betrachte man sich beispielsweise das Notgeld, das die Kunststadt München in den letzten Jahren herausgegeben hat, dessen Aussehen einfach eine Schande ist. Es gibt ja sogar Leute, die verlangen, daß jemand, der eine Lehrstelle innehat, keine Aufgaben aus der Praxis mehr annehmen dürfe, d. h. also bei lebendigem Leibe verdorre. Solche Begriffsverwirrungen können doch nur in gänzlich konfusen Gehirnen Platz greifen. Das hängt mit den überlebten Ideen von Allesgleichmacherei zusammen, die so trefflich mit dem kulturellen Niedergang auf allen Gebieten Hand in Hand gehen. Man sollte lieber froh sein, wenn sich überhaupt noch Künstler von Beruf dazu finden, ein derart umstrittenes Amt auszuüben, das in Zeiten einer urteilslosen Demagogie, wie wir sie jetzt durchmachen, mehr Widerwärtigkeiten als Freuden einträgt. Es ist allein das Pflichtgefühl, der Gedanke der Verantwortlichkeit, die uns gebieten, an diesem Posten auszuharren, um nach Kräften der schauerlichen Verheerung Einhalt zu tun, die seit mehr als einem halben Jahrhundert das alte Kulturwerk bedroht. Die Schulen sind freilich nicht das einzige Mittel dazu. Die ethische und moralische Erneuerung muß bei jedem einzelnen von innen heraus geschehen, ehe sie sich in den Dingen menschlichen Bedarfs ausdrücken kann. Aber als Erziehungsstätten für die Jugend und Sammelplätze der Gutgesinnten können sie doch dazu dienen, den Weg

zu bereiten und den Samen in den keimfähigen Boden zu senken, der einem glücklicheren Geschlechte Früchte tragen mag. Selbst ein Bienen- und Ameisenstaat ist ja um die Träger seiner Zukunft besorgt. Wer es nicht selber fühlt, dem sollte Oswald Spengler die Augen dafür geöffnet haben, daß unsere Zeit der Erfüllung Michelangelesker Träume nicht hold ist. Dazu bedürfte es einer gesicherten Kulturgrundlage, die uns längst verloren ging. Man mag sich dazu stellen wie man will, es bleibt uns wirklich keine Wahl. Es heißt, diese Grundlage erst wieder zu schaffen. Je tiefer man das Grabscheit ansetzt, desto fester mag die neue Kultur gegründet werden, deren Umrisse am fernen Horizont der Vorstellungswelt erst zu dämmern beginnen. Die Schulen, sie mögen heißen, wie sie wollen, sind die gegebenen Stätten für solche Pionierarbeit. Verrucht die Hand, die die Saat der Zwietracht in die frischen Furchen wirft! Der einzelne mag in faustischem Ringen zum Höchsten streben, aber Sache der Schule kann nie sein, das lehren zu wollen, was nicht gelehrt werden kann, nämlich „hohe Kunst" und Künstlerschaft an sich. Man hat sie von Geburt an oder man hat sie nie.

Ich hoffe, es ist selbst dem Fernerstehenden nach dem Gesagten ein wenig klar geworden, welche Fülle von Aufgaben einem Institut wie der Kunstgewerbeschule gestellt sind und wie viel davon schon angepackt und bewältigt wurde, so daß die bereits aufweisbare Leistung gegenüber den Velleitäten der Akademie sich getrost behaupten kann. Man denke nur an die vielen mißglückten Versuche der letzten Zeit, Freskomalerei und Plastik an öffentlichen Bauten anzubringen, „um der Kunst doch würdige Aufgaben zu stellen". Nun, würdig ist jede Aufgabe, die würdig gelöst wird und sei es nur ein Stempel, ein Straßenschild, die Kurve eines Bogenlampenarms, oder eine Briefmarke. Das kann, wer sehen will, jetzt in der Ausstellung „Gelegenheitsgraphik" in der Kunstgewerbeschule nachprüfen. Das konnte man im vorigen Sommer gelegentlich der Ruhrhilfeausstellung feststellen, ebenso 1922 bei der Gewerbeschau, wo die Münchner Schule neben der Wiener bestehen durfte, und kann es angesichts der großen Schar unserer Schüler beherzigen, die allerorts als Professoren ihres Faches — sogar an Akademien!!! — als künstlerische Berater großer Betriebe ihren Lehrern Ehre machen. Bliebe nur noch zu untersuchen, wieviel mehr Kalorien an Individualität jene Allzufreien entwickeln, die doch recht bedenklich vom Eklektizismus angekränkelt sind. Doch lassen wir das lieber unerörtert! Für die Aufgaben, die die Zeit erheischt, kommen sie jedenfalls nicht in Betracht. Man ist wohl der Meinung, daß man es in München nicht nötig habe, sich darum zu kümmern. Ich bin der Meinung, daß wir mit Individualitäten nicht so reichlich gesegnet sind, daß wir es uns leisten können, einen Riemerschmid kalt zu stellen. Und wenn es in der Politik und Wirtschaft bei uns Sitte geworden ist, die eigentlichen Führer auszuschalten und sich Leuten anzuvertrauen, die in die Irre führen, so brauchte das in der Kunst nicht Nachahmung zu finden. Man hört ja häufig die Meinung äußern, daß München solche Anziehungskraft ausübe, daß man sich keine Mühe zu geben brauche, jemand, der etwas für das Ganze leistet, auch dementsprechend zu behandeln, und daß man jederzeit Ersatz für ihn bekäme.

Nun, weder Slevogt noch Bruno Paul, die man hier haben wollte, sind gekommen, und Thorn-Prikker, den man schon hier hatte, ist wieder davon gegangen nach Düsseldorf, weil er hier weder eine Wohnung, noch Aufträge erhielt. Und doch ist er der lebende deutsche Glasmaler, und wer je die Farbenglut seiner Fenster in der Dreikönigenkirche in Neuß auf sich wirken ließ, der glaubte etwas von einer Wiedergeburt mittelalterlicher Glasbildkunst zu spüren.

Von der Spitze der Frauentürme aus erblickt man ein schönes Landschaftsbild, man sieht die Alpen und kann sich dahinter Italien denken, man sieht in manchen malerischen Spitzwegwinkel hinein und in die stolze Ludwigsstadt, die der Wittelsbacher großzügig erbaut hat und wird es nicht gleich gewahr, daß darinnen nicht alles so großzügig hergeht, wie es sich der König bei der Anlage wohl dachte. Was gegen Norden liegt, das sieht man nicht, man will es auch nicht sehen: das Reich der Arbeit, der neuen Ideen, des praktischen Lebens, das der Kunst, dem die Kunst wieder gewonnen werden muß, wenn es nicht mit beiden zu Ende gehen soll. Man wende nicht ein, daß mit der praktischen Arbeit, ja mit der Arbeit für den Gebrauch, wie sie etwa im Programm der Staatsmanufaktur gipfelt, der ideelle Geist aus unseren Erziehungsanstalten vertrieben würde. Das ist ein Unsinn. Kunst wie sie auch sei, wenn sie nur ehrlich ist, so ist sie ein Ideelles, — ob sie sich realistisch, naturalistisch, im-expressionistisch, kubistisch oder gar dadaistisch gebe, frei oder zweckgebunden, sie bleibt für den, dem Begabung in die Wiege gelegt wurde, das Geschenk der dreizehnten Fee, das schon von einem anderen gütigen Geist mit einigen erleichternden Gaben aufgewogen werden muß, um im Leben nicht zu schwer tragbar zu sein. Die Aufgabe einer Kunstschule ist es, solcher Erleichterungen die Fülle zu bieten, denn wozu wäre sie anders da, als zur Führung, nicht zur Irreführung unserer künstlerischen Jugend, der einzigen und wirklichen Hoffnung, die ein darniedergehaltenes Volk hat.

Mag am Schlusse zur Beherzigung ein Satz aus Wilhelm Meister stehen, den ich dieser Tage las: „So viel ich, sagte Laertes, überall wo ich herumgeschwärmt bin, habe bemerken können, weiß man nur zu verbieten, zu hindern, und abzulehnen; selten aber zu gebieten, zu befördern, und zu belohnen. Man läßt alles in der Welt gehen, bis es schädlich wird; dann zürnt man und schlägt drein."

Nachwort: Die Zusammenfassung der Kunstschulen in Berlin

Während in der bayrischen Hauptstadt wie auf allen übrigen Gebieten des öffentlichen Kulturlebens nun auch auf dem des Kunstschulwesens systematisch abgebaut, die Persönlichkeit davongeekelt und die Forderung der Gegenwart mit triumphierendem Einschwenken in die Philistrositäten von vorgestern beantwortet wird, — hat das preußische Ministerium ungefähr gleichzeitig den wirtschaftlichen Zwang der Zeit zum Anlaß genommen, in Berlin jenen Tendenzen Rechnung zu tragen, die aus einer neuen Idee des Produktiven heraus den Rangunterschied von hoher bildender Kunst und Kunstgewerbe negieren und insbesondere bezüglich der Ausbildung ausgemerzt sehen wollen. Es ist hier nicht der Ort, auf diese Idee und diese Tendenzen einzugehen, deren Sieg über das l'art pour l'art-Prinzip so mannigfaltig wie unverkennbar in die Erscheinung tritt. Wenn in Berlin die staatliche Unterrichtsanstalt am Kunstgewerbemuseum aus ihren Räumen in die der Hochschule der bildenden Künste transportiert und damit äußerlich eine Einheit hergestellt worden ist, der künftig wenn auch nicht gerade eine Verschmelzung, so doch eine innige geistige wie organisatorische Korrespondenz entsprechen soll, so bestand dabei nichts weniger als die Absicht, die Kunstgewerbeschule zu schmälern und der Akademie zu subordinieren. Ganz im Gegenteil (und im Gegensatz auch zu dem Münchner Vorgang) verband man hier den technisch-ökonomischen (weniger auf Ersparnis von Lehrkräften als von Raum, Heizung, Lehrmitteln usw. abzielenden) Erwägungen eine praktische Kritik am hergebrachten, innerlich längst überlebten Akademiebetrieb und seiner von Tag zu Tag unfruchtbareren und sinnloseren Ausbrütung gelernter Kunstmaler und Salonplastiker. Es ist jedenfalls dankbar anzuerkennen, daß die Behörde endlich, endlich eine Art Veto eingelegt hat gegen die Meinung, es bestehe ein allgemeines Kulturinteresse daran, junge Leute in Scharen zur Verfertigung handgemalter oder echt bronzener Konsumkunst abzurichten und ein absolut unschöpferisches Epigonentum mit pseudogenialen Prätentionen zu nähren. Nicht nur in den weiten Kreisen der irgendwie Maßgebenden scheint heute das Mißtrauen gegen die Akademien so gewachsen, daß viele Stimmen gar für die völlige Auflösung dieser Institute laut werden, sondern auch unter den Studierenden selbst scheint man sich von ihnen nicht allzuviel zu erwarten und eine handwerkliche Grundlage heute für unentbehrlich zu halten. Jeden, der die ausgedehnten Räume unserer Kunstakademie kennt, muß die Tatsache in Erstaunen setzen, daß kaum fünfzig Schüler sie besiedeln. Die Vereinigung der Lehranstalten geht im Grunde nur auf eine Entwicklung ein, die beide hier wie allerorten von sich aus genommen haben, indem die Schule der freien Kunst das Bestreben zeigte, sich technische Werkstätten anzugliedern, während die der angewandten Kunst immer weiter darin ging, Maler und Bildhauer von Rang zu verpflichten. Ein Annäherungsprozeß ist seit langem deutlich, — die jetzt vorgenommene Union legitimiert ihn eigentlich nur. Die Krisis des Staffeleibilds, die Tektonisierung der Ausdrucksformen, die Verdrängung der Malerei aus der Hegemonie durch die Baukunst sind Symptome, welche zutiefst eine Reform rechtfertigen, die wechselweise Befruchtung der an der Kunstakademie gepflegten Architekturlehre und der an der Kunstgewerbeschule angestrebten Materialerfahrung erbringen wird und überdies die Schüler der Gerätekunst und des Edelhandwerks in die unmittelbare Nachbarschaft der Charlottenburger Technischen Hochschule versetzt. Daß hier mannigfache Fühlung genommen werden kann, daß z. B. der Maschinenbau in den Studienbereich und die Phantasieausbildung des kunstgewerblichen Schülers einbezogen wird und etwa andrerseits dieser ebenso wie der junge Maler von Perspektivekursen und Experimentalkollegs über Statik profitieren kann, — dies scheint mir geradezu der wichtigste Aktivposten der Umgestaltung zu sein. Die Zeit stellt Aufgaben über Aufgaben, denen ein dekorativer Geschmack (wie er an unserer Kunstgewerbeschule allzusehr geschmeidigt worden ist) so wenig wie eine eklektische Gesinnung gewachsen ist, die vielmehr Kräfte verlangen, welche das Werk als zweckvoll schöne Einheit durch eine am Material, an den Grundformen und an der Bestimmung entzündete Erfindungs- und Formungsgabe meistern. Die Untauglichkeit der gegeneinander isolierten Schulen, solche Kräfte statt bloßer Arrangeure und Stimmungsmacher und Verzierer heranzubilden, ist wahrhaftig offenkundig, speziell in der Reichshauptstadt. Man möchte hoffen, daß die jetzt durchgeführte, mit dem kommenden Semester funktionierende Regelung die Voraussetzungen hierfür schafft.

An Kritik hat es den behördlichen Maßnahmen nicht gefehlt. Den Einen, besonders den in ihren Kompetenzen und ihrem Kunstdünkel peinlich Betroffenen, schienen sie schrecklich revolutionär, — den anderen viel zu lau. Tatsächlich ist auch nur das längst Selbstverständliche und darum heute

schon nicht mehr eigentlich Schöpferische durch ein kompromißhaft zahmes Unterrichtsschema versuchsweise eingeführt worden. Über einem gemeinschaftlichen Unterbau, dessen Klassen jeder Schüler beider Anstalten absolvieren muß, teilen sie sich für die höhere Ausbildung nach wie vor. Wirklich Einschneidendes ist gar nicht geschehen, nur hat man die werkliche Grundlage gesichert und die Berufsentscheidung des Lernenden von Anfang seiner Studien in ein reiferes Stadium verlegt, vor allem aber die geistige Inzucht der Akademien aufgelockert, die Möglichkeiten der Befruchtung bedeutsam gemehrt. Die Gegner der Reform haben den Landtag mobil gemacht; schließlich mußte eine paritätische Kommission gebildet werden, die in langen Beratungen nichts als ein Memorandum von geradezu erstaunlicher Programmlosigkeit bewerkstelligt hat, so nachträglich das eigenmächtige Vorgehen des Ministeriums geradezu rechtfertigend. Dessen Sache war es, das unter den gegebenen politischen, sozialen und sonstigen Umständen praktisch Bestmögliche aus der Angelegenheit zu machen, und das ist vielleicht, in aller Vorsicht, auch getan worden. Vom Standpunkt des nur ideell Beteiligten möchte ich gleichwohl einige Wünsche und kritische Bedenken vortragen, die scheinbar in der Debatte nicht aufgetaucht sind. Einen nur geringen Nachteil des Umzugs sehe ich in der Trennung der Unterrichtsanstalt von dem ohnedies schon fortverlegten Kunstgewerbemuseum, aus dem sie hervorgegangen ist, und von der Kunstgewerbebibliothek, die künftig als Kunstbüchersammlung ausgebaut werden soll. Sie ist zwar von den Schülern stark benutzt worden, aber es wird auch sein Gutes zeitigen, wenn hinfort die Kunstgewerbeschüler weniger die Bücher und Vorlagen zurate ziehen können. Dagegen gibt die Programmlosigkeit des Ministeriums bezüglich des frei gewordenen Schulhauses in der Prinz-Albrechtstraße zu denken; wir werden noch froh sein können, wenn es Messezwecken erhalten bleibt. Verloren scheint es den einzigen irgend traditionellen und ausdrucksvollen Kostümfesten Berlins, und das ist angesichts unserer völligen Verarmung an dergleichen einfach ein Jammer. Ich scheue mich ganz und gar nicht, in diese hochernste Schulangelegenheit mit der Klage um ein Fest zu dringen und zu gestehen, daß das alljährliche Kunstgewerbefest überhaupt die weitaus wertvollste und werbendste Manifestation unserer Kunstschulen gewesen ist, die zugleich den Schülern eine ausgezeichnete Gelegenheit bot, sich dekorativ in größerem Stile zu betätigen. Wäre der Gesellschaft und dem Ministerium heutzutage die Pflege der erotischen Kultur lebendiger Begriff und konkret erkannte Aufgabe, so könnte über die fernere Bestimmung dieses Hauses gar kein Zweifel bestehen. Da man aber Feste für überflüssig, Kongresse und Synoden dagegen für etwas Lebendiges hält, werden wir uns mit diesem Verlust wohl endgültig abzufinden haben. Bestehen bleibt jedoch die Frage um deren Beantwortung diese Reform sich doch nur herumdrückt: ist die Kunstakademie nicht ein desavouiertes Prinzip, eine erledigte Angelegenheit, der nicht mehr aufzuhelfen ist? Viele sehr einsichtige Leute, gerade auch Künstler, meinen, man solle am besten die Bude zumachen, die Lehrer entlassen, die Ateliers den jungen Leuten billig vermieten und sie allenfalls von Staats wegen mit Farben, Modellen usw. unterstützen, — das wäre die einzig mögliche, die befreiende Reform. Andere und wohl auch die verantwortlichen Männer im Ministerium stehen auf dem Standpunkt: die Akademien zu schließen, das ginge nun doch nicht an; das Wesentliche sei freilich in der Kunst nicht lehrbar, gewisse Grundlagen jedoch, ein solides Zeichnen, erste technische Fertigkeiten könne die Hochschule immerhin vermitteln. Auch seitens der Verteidiger der selbständigen Akademie wagt es offenbar niemand, die Suprematie der unbedingten Kunst über jede angewandte zu behaupten, und vollends, daß eben das Wesentliche, die schöpferische Potenz, Gegenstand zwar vielleicht nicht eines Unterrichts, wohl aber einer hochgespannten Erziehung sein könne. Die erwähnte Resolution des akademischen Kollegiums verrät auch nicht die Spur einer strengen Überzeugung von der geistigen Sendung der Kunstakademie trotz aller zeitlichen Anforderungen. Freilich kann es nicht darauf ankommen, die bisherigen Mal- und Modellierhochschulen, die ganz gewiß auf ein Kunst*gewerbe* vorbereiteten, zu halten. In einer zukünftigen Akademie, deren Möglichkeit gerade der jetzigen Neuordnung wenigstens mit einem andeutenden Wort entgegenzustellen mir nicht unwichtig erscheint, dürfte Aktzeichnen und überhaupt die unmittelbare Unterweisung im Bilden selbst die allergeringste Rolle spielen und vielmehr dahin gewirkt werden, Anschauung und Phantasie anzuregen, ungewöhnlichen Gedanken und Wahrnehmungen den Boden zu bereiten und den Sinn des persönlichen Lebens ganz und gar auf den Beruf schöpferischen Künstlertums zu richten. Philosophische Gespräche, Spiele, wechselnde Beschäftigung mit möglichst Fernliegendem, Reisen, Feste, Projekte werden Formen der akademischen Erziehung sein, wobei der Staat mehr zu gewährleisten als beizubringen haben würde. Da Kunst von Menschen nicht besonderer Fertigkeit, sondern besonderen inneren Vermögens, besonderer Freiheit und Gelöstheit geschaffen wird, kann kulturell anspruchsvolle Künstlerschulung nur in methodischer Steigerung, Vertiefung und Lösung der schöpferischen Impulse bestehen. Willi Wolfradt.

Sammlungen

Slevogts dekorative Malereien im Kronprinzenpalais

Durch Schenkung Johannes Guthmanns ist bereits vor einigen Jahren ein in seiner Art singuläres Werk, Slevogts Wandmalerei für eine Gartenhalle des an der Havel gelegenen Landsitzes Neu-Cladow, in den Besitz der Sammlung gekommen, aber unendliche Transportschwierigkeiten verzögerten die Bergung und Aufstellung dieses diffizilen Objekts bis jetzt. Wie in seinem Stil so technisch eine Improvisation, leichten Sinnes lose mit Caseinfarbe auf eine wenig vorbereitete, vergänglich gemauerte und überputzte Wand gemalt, zudem bereits verwittert, wäre diese entzückende Schöpfung einem raschen Untergang geweiht gewesen; nun ist es für einige Zeit bewahrt, wenn auch trotz recht glücklicher Installation und Belichtung in seinem Wesen nicht homogener Umgebung. Es fehlt der Widerhall der freien Luft, der buntspielenden Lichter des Gartens. Der erste Eindruck ist ziemlich enttäuschend, nüchtern, blaß. Das Huschende dieser Malerei verliert sich, das Gläserne klingt nicht, eine gewisse Leere kommt auf, in der das feine Gefunkel und zarte Schwingen andeutender Farben versickert. Betritt man aber dann den Pavillon selbst und betrachtet die Malerei schmeckerisch aus der Nähe, so lebt plötzlich alles zauberisch auf, hebt köstlich zu tanzen und zu blitzen an, in heiterer Anmut des Einfalls, des Kolorits und des Vortrags sich entfaltend. Slevogt hat freilich kein monumentales Fresko angestrebt, sondern unbekümmert seine Laune, die geistreiche Lockerheit der Hand walten lassen und die drei Wände wie die kassettierte Decke frei und leichthin mit Blumengewinden, elfenhaften Figürchen und allegorischer Allotria, mit buntfiedrigem und langschwänzigem Getier überschmückt, das sich munter über die hellgrundigen Hauptfelder und dunkler gliedernden Pilaster in Neckerei und luftigem Geschaukel ausstreut. Demgegenüber sind die größeren Gestalten der vier Elemente auf den Seitenwänden etwas massiv ausgefallen, sehr leicht und liebenswürdig aber wieder die Impromptüs der Decke und die Affchen und Füchse, der rosa Kakadu, der Nashornvogel und die Stange mit dem kleinen Gevögel auf dem oberen Fries. Hier zumal offenbart sich die unerschöpfte Fröhlichkeit und delikate Freihändigkeit Slevogts unwiderstehlich. Jedenfalls dürfen wir uns freuen, dies reizende Gebilde und seltene Beispiel impressionistischer Dekoration gewonnen zu haben, mag es auch kein geborenes Museumsstück und bei aller sprühenden Schwerelosigkeit der Anlage und vieler Details nichts durchaus Gelungenes sein.

Dies gewiß nicht wegen eines prinzipiellen Widerspruchs zwischen impressionistischer Lockerung und dekorativer Aufgabe des Freskos, wie er, trotz den römischen Katakomben, häufig statuiert wird. Gerade die erfindungsreich rankende Leichtigkeit Slevogts bedeutet eine spezifische Eignung, da sie die Wand schmücken kann, ohne sie zu verdecken. Es ist ausgezeichnet, daß zwei Leihgaben das Kronprinzenpalais in den Stand setzen, Slevogt nach dieser Seite hin weiter kennen zu lehren. Gelegentlich eines Revolutionsballes der Sezession 1908 hat der Künstler ein paar mächtige Gestalten, zur Guillotine Geschleifte, einen kopfabwärts Aufgehängten, Weiber auf die Wandbespannung geworfen, kalkig auf den grauen Stoff, in schlagender Wirkung. Einige erhaltene Teile dieser kühnen und großzügigen Dekorationen hat Paul Cassirer nun beigesteuert; dazu kam aus dem Besitze der Frau Reinhold der kostbare Zauberflöten-Fries, ein schimmernder, goldgrundierter Streifen mit statuarischen Gruppen an den Enden, grotesk bewegten Figuren in der Mitte, lose gereiht und wunderbar durchscheinend gemalt. Alle Liebe Slevogts für Mozart und das heitere Gepränge der Oper scheint auf dies gleißende Band konzentriert, das nun in einem kleinen Kabinett mit Zeichnungen und Aquarellen Slevogts (z. B. der blaugoldene Einband zur „Eroberung Mexikos") eine tiefblaue Wand nach oben abschließt. Man erkennt sehr deutlich den inneren Zusammenhang zwischen jenen ausgelassen über das Blatt quirlenden Federspielen und den flugs und erfindungsfroh ausgeschütteten, reigenhaften Dekorationen. Und man erfährt in diesem Augenblick gern von neuen Wänden des Künstlers in einem Berliner Privathaus, in denen seine Versuche auf diesem Gebiet einen Gipfel erreicht haben sollen. —

Das Kronprinzenpalais hat zudem seinen Bestand an Gemälden Slevogts durch eine ganze Reihe sehr beträchtlicher leihweise ergänzt, in der ein entzückend lüftiges Bild des Cladower Gartens mit der kleinen Halle hier besonderes Interesse hat. Ferner eine Pfalzlandschaft, die der Galerie geschenkt wurde, und als Leihgaben ein sehr üppig gesehenes Fruchtstück und mehrere skizzistische Kriegsbilder. Es ergibt sich ein geschlossener Eindruck von Slevogt als Maler. —

Auch sonst hat die Galerie zur Zeit besondere Schätze zu Gaste, nämlich einige hervorragende Stücke der Münchener Staatsgalerie, im Leihtausch überlassen. So ist durch herrliche van Goghs, durch mehrere Gauguins, Cézannes, durch „die Barke" Manets, einen Maurice Denis, einen Liebermann, das „Bad der Diana" des Hans von Marées u. A. m. der Besitz der Sammlung vorübergehend in höchst bemerkenswerter Weise ergänzt und manche schmerzliche Lücke ausgefüllt. Einige

dieſer Werke waren ja ſchon einmal hier, durften aber nicht zur Tür herein und zogen mit Tſchudi ſüdwärts. Das iſt die wehmütige Seite dieſes Beſuchs. Willi Wolfradt.

Kunſtkäufe des italieniſchen Staates

Die letzten vom Staate angekauften Kunſtwerke ſtammen auf Grund des Protektivgeſetzes für Italiens Kunſtſchätze teils aus dem Ufficio di Esportazione, teils aus geldbedürftigen Kirchen, die ihre Kunſtſchätze nur an öffentliche Muſeen veräußern dürfen.

Unter den Werken, die durch das Ufficio di Esportazione (Kontrollamt für die ins Ausland zu verſendenden Kunſtwerke) aufgehalten und angekauft wurden, iſt beſonders nennenswert eine „Anbetung der hl. drei Könige", ein Jugendwerk des Domenico Theotocopuli, gen. el Greco, mit ausgeſprochenem Einfluß des Baſſano, das die Galleria Borgheſe in Rom erwarb, und ein ſchöner Bronzemörſer, eine venezianiſche Arbeit des Tregnozzi (1765), der für den Palazzo Ducale in Venedig erworben wurde.

Aus Kirchen hat der Staat u. a. den „Rauſch des Bacchus" von G. M. Creſpi, und ein großes Tafelbild der Ferrareſer Schule aus den letzten Jahren des 15. Jahrh., eine Madonna mit Kind darſtellend, beides für die Galerie in Bologna angekauft, und ferner einen gotiſchen Weihrauchbehälter aus vergoldetem Kupfer für die Galerie von Urbino. A. C.

Ein neues Muſeum für Boſton

Die kürzlich verſtorbene Mrs. Iſabella Steward Gardner hat ihre weitbekannte bedeutſame Kunſtſammlung, die ſie in ihrem Fenway Palazzo, einer ſtilgerechten Replik, einer italieniſchen Villa, untergebracht hatte, Treuhändern zum Nutzen und Genuß der Öffentlichkeit hinterlaſſen. Die Einkünfte eines ſich auf ca. 1½ Millionen Dollars belaufenden Kapitals ſollen zur Erhaltung der Sammlung und des Gebäudes verwendet werden. Dem Beſtande der Sammlung, die in jeder Hinſicht ein Ausdruck der ſehr eigenartigen Perſönlichkeit der Verſtorbenen iſt, darf weder etwas hinzugefügt noch hinweggenommen werden. Sollte doch je etwas der Art ſich ereignen, oder ſollte auch nur irgendein der Sammlung nicht angehöriger Kunſtgegenſtand in dem Sammlungsgebäude zu öffentlicher Ausſtellung gelangen, ſo ſoll, dem Teſtament gemäß, die Sammlung mit allem, was zu ihr gehört, das Eigentum der Harvard-Univerſität werden, die ſie dann zu ihren Gunſten verſteigern oder ſonſt wie verwerten kann. Obwohl beabſichtigt wird, für die Beſichtigung der Sammlung von allen Beſuchern Eintrittsgeld zu erheben, ſo iſt doch Boſton um ein bedeutendes Muſeum bereichert worden, das große Anziehungskraft ausüben dürfte. Morris Carter iſt durch das Teſtament zum lebenslänglichen Direktor des Muſeums ernannt worden. F.

Amſterdam

Ein wertvolles Nachſchlagewerkchen zur Geſchichte der jüngſten Kunſtentwicklung in Holland liegt vor in der Form des ſoeben erſchienenen Katalogs des Städtiſchen Muſeums. Die Herausgabe iſt dem Direktor C. W. H. Baard zu danken, dem es gelang, ein paar Sammler für dieſes Muſeum zu intereſſieren und ſo durch zahlreiche Leihgaben dieſes Muſeum zum wichtigſten Studienort für die jüngſte holländiſche Kunſt zu machen. Der Katalog zählt an Gemälden, Zeichnungen, Plaſtiken 271 Nummern auf; die Namen der Künſtler ſind mit einigen zuverläſſigen Angaben über ihren Lebenslauf verſehen. Illuſtriert iſt das Büchlein mit 120 Abbildungen. H.

Baſel

Das hieſige Muſeum erwarb aus der Galerie Matthieſen, Berlin, das berühmte Selbſtbildnis mit ſteifem Hut des Hans von Marées. Das Werk gehört zu den Bildern, die jahrelang verſchollen von Julius Meier-Gräfe in Florenz wieder aufgefunden wurden.

Brüſſel

Die in der hieſigen Bibliothek untergebrachte und von dem Konſervator Victor Tourneur betreute Münzſammlung erfuhr eine beträchtliche Bereicherung durch eine Spende des Sammlers Lefebure. Dieſer ſammelte während der deutſchen Beſetzung Belgiens alle damals geſchlagenen Geldſorten und Gedenkmünzen, danach auch die bei Kriegsende entſtandenen Erinnerungsmedaillen. Die Sammlung umfaßt 7000 Nummern; ſie wird in einem reich illuſtrierten Katalog beſchrieben, welcher bei van Oeſt, Brüſſel, erſcheinen wird. H.

Eſſen

Das hieſige unter Goſebruchs zielbewußter Leitung ſtehende Muſeum erwarb kürzlich Derains Ölgemälde „Cagnes" (abgebildet in Küppers „Kubismus") und beſitzt nun insgeſamt drei Werke des franzöſiſchen Künſtlers. Hagelſtange hatte das genannte Bild ſchon vor zwölf Jahren für Köln erworben. Doch wurde es ſeinerzeit von einer engherzigen Stadtverwaltung nach dem Tode Hagelſtanges, wie ſo vieles Wertvolle verkauft, das dieſer weitblickende Muſeumsleiter für das Wallraf-Richartz-Muſeum geſichert hatte.

Mailand

Das Mailänder Kunſtmuſeum hat vor kurzem die bedeutende Sammlung von Zeichnungen und Kupferſtichen des „Tempio di S. Maria presso S. Celso" in Mailand erworben.

Dieſe Sammlung iſt bei Fachgelehrten ſchon — durch die von Prof. Toesca veröffentlichten zwei Zeichnungen der Zavattari und die zwei Stiche aus Leonardos Schule „Drei Pferdeköpfe" (H. 13) und die „Entwürfe zur Reiterſtatue" (H. 12 [unterer Teil]), von denen überhaupt nur noch je

ein einziges Exemplar im British Museum vorhanden sind — bekannt.

Die Sammlung besteht aus zwei 67×48 cm großen Bänden aus dem 17. Jahrhundert, auf deren 500 Seiten 2611 Zeichnungen und Stiche ohne jegliche Anordnung und alle leider stark beschnitten, aufgeklebt worden sind.

Die Hauptgruppe dieser Sammlung, welche die ganze lombardische Kunst vom 15. bis zum 18. Jahrhundert, von den Zavattari bis zu den Leonardesken, von Crespi bis zu Pellegrini, bedeutend dokumentiert, besteht aus der Privatsammlung des Bildhauers Annibale Fontana (17. Jahrhundert), der sie der Kirche von S. Celso, für die er viele Arbeiten ausgeführt hatte, hinterließ. A. C.

Mühlheim a. d. Ruhr

Das neuerdings recht rührige Städtische Museum erwarb kürzlich von Renée Sintenis das „Selbstbildnis" und von E. de Fiori einen Bronzeabguß „Der Soldat", den auch bereits die Hamburger Kunsthalle besitzt.

Ausstellungen

Berliner Ausstellungen

(Mit vier Abbildungen auf zwei Tafeln.)

Zu den bisherigen Räumen in der Potsdamer Straße, in denen auch weiterhin die Kunst der Gegenwart erscheinen soll, hat die Kunsthandlung Fritz Gurlitt ein neues, umfangreiches Lokal in der Budapester Straße eröffnet, das erst im Herbst mit einer größeren Manieristen-Ausstellung heraustreten wird, sich aber schon heute durch die Vielseitigkeit und kostbare Eigenart des hier Ausgebotenen bemerkenswert präsentiert. In einem der Säle dominiert mit älteren und jüngeren Werken Lovis Corinth; eine trübbraune Ackerlandschaft mit Krähen von 1893, leuchtend bewegte neuesten Datums, ein flächig und hell gehaltener liegender Frauenakt und anderes. Dazwischen Vitrinen mit siamesischer Keramik, köstlicher afrikanischer Miniaturplastik, antiken Köpfchen, islamischen und mexikanischen Gefäßen. Ferner prachtvoll markante Bronzereliefs und Vollskulpturen aus Benin und peruanische Erzeugnisse. Dazu persische Gewebe und Teppiche. Unter den größeren Werken der alten Malerei besonders eindrucksvoll ein Überfall auf der Flucht nach Ägypten von der Hand Crespis, eine zartfarbig auf goldenen Grund gebreitete Madonna des Johann von Aachen und eine Flora von Abraham Janssens, — ein glanzvolles, gerade in seinem etwas hart blendenden Stil heute interessantes Werk. Ein weiterer Raum bietet reizvolle Arbeiten von minder bekannten Deutschen des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts, etwa die klassizistische Geniengruppe in einer apart intonierten Szenerie, die den Mengsschüler Friedrich Rehberg (1758—1835) zum Verfasser hat. Friedrich August von Kloeber (1793—1864), von dem sich im Potsdamer Marmorpalais und im Berliner Opernhaus Proben bieten, ist vertreten mit einer überaus anmutigen, durch die zierliche Formenklarheit der Pflanzen- und Körperbehandlung, durch Schmelz und Puppenstubenintimität entzückenden „Saturnfamilie" von 1823. (Vgl. Abb.) Ferner ein reizendes Stück Biedermeiermalerei des Dresdners Gille (1805—1899) und zwei übermütige Aquarelle Rowlandsons. In ausgezeichneter Aufstellung insgesamt ein reicher Eindruck. —

Durch eine recht umfängliche Darbietung von Lithographien und Plakaten Toulouse-Lautrecs erwarb sich der Euphorion-Verlag verdienten Dank. Wie faszinierend bleibt dieser zeichnerische Esprit, diese maliziöse Treffsicherheit, dies unheimliche sich Aufrecken und Aufflattern bizarrer Umrisse über dem Prickeln, Tänzeln, losen Huschen geistreich andeutender Werte. Wenn der geniale Biograph des Montparnasse überhaupt je ein wenig zurückgetreten ist, — heute elektrisiert er mit jedem Blatt.

Willi Wolfradt.

Handzeichnungen alter Meister

Sonderausstellung im Städelschen Kunstinstitut

Diese Schau ausgezeichneter alter Zeichnungen beweist wieder die künstlerische Bedeutung der „Zeichnung", die sich noch immer nicht genügend in der Sammelbewertung anderer Graphik gegenüber durchgesetzt hat. Aus diesen direkten Niederschriften des ersten, schöpferischen Impulses strömt eine künstlerische Wirkung von unbeschreiblicher Macht auf den Beschauer über. Manche Blätter enthalten vehementere Lebendigkeit als die stärksten, aber schon virtuoser gebändigten Bilder derselben Meister.

Die Ausstellung umfaßt 200 ausgewählte Zeichnungen aus den Sammlungen I. F. Lahmann in Dresden, Dr. C. Otto, Leipzig, und Dr. Wilhelm Valentiner, Berlin, außerdem eine große Anzahl von Zeichnungen aus Frankfurter Privatbesitz, Homburg v. d. Höhe usw.

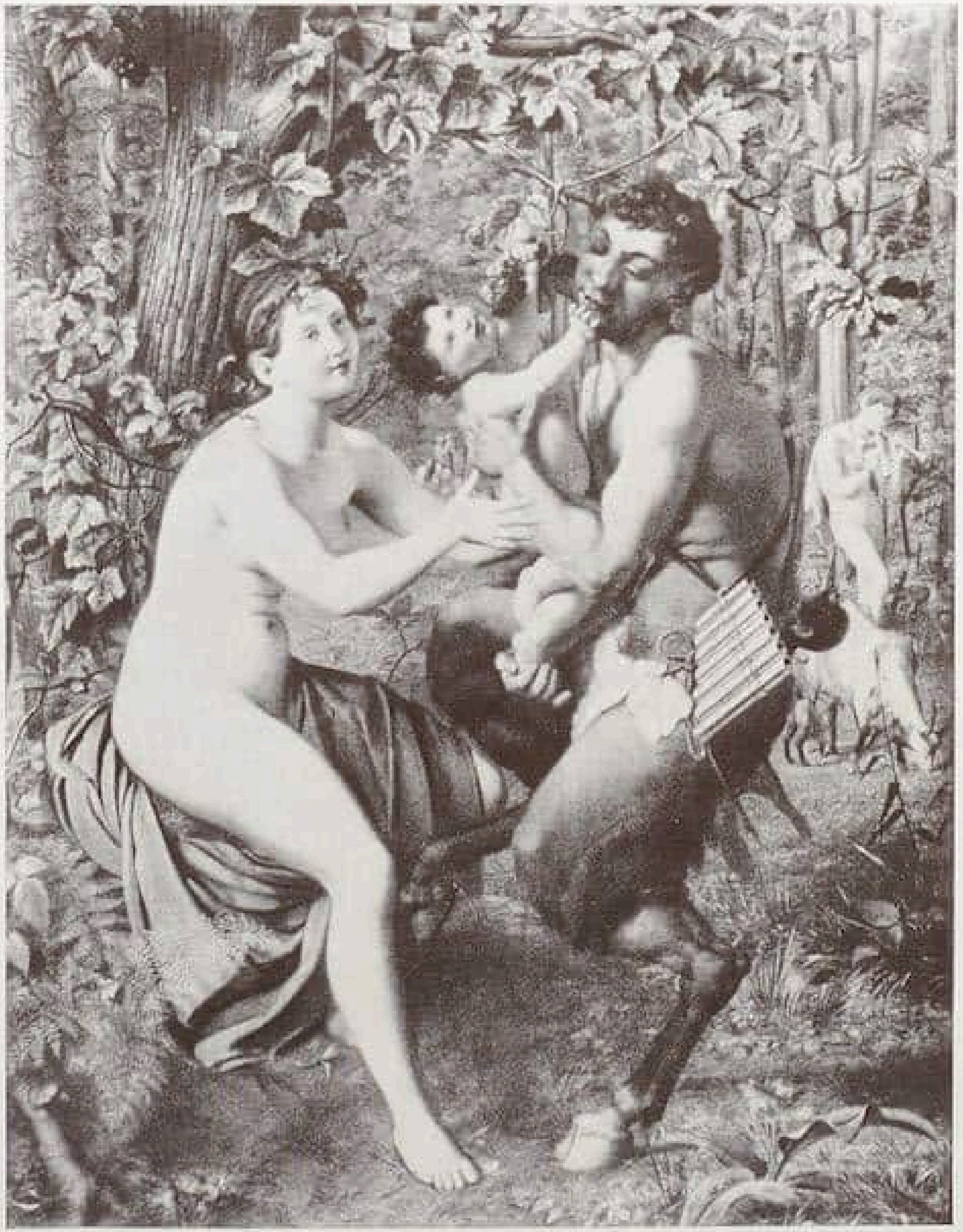
Es ist schwer, aus der Fülle der Visionen die wichtigsten oder merkwürdigsten Blätter zu nennen. Buchminiaturen, aquarellierte Federzeichnungen aus einer Augsburger Chronik und einer Hagenauer Werkstatt sind die frühesten Werke. Unter den unbekannten Meistern fällt der eigenartige, klar und flächig genommene, ernste Jünglingskopf auf (von Meder dem Regensburger Meister I. Z. zugewiesen), der in seiner seelenhaften Noblesse an Dürersche Bildnisse erinnert. Ein gotisches Ornamentblatt des Meisters L. C. Z. von 1490 ist üppig und reich auf kleinstem Raum. Manche Blätter wie „Die hl. Magdalena" des Monogrammisten H. G. und die „Verspottung

Kopf einer Königin. Benin (Afrika).

Vase aus schwarzem Ton.
Trujillo (Peru).

Aus der Kunsthandlung Fritz Gurlitt, Berlin, Budapester Straße 7.

Abraham Janſſens (1575—1632). „Flora“.



Fr. Aug. v. Kloeber (1793—1864). „Satyrnfamilie“. 1823.

Aus der Kunſthandlung Fritz Gurlitt, Berlin, Budapeſter Straße 7.

Christi" eines bayrischen Meisters um 1460 scheinen schon in der Gewohnheit des Bilddrucks erschaut zu sein. Es schließt sich die süße und leichtbewegte „Hl. Ursula" von Holbein an, die auch in der Technik die zarte Behutsamkeit der inhaltlichen Erfassung zeigt. Von Hans Baldung Grien ist eine großdramatische und reliefhaft gebaute Federzeichnung „Beweinung Christi" auf braunem Grunde und daneben eine Bleistiftzeichnung „Geburt Christi" in traumhafter Verwebung von legendarischem Inhalt und andachtsvoller Inbrunst zu sehen, außerdem ein für Baldung charakteristisches Blatt „Vergänglichkeit".

Die Krönung dieser deutschen Meister bedeutet Dürers „Christus am Ölberg", eine Zeichnung von visionärer Erschauung bei typisch deutscher, zugleich subtil realistischer und ornamental großartiger Fassung der Landschaft. Lukas Cranach trägt die „Allegorie auf den Sündenfall" und „Die Erlösung" nebeneinander auf engem Raume chronikhaft sachlich vor und doch verklärt durch den Zauber seiner leicht beschwingten Hand. Sein „Christus und die Ehebrecherin" bietet eine eingehende, liebenswürdige Psychologie des Vorgangs. Phantastik und Krausheit des Einfalls und der Stimmung geben die wundervollen Blätter von Wolf Huber und Altdorfer. Der biedere Dürerschüler Hans von Kulmbach ist mit vielen Entwürfen vertreten, daneben Beham, Schäuffelein, Pencz usw. Von Urs Graf ist ein kühnes, renaissancehaftes Blatt „Ritter und Dirnen" ausgestellt, von Hans Sebald Lautensack eine esprithafte, allegorische „Geburt". Es folgen die schwungvollen Darstellungen der Rottenhammer, Hans von Aachen und Spranger, die den Übergang der Renaissance zum deutschen Barock bieten. Blätter wie „Der Triumphzug eines siegreichen Heeres" eines Schweizer Meisters um 1570 mögen in bezug auf Typenbildung und Reihung Hodler beeinflußt haben.

Von den Niederländern zeigt ein merkwürdig einfaches Blatt „Zwei alte Weiber" von Bosch die doch für den Künstler charakteristische, mystische Ausdruckskraft. Brouwer erscheint besonders überraschend, von unkonventioneller Originalität, die diese Zeichnungen in der Schlagkraft über manche Bilder des Meisters hebt. Eine Prügelszene ist von frappanter Dynamik. In einer Landschaftsskizze sind dunkle und helle Massen, wie später bei Daumier, malerisch gegeneinander abgewogen. Eine „Sommerlandschaft mit Kirche" von Esaias van de Velde, leicht rosa und blau aquarelliert, ist still und reich wie ein romantisches Bild, schwingend in Harmonie. Merkwürdig früh und selten ist das Motiv einer steil aufsteigenden, wild zerrissenen Hochgebirgslandschaft des Flamen Tobias Verhaecht, der von 1566—1631 lebte. Elsheimer bietet eine italienische Gebirgslandschaft mit Maultierzug von duftigem Reiz. Von Rembrandt sind neun Zeichnungen anwesend, die besten aus dem Besitz von Dr. Valentiner. Sie tragen das wunderbare Zeichen Rembrandts: die unergründliche Einheit von Vision und Technik, von Erde und Jenseits.

Der Franzose Jacques Bellange wirkt in der eleganten Verve seines „Stutzer mit Putto" wie der Vorläufer eines Beardsley.

Unter der Sammlung der Italiener fällt eine weißgehöhte „Anbetung der drei Könige" eines venezianischen Meisters aus der Mitte des 16. Jahrhundert auf, die in Kontraposten schwelgt. Von Tintoretto sind zwei Studien zu Gemälden zu sehen, ein „Christus in der Vorhölle" zu dem Bild in S. Cassiano in Venedig und eine kauernde Gestalt zu der „Taufe Christi" in der Scuola di San Rocco zu Venedig. Interessant ist, wie kühn hier Tintoretto mit der sich gestellten Aufgabe eines Proportionsschemas umgeht.

Bildhafte und malerisch reiche Blätter bietet das venezianische Rokoko. Den Weg zum Impressionismus betritt schon Francesco Guardi mit seiner „Madonna".

Die wichtigsten der Zeichnungen, die wieder in Privatbesitz zurückkehren, sind in einer reich ausgestatteten Publikation (Frankfurter Verlagsanstalt A.-G. 1924), die Direktor Swarzenski herausgegeben hat, dem allgemeinen Interesse zugänglich gemacht. Von Dr. Edmund Schilling ist die sorgfältige Bearbeitung des Kataloges.

Sascha Schwabacher.

Brüssel

Als Kommissar für die belgische Abteilung auf der Internationalen Kunstgewerbeausstellung Paris 1924 wurde Graf Adriaan van der Burcht ernannt, derselbe, der 1910 die Oberaufsicht über die Brüsseler Weltausstellung hatte. Die künstlerischen Kreise sind mit der Ernennung wenig zufrieden, da Graf van der Burcht wohl beschlagen in wirtschaftlichen Dingen, aber in Sachen des Kunstgewerbes unkundig ist. Die Jury zur Empfangsnahme der Einsendungen besteht aus Markies Ciamberlani (Maler), Marius Renard (Zeichner), Fierens Gevaert (Museumsleiter). Da die Mittel, die der Staat für die Ausstellung zur Verfügung stellte, beschränkt sind, zeichneten einzelne Provinzen Ermunterungsbeiträge. Wie auch in Holland, suchen in Belgien die Baumeister die Ausstellungsgelegenheit vollkommen unter ihren Einfluß zu bringen, obwohl nach dem Programm des Unternehmens die Architektur nur ein Unterteil des Zuschauergestellten sein darf. H.

Dresden

Die Galerie Arnold hat von jeher mit großem Eifer und viel Verständnis Handzeichnungen und Aquarelle gesammelt und gezeigt. L. Gutbier schrieb 1921 für den Katalog einer solchen umfassenden Ausstellung einleitende Worte über die besondere Freude, die er als Inhaber des Kunstsalons beim Auffinden, Erwerben und Ver-

kaufen dieſer unmittelbaren Äußerungen eines Künſtlers immer wieder habe. Diesmal füllt eine Kollektion der Berliner Freien Sezeſſion, verſtärkt um ein Dutzend Dresdner Maler und einige franzöſiſche Gäſte die Räume, und es iſt ein ungetrübter Genuß, das Werden dieſer Gattung von Menzel bis zu den Jüngſten verfolgen zu können. Es wäre natürlich nicht ſchwer, ein paar Namen zu nennen, die da noch hineingehörten, aber was da iſt, iſt in ſeiner Auswahl und Vielſeitigkeit von großem Reiz. Drei Generationen ſind vereinigt: die um Liebermann, die um Hofer, Kokoſchka, Schmidt-Rottluff und die Jüngſten. Die Jury der Berliner war offenbar nicht engherzig, einige der Namen ſagen uns heute nicht mehr viel. Unter den Dresdnern iſt ſorgfältig ausgewählt worden und ihre Arbeiten ſind im Durchſchnitt recht beachtlich. Die Franzoſen ſind mit den beſten Namen, aber mehr oder weniger gelegentlichen Arbeiten vertreten, ſie verſtärken trotzdem nicht unweſentlich die Atmoſphäre des künſtleriſchen Lebens.

Die Proben von Menzel und die frühen Zeichnungen Liebermanns gehören eng zuſammen. Man kann übrigens bei dieſer Gelegenheit gut ſehen, daß es auch in Deutſchland ſo etwas wie eine Tradition gibt und daß der Weg über Barlach, Käthe Kollwitz zu Dix und Grosz keineswegs ohne Fundament iſt. Barlachs Zeichnungen zum „Armen Vetter“ und Einzelblätter wie „Weib und Krüppel“ opfern von ihrer Intenſität gar nichts der Form wie zuweilen ſeine Holzſchnitte und Lithos, und auf einer etwas tieferen Ebene gilt das auch von Käthe Kollwitz. Sieht man die beiden nebeneinander, iſt man leicht geneigt, die Qualitäten der Frau zu unterſchätzen, zumal ſie die vorausbeſtimmten Grenzen zu überſchreiten nie den Verſuch macht. Die Arbeiten Hofers und Kokoſchkas wirken daneben außerordentlich europäiſch, befreit vom Geiſt jeder Enge, als ſei es an der Zeit, wieder Brücken zu ſchlagen, den Anſchluß neu zu erwerben. Hofers „Boxer“ und Kokoſchkas „Mädchen“ ſind im zeichneriſchen Ausdruck bereits ohne jedes Sentiment und nicht ohne Beziehung zu dem Empfindungsausdruck der Veriſten. Zwiſchen ſie ſchiebt ſich von zwei Seiten ein Keil, der den Gang und das Geſicht der Dinge beeinflußt: der Formwille der Schmidt-Rottluff, Heckel, Pechſtein, von denen Schmidt-Rottluff auch hier der hartnäckigſte iſt; und auf der anderen Seite der Eſprit der Dömeleute, Purrmann, Großmann, Pascin, unter denen ſich Pascin immer wieder als der entwicklungsreichſte erweiſt. Die Mitläufer ſind bei allen Gruppen in der Minderzahl, ein gutes Zeichen für die endliche Klärung des Urteils. Kaus, Radziwill, H. Heuſer, v. Waetjen bereichern um ihre perſönliche Note das Bild der Individualitäten. Dix und Grosz geben den Ausklang, der bitter iſt, aber rein in Sprache und Ausdruck.

Von den Dresdnern zeigt Otto Lange eine Anzahl köſtliche Aquarelle aus dem Elbetal in Böhmen; ſie ſind locker und abſichtslos und doch voll Form und großer Einfachheit. Heckrott iſt auch in kleinen Blättern ein großzügiger Geſtalter des Landlebens. Von Voll und Kretzſchmar ſind Landſchaften da, von Böckſtiegel Köpfe, von W. Jacob Zeichnungen, die eine ſonderbare Beziehung zu dem Corinth der letzten Jahre haben. Die Akademie iſt durch Sterl (Aquarelle aus Rußland) ſehr glücklich vertreten. — Die Franzoſen wollen mehr als freundliche Anregung genommen ſein, es ſind aber ſchöne Blätter von J. Gris, Lhote, Leger, Togores darunter. Auf alle Fälle iſt die gegenwärtige Ausſtellung als Ganzes ein aufſchlußreicher Beitrag zur Erkenntnis des künſtleriſchen Lebens in den letzten Jahrzehnten.

Bei E. Richter iſt zur Zeit eine Kollektion von 60 Aquarellen Signacs. Die Erwartungen, mit denen man hingeht, werden nicht reſtlos erfüllt. Die Arbeiten, die ſich über zehn Jahre hin erſtrecken — das meiſte iſt aus letzter Zeit — ſind ſehr gleichförmig und bisweilen nüchtern, in ihrer Art ſchon beinahe wieder akademiſch. Immerhin, es iſt ein Vergnügen, an Stelle der vielen unechten mal wieder dem echten Signac zu begegnen. Will Grohmann.

Düſſeldorf

Ausſtellungen von Nauen und Campendonk

Zur gleichen Zeit, da die „Große Düſſeldorfer Kunſtausſtellung“ im Kölner Meſſepalaſt nur lückenhaft über rheiniſche Bildkunſt unterrichtet, veranſtaltet die Galerie Flechtheim eine Ausſtellung der neueſten Werke Heinrich Nauens, während im „Kunſtverein für die Rheinlande und Weſtfalen“ Heinrich Campendonk zum erſtenmal einen Überblick über ſein ganzes künſtleriſches Schaffen gibt. Beide Künſtler fehlen in Köln, trotzdem in ihrem Werk rheiniſche Kunſt gegenwärtig ihren ſtärkſten Ausdruck findet.

Heinrich Nauens Schaffen ging von der Natur aus und iſt jetzt, da es die expreſſioniſtiſche Stilmanier der großen Kompoſitionsſtücke überwunden hat, zur Natur zurückgekehrt. Aber der lange Weg iſt kein Kreislauf geweſen; die mehr extenſive Geſte ſeiner frühen Bilder hat ſich zur Gefühls- und Ausdrucksintenſität gewandelt; ſtark betonte maleriſche Mittel haben äußerſter Sparſamkeit Platz gemacht; von außen an das Motiv herangetragener Rhythmus iſt innerer Muſikalität der Farben gewichen. An Stelle früherer Unruhe und Problematik herrſcht nun ſchwingende Bewegung und reine Einfachheit. Das gilt ſowohl für Nauens letzte Bildniſſe, deren eines, im Beſitz der ſtädtiſchen Kunſtſammlungen, Frau Elſe Sohn, Alfred Rethels einzige Tochter darſtellt, wie für die neueſten Landſchaftsbilder, die im Frühjahr am Bodenſee entſtanden. Sie alle ſind in Tempera gemalt, die vor der Öltechnik den Eindruck der Immateria-

lität des Stoffes voraus hat und dadurch vorzüglich geeignet erscheint, den musikalischen Grundzug Nauenscher Malerei zum Ausdruck zu bringen. Im Gesamtwerk Nauens aber stellt ein Teil dieser Arbeiten darum eine wichtige Etappe dar, weil Nauen sich in ihnen zum erstenmal mit den großen malerischen Aufgaben auseinandersetzt, welche die Verbindung des Landes mit weiter Wasserfläche und das Wasser selbst in seinen verschiedenen Belichtungen und Zuständen in sich schließen. Wo dieses neue Erlebnis rein lyrischen Charakters war, hat Nauen es mit dem ganzen klingenden Reiz und der feinen Kultur seiner malerischen Kunst ins Bild zu bringen gewußt. Wo aber stärkere Bewegung der Elemente ein dramatisches Moment einschloß, fehlte dem Künstler die Kraft, der Wucht der Erscheinung anders als durch äußerlich pathetische Steigerung der Mittel zu begegnen.

Ein besonderes Verdienst um die junge Kunst, der aus der Düsseldorfer Tradition lebhafte Hindernisse erwachsen, hat sich der „Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen“ mit seiner Campendonk-Ausstellung erworben. Der Maler hat diese seine erste Gesamtausstellung selbst zusammengestellt; denn erst jetzt, nach einem fünfjährigen, in größter Einsamkeit vollzogenen Kampf um die Prinzipien seines Schaffens, hält er sein Werk für würdig, der Öffentlichkeit gezeigt zu werden. Ganz folgerichtig hat Heinrich Campendonk, Franz Marcs größter Schüler, auf die Komposition des Bildes in der Fläche hingearbeitet; zugleich bindet er mit der gleichen strengen Gesetzlichkeit den immer reicher variierenden Farbenzauber seiner Bilder. Innere Notwendigkeit aber empfängt diese rein idealistische Stilform von den Gemütsbewegungen, den inneren Gesichten des Künstlers, die ihre Wurzeln in der am Rhein von jeher lebendigen Mystik haben. Daß dabei die Gestaltungszüge jener lyrischen Traumvisionen den Charakter des Südseemilieus deutlich zur Schau tragen, beweist die innere Nähe, die Campendonk, wie auch Nauen, zu westlicher Malerei besitzt. Und Campendonk hat sich, auch darin Nauen ähnlich, gelegentlich, so vor allem in seinen Glasbildern, dieser peinture bis zu einem Maße verschrieben, daß die Synthese innermenschlicher und künstlerischer Elemente im Werk ihm dort nicht gelingen konnte. Ebenso wird man vor einigen seiner Ölbilder festzustellen haben, daß der Rationalismus des kompositionellen Gedankens seine mystisch-lyrische Gemütsart hemmend beschattet. Doch diese Einwendungen können den Eindruck nicht abschwächen, daß die rheinische Kunst in Campendonk und Nauen gegenwärtig ihre stärksten Vertreter besitzt und daß beiden eine künstlerische Qualität eignet, die sie zu den ersten deutschen Malern der Gegenwart stellt. H. W. Keim.

Nachwort des Herausgebers. Inzwischen ist aus der Feder des um Düsseldorfs Kunstleben besonders verdienten Walter Cohen zur Einführung in die Campendonk-Ausstellung eine kleine Schrift erschienen unter dem Titel „Campendonks Welt“, die in ihrer überzeugenden Klarheit allen Freunden junger rheinischer Kunst sehr willkommen sein dürfte.

München

Die Graphische Sammlung (Neue Pinakothek) zeigt eine reiche Folge von Aquarellen, die Georg von Dillis als Begleiter des Kronprinzen Ludwig auf Reisen durch Südfrankreich und Italien 1806—17 anfertigte. Die Folge hinterläßt beträchtlichen Eindruck durch die Treue, mit der Landschaften und bedeutungsvolle Baudenkmäler wirklich festgehalten wurden, so daß die Blätter noch heute wichtiges Material für Archäologen und Architekturhistoriker sein dürften. Darüber hinaus aber offenbaren sie den weltfrommen Sinn jener Zeit, mit dem großräumig und dabei andächtig im einzelnen gesehen wurde. Dillis erreicht allerdings nicht ganz die männliche Größe des scheinbar unansehnlicheren, abstrakteren W. von Kobell. Er bleibt etwas eklektischer in seinem lyrischen Ton, mit dem er die zartere Palette des 18. Jahrhunderts mit der gegenständlichen Gehaltenheit seiner eigenen Zeit verbindet, manchmal in mildem, malerischem Glanze auch ins weitere 19. Jahrhundert vorausweisend.

Von Interesse waren auch die Zeichnungen neuerer Maler, die das Kupferstichkabinett gleichzeitig ausstellte, Arbeiten fast durchgehends erster Güte, von Marées, Karl Haider, E. Lugo, Thoma, Leibl, Zügel, Uhde, A. Langhammer, L. v. Löfftz, Steppes, Habermann, Weishaupt, Meyer-Basel, Voellmy, R. Pietzsch, Liebermann, Kollwitz, F. Baer, Becker-Gundahl, Landenberger, Pankok, Altheim, Boehle. Besonders beachtenswert erscheint, wie hier auch manchem sekundären Maler eine herausfallend gute Arbeit abgewonnen wurde, und wie eine solche Zeichnung manchmal besser als eine ganze Folge der Malerei einiger dieser Leute ist.

Der Münchner Kunstverein zeigte zuerst „Münchner Malerei von 1850—75“, daraufhin „von 1875 bis zur Jahrhundertwende“. Ein lockerer Ausschnitt aus vielfältigen Bestrebungen jener Zeit gemäßigten Vortrages und einer malerischen „Kultur“. Es ist unmöglich, hier die vielen Namen aufzuzählen, die in verschiedenen Katalogen festgehalten wurden. Im großen Ganzen hat man aber den Eindruck, daß jener Zeit bei aller Pflege eines guten Tones, einer harmlosen Natur- und Erzählerfreude, geschmackvollen, vorsichtigen Genußfähigkeit jeder Zug zur Größe gefehlt habe, einer Größe, die, wenn sie einmal auftauchen will, immer wieder in die Verharmlosung verfällt. Mindestens macht die Ausstellung diesen Eindruck, die freilich nur Ergänzung derjenigen der Staatsgalerie vorstellt. Von Be-

deutung für die Zukunft schienen mir überhaupt nur zwei Landschaften, diejenige von Karl Haider und die herrliche von Thoma. (Die Thoma-Landschaft ein absoluter Höhepunkt dieses unterschiedlichen Meisters.)

In die Stürme der Gegenwart kommt man bei Goltz, der einen verwegenen Strauß Malerei des letzten Jahrzehntes darbietet. Neben einigen älteren viele neueste, unbekannte Arbeiten seiner Gruppe. Wir nennen zwei enttäuschende und eine kraftvoll blühende Arbeit von Pechstein, neue Malereien von Eberz mit der reichen, allzureichen, gewählten, allzugewählten Palette. Drei kleine vorzügliche Arbeiten von G. Kars in ausdrucksvoller Formenballung, verschiedenes Neue von Klee, neben Schwächerem Erstaunliches. Späte Arbeiten von Kandinsky mit der geometrischen Straffung, die über seine früher improvisatorischere Malerei gekommen ist, von männlicher Klarheit im Farbakkord. Neue Malereien von Davringhausen in jener Verbindung von strenger Raumkonstruktion und durchführendstem Verismus, dem vielleicht die Zukunft gehört. Ob Davringhausen innerhalb dieser Gattung freilich eine Erscheinung von menschlich bleibendem Gehalt, ist abzuwarten, da großer Kompositionsgriff und beträchtliches technisches Können immer wieder getrübt werden durch äußerlich mondäne Magie und einen stichigen Beigeschmack in der Farbe, was Davringhausens Graphik immer wieder als sein bisher Bleibendstes erscheinen läßt.

Das graphische Kabinett Neumann zeigte Chagall und Feininger, vor allem mit Graphik, aber auch mit etwas Malerei. Chagall erschlug den anderen durch seinen freieren Naturwuchs. Wer durch Chagalls scheinbare Faxen und Exentrics, wegen der er als einer der Manieriertesten der Modernen erscheinen könnte, hindurchzuschauen weiß, wird ihn gerade als den Natürlichsten sämtlicher neuerer Maler erkennen, als einen wirklich bleibenden Meister. Feininger erscheint hiergegen nur, mindestens in seiner Graphik, als ein Arrangeur von präzisem Geschmack. Positives gibt er vorwiegend in seinen durchgeführten Gemälden, wo seine etwas rationalen Gefüge von einheitlicher, kristallklarer, reich gestufter und geschliffener Farbigkeit durchstrahlt sind. R.

Wien

Ist es sadistisches Gelüste, das Dix zu den abstoßend-brutalen Schilderungen des „Kriegs"-Cyklus treibt (der eben in der Galerie Würthle zum zehnjährigen Gedenken des Kriegsbeginns gezeigt wird), ist es erzieherische Tendenz oder beides zugleich, diese Radierungen gehören jedenfalls zu den stärksten Schöpfungen künstlerischer Propaganda gegen den Krieg. Wer ein Bild nach der Lösung formaler Probleme beurteilt, wird kaum sein Genügen finden. Das Gegenständliche und die unerbittlich realistische Wiedergabe des Geschauten sind hier Trumpf. Aber gerade diese krasse Unmittelbarkeit seiner szenischen Ausschnitte ist es, die Dixens Bildern ihre außerordentliche Eindringlichkeit verleiht. Mit der Ausdruckskraft seiner Gemälde können die Radierungen (der verlebendigenden Farbe entbehrend) allerdings nicht wetteifern. P.-N.

Wiesbaden

Der nassauische Kunstverein und Wiesbadener Gesellschaft für bildende Kunst bringen in ihrem ständigen Asyl, dem Neuen Museum — der Kunstverein legt laut Zuschrift an uns auf Betonung der Lokalität besonderen Wert — eine Herbstausstellung, die sich nach dem Katalog in drei Gruppen: Kunst der Gegenwart, Kollektion Ugi Battenberg und Dresdener Kunstgenossenschaft gliedert. Die erste Gruppe ist sehr ungleich. Man hätte sie besser der Willkür eines Sammelnamens enthoben. Ein ausgezeichneter Israels und zwei charakteristische Liebermanns werden von einem befremdend schwachen Slevogt und einem kitschigen Orlik flankiert. Ein mäßiger Kalkreuth schließt als Prospekt die Fluchtlinie von Mäßigkeiten neueren Datums. Aber hierfür entschädigt Corinth, besonders mit seinem fabelhaft genialen Bildnis „Pasternack", das als rein könnerische Rekordleistung überwältigt. Zu glücklicher Wechselwirkung sind die heißblütigen Temperamente von Kokoschka, Pechstein, Schmidt-Rottluff und Nolde vereinigt, denen sich als der kommende Mann Walter Jakob gesellt. Heckel, Kirchner, Otto Müller stehen hier als die besinnlichen Elemente mit sanften Farben neben dem Aufruhr. Chagall bringt mit seinem in Grau gehaltenen „Lesenden Mann" eine wundervolle Ergänzungsnote zu Kokoschkas tiefglühendem Rot. Moll, Lange, Röhricht, Heckendorf geben jeder in besonderer Art interessante Lösungen der als Wesen gefühlten Landschaft. Hofer wirkt in kleinem Ausmaß plastisch groß. Der liebenswürdige Phantast Campendonk leitet dann zu den Mystikern über, zu Paul Klees streng konstruierten Manifestationen künstlerischen Schauens, zu Menses visionärer Ekstatik, zu A. v. Jawlenskys noch bildhaft und doch schon formenüberdrüssiger Entrücktheit. Hier schließt sich in glücklich gefühltem Zusammenhang das „Bildnis Uzarski" von Otto Dix an, das in seiner eminenten Erfühlung korrespondierender Empfindungswellen ganz auf der mystischen Linie steht. Vor solchen Schöpfungen begreift man nicht mehr, warum heute noch so viel Überflüssiges aufgehängt wird.

Auch die Plastik ist gemischt. Viel erhobene Arme und verrenkte Glieder. Interessant ist Kolbe, Haller, Huf, Krieger und die Kleinplastik der Sintenis.

* * *

Die „Dresdener Kunstgenossenschaft“, durch Aquarelle und Graphik vertreten, steht zum Teil stark unter Traditionen. Selbständig treten Oehme, Kaltwasser, Feldbauer, Habl, Hahn und Wielandt-Schmidt hervor. ch.

Von Künstlern und Gelehrten

Der Maler Richard Seewald erhielt eine Lehrstelle für angewandte Malerei, Mosaik und Glasmalerei an der Kunstgewerbeschule zu Köln, wo man, wie in den meisten fortschreitenden Städten erkannt zu haben scheint, daß gute Kunstgewerbeschulen grundlegender als „Kunstschulen“ sind. Seewald, ein Mitbegründer der Neuen Sezession, lebte anderthalb Jahrzehnte in München. Außer Seewald hat München in letzter Zeit Marc, Macke und Weisgerber verloren, letztere durch den Krieg. Klee und Kandinsky ließ man nach Weimar holen, Campendonk nach Crefeld, Scharff und Davringhausen nach Berlin. Kanoldt war nach Kassel berufen, Schrimpf sollte nach Nordamerika gehen, Mense scheint nicht aus Italien wiederkehren zu wollen. Bedauerlich, daß die Stadt ihren Vorrat gerade an originelleren Künstlern so wenig zu halten weiß. — Im Alter von 49 Jahren starb in Antwerpen plötzlich Paul Buschmann, Konservator des Museums und seit vielen Jahren der Leiter der Kunstzeitschrift „Onze Kunst“. Es steht zu befürchten, daß mit seinem Tode auch „Onze Kunst eingehen wird.

Neue Bücher

Ernst Kühnel u. Hermann Goetz. Indische Buchmalereien. Aus dem Jahângir-Album der Staatsbibliothek zu Berlin. Skarabaeus-Verlag. G. m. b. H. Berlin 1924.

In der von dem Berliner Verlag herausgegebenen Reihe von monumentalen Veröffentlichungen über die Buchkunst des Ostens, die Sarres vorbildliche Arbeit über islamische Bucheinbände vor etwa einem Jahre eröffnet hat, stellt die hier angezeigte Publikation den zweiten Band dar. Diese dankt ihre Entstehung dem glücklichen Umstand, daß eines der schönsten Alben mit indischen Miniaturen, das sich seit Jahrzehnten im Besitz der Berliner Bibliothek befand und dort in die Kartenabteilung verschlagen war, erst kürzlich wieder entdeckt werden konnte. Es stammt aus dem Besitz des Ägyptologen Heinrich Brugsch-Pascha, der 1860/61 in Persien war und es dort erworben haben dürfte. Ursprünglich gehörte es dagegen der Bibliothek des Jahângir, des vierten Großmoghuls von Indien an, für den es mehrere einheimische Künstler zwischen 1608 und 1618 gemalt haben dürften. Obwohl nun dieses Album thematisch durchaus keine Geschlossenheit hat, die hier vereinigten Blätter vielmehr sowohl nach Inhalt wie Qualität (auch europäische Kupferstiche fehlen nicht) sehr verschieden sind, stellt es dennoch als Ganzes eine der wichtigsten Tatsachen aus der Blütezeit der indischen Buchmalerei dar, die zugleich einen seltenen Einblick in das kulturelle Milieu des damaligen Hoflebens gewährt. Als Dokument indischer Fürstengeschichte ist es deshalb ebenso wichtig wie als künstlerisches Denkmal eines Kunstgebietes, dem sich heute immer nachhaltiger das Interesse des Europäers zuwendet. Schon aus diesem Grunde ist die Veröffentlichung, deren Hauptreiz die zahlreichen prachtvollen farbigen Wiedergaben der Hauptblätter sind, ungemein verdienstvoll.

Aber auch wissenschaftlich bedeutet die Untersuchung der beiden Spezialisten, die sich zu gemeinsamer Arbeit zusammenfanden, eine imponierende Leistung, die unsere Kenntnis von der indischen Miniatur beträchtlich vertieft. Allein schon die Tatsache, daß es der Akribie von H. Goetz gelungen ist, fast sämtliche Porträts zu identifizieren, ist bemerkenswert, wie überhaupt der Abschnitt über den „historischen Hintergrund und die Porträts“ gewissermaßen in nuce einen Abriß der Geschichte indischer Buchmalerei enthält, der unmittelbar zu dem von beiden Bearbeitern gemeinsam verfaßten Kapitel über das kulturelle Milieu überleitet, das nicht weniger fundamental ist. Während anschließend H. Goetz seinerseits auf Grund einer ungewöhnlichen Spezialkenntnis (siehe u. a. auch des Verfassers Beitrag im ersten Band des Jahrbuchs der asiatischen Kunst) eine Reihe wichtiger kostümgeschichtlicher Erörterungen gibt, führt Kühnel in einem nicht minder bedeutsamen Schlußabschnitt die kunsthistorische Untersuchung des Ganzen durch. Ein besonderer Anhang behandelt dann noch aus der Feder von H. Goetz „Die Jesuiten am Moghulhofe“ und „Sir Thomas Roe's Bericht“, d. h. Themata, die für dieses Kapitel indischer Buchkunst grundlegend wichtig sind.

In der Tat hat durch die Arbeit der beiden Spezialisten das Jahângir-Album der Berliner Staatsbibliothek eine so vorbildliche Bearbeitung erfahren, daß man sich heute der späten Wiederentdeckung dieses kostbaren Schatzes besonders freuen darf. Auch der Verleger hat mit großer Liebe die Drucklegung des Werkes betreut, dessen farbige Wiedergaben einen unverfälschten Einblick in die Originale des Albums gewähren. Um so mehr muß man bedauern, daß die Flauheit der einfarbigen Offsetdrucke so sehr hinter den farbigen Reproduktionen zurücksteht. Ob man mit dieser Technik überhaupt den indischen Miniaturen auch nur halbwegs gerecht werden kann, darf jedenfalls nach diesen Proben mit Recht bezweifelt werden. Aber im Ganzen vermag auch dieses kleine Manko in der Reproduktionsarbeit unsere aufrichtige Freude an dieser kostbaren Veröffentlichung nicht zu mindern, für die wir den Verfassern wie dem Verlag von Herzen dankbar sind. Biermann.

Walter Timmling, Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft. Kleine Literaturführer. Bd. 6. Gm. 3.—. Verlag Koehler & Volckmar. Leipzig 1923.

Ein nützliches Buch, von dem ich schon oft in Dankbarkeit sprechen hörte. Der Verfasser hat nicht nur eine arbeitsvolle, auch eine heikle Aufgabe zu lösen versucht. Denn er unternimmt es, die aufgeführte Literatur zu charakterisieren. Er tut das im wesentlichen nach dem Leitsatz „tout comprendre c'est tout pardonner", was bei ihm indessen Tugend, nicht Mangel an Kritikfähigkeit bedeutet. Man wird ihm von mancher Seite Verbesserungsvorschläge machen, vor allem hinsichtlich der Auswahl. Und das dürfte zur Läuterung einer solch reichhaltigen Legierung manchmal beitragen. Ich für mein Teil vermisse ein für die Probleme der Kunst der Gegenwart wertvolles kleines, aber konzentriertes Buch: Rudolf Blümner, Der Geist des Kubismus und die Künste. — Geistvoll, fast witzig und eine köstliche Würze des Stoffes ist der Gedanke Frankls, dem Literaturführer eine Abhandlung mit der Überschrift „Meinungen ...", und zwar um einen konkreten Kern gesponnene „über Herkunft und Wesen der Gotik" voranzustellen. Auch er zielt auf eine alte Lebensweisheit, die jedem Heranreifenden einmal innewird: „Tout ce que je sais ... etc.". Wiese.

Wernher Witthaus. Benrath, das sterbende Lustschloß am Niederrhein. Heimatverlag G. m. b. H. Dortmund 1924.

Der westfälische Heimatbund und der Rheinische Verein für Denkmalpflege und Heimatschutz eröffnen mit diesem gut ausgestatteten Bilderhefte eine Buchreihe „Führer zum deutschen Westen". Sie will nach der Ankündigung des Innentitels „den Brüdern im unbesetzten Deutschland von diesem, durch Sage und Geschichte geweihten, durch unsere Armut und Leiden bedrohten, großen Reichtum in Einzeldarstellungen erzählen". Der Verfasser hatte es insofern nicht schwer, als in der Monographie „Benrath" des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft aus der Feder des rheinischen Provinzialkonservators Edmund Renard eine in jeder Hinsicht vorbildliche Arbeit vorliegt; auch Richard Klaphecks Baukunst am Niederrhein, II. Band, behandelt Benrath mit so großer Ausführlichkeit, wie es dieses Schmuckstück des rheinischen Rokoko, ein Meisterbau des Nicolas von Pigage, verdient. Von Renards Werk erfährt der Leser dieses neuen populären Buches erst auf Seite 50 (der letzten) aus Anmerkung 6, obschon allein für den Bilderschmuck bis auf einige Ansichten, die sich bei Klapheck finden, genau dieselben Vorlagen, auch für die Grundrisse, benutzt wurden. Das mag hingehen, da der Autor vielleicht eigene neue Ergebnisse anzubieten hat. Leider ist davon keine Rede. Vielmehr schwelgt der Text in blumenreichen Erörterungen und gewagten Konstruktionen — mit den geschichtlichen sollte sich einmal ein Historiker auseinandersetzen —, die gerade bei einem „Führer" durchaus fehl am Ort sind. Für den Stil und die Behandlung der deutschen Sprache einige Beispiele: „Gezwungen, sich mit den politischen Strömungen seiner Zeit auseinanderzusetzen, hat den Fürsten kaum ein günstiges Ereignis versöhnt" (Seite 7). „Rokoko ist Hingabe an das Gegenständliche, ohne daß die gegenständliche Erscheinung schon ganz zum Dogma geworden, wie sie es heute in unserer optischen Perspektive geworden ist. Rokoko ist ein spätes Spiel mit gefährlichen Dingen: das Zerpflücken einer Blume über Gefühlen, mit denen man kokettiert" (Seite 44). Wir verlassen „des verliebten Schlosses sehnende Stille" und fragen uns vergeblich, ob für den „Rheinischen Verein für Denkmalpflege und Heimatschutz", dessen „Mitteilungen" berechtigten Ruf genießen, die A. E. Brinckmann, Feulner, Lohmeyer und andere Kenner des deutschen Rokoko umsonst gelebt haben, und ob es nötig war, einen Schriftsteller heranzuziehen, dem augenscheinlich jedes Gefühl für Geschmack und eine der Würde des Gegenstandes angemessene Behandlung abhanden gekommen sind. Walter Cohen.

Hans Fehr, Das Recht im Bilde. Mit 222 Abbildungen. Im Eugen Rentsch-Verlag. Erlenbach-Zürich.

Ein Buch, das zu Recht und Kunst gleicherweise neues und interessantes Material herbeischafft. Merkwürdig, wie eine anscheinend so trockene Materie wie das Recht in der Kunst zu blühen anfängt und an das Menschlichste rührt, ebenso merkwürdig, wie daß die Kunst die Gewalt hat, dieses Menschliche in etwas so Unmenschlichem aufzuspüren, wie es Verurteilung, Marter, Hinrichtung sind. Selbst die versteckte göttliche Wurzel des Rechts — die Anrufung des Gottesurteils, Feuer- und Wasserprobe — kommen unvermutet und ergreifend zum Vorschein. Zum größten Teil gehören diese Zeugnisse bildender Kunst in den Kreis der Miniaturmalerei, vor allem der deutschen und schweizerischen. Der Text ist gottlob klar und sachlich, nirgendwo die Grenzen des Themas überschreitend — heute ein großes Lob.

Wilhelm Schmidtbonn.

Kurt Pfister, Hugo van der Goes. Benno Schwabe & Co. Basel 1923.

Der Verfasser wirkt wie ein Zauberkünstler. Aus dem großen Kunstbereich hebt er Bücher aus den verschiedensten Regionen ans Tageslicht. So legt er Bände über Rembrandt, Katakombenmalerei, Die mittelalterliche Buchmalerei des Abendlandes, Irische Buchmalerei, Die primitiven Holzschnitte, Der junge Dürer, Jan van Eyck, Hieronymus Bosch, Herkules Segera, Marées,

Edwin Scharff, Vincent van Gogh, Cézanne, Holbein, Bach, Brueghel, Leonardo vor und jetzt über Hugo van der Goes. Es wird uns bei flüchtiger Betrachtung „vor der Gottähnlichkeit bange". Aber dem ist nicht so. Kein intensives Eindringen in die jeweilige Materie hat stattgefunden, kein intuitives oder sachlich fundiertes Kennertum offenbart sich. Das Wissenswerteste ist aus kompetenten Werken zusammengetragen und mit flüchtig-journalistischer Gebärde serviert.

Dennoch ist die jetzt vorliegende Publikation über Hugo van der Goes willkommen, weil in deutscher Sprache bis jetzt keine Monographie über den bedeutenden niederländischen Meister vorliegt. Friedländer wird wohl in dem demnächst erscheinenden Werke Entscheidendes und vielleicht Endgültiges über den Meister zu sagen haben. S. Sch.

New Pictures and The new Gallery 1923. Foreword by James N. Rosenberg. Privately printed for The new Gallery, 600 Madison Avenue. New York 1923.

Die New Gallery in New York ist etwa das, was beispielsweise die Kestner-Gesellschaft in Hannover in Deutschland ist: Schrittmacherin der jungen lebendigen Kunst in Amerika, die sich auf einen Kreis moderner Kunstfreunde und Sammler stützt, die im New Gallery Art Club zusammengefaßt sind. Daß es diesem jungen Unternehmen nicht an Erfolg mangelt, beweist die vorliegende Veröffentlichung, die in einem Vorwort eingehend über die programmatische Arbeit der Gesellschaft berichtet und von den 122 Kunstwerken, die durch die Galerie im Zeitraum von November 1922 bis zum Mai 1923 verkauft wurden, 58 ganzseitig wiedergibt. Für Amerika bedeutet jedenfalls die eben mitgeteilte Tatsache einen beachtenswerten Erfolg, denkt man daran, wie konservativ gerade in Kunstdingen der Geschmack des sammelnden Amerikaners ist. Hier ist ein Vorposten der neuen Kunst unbeirrt an der Arbeit, der man reichen Erfolg wünschen muß. Offenbar haben die regelmäßigen Sonderausstellungen dieses Unternehmens, die programmatisch durchaus die internationale Linie halten, bereits eine gewaltige Bresche gelegt, und in diesem Sinne ist auch der erste schöne Privatdruck der New Gallery ein Zeitdokument, von dem der moderne Europäer mit aufrichtiger Genugtuung Kenntnis nimmt. B.

Karl Lohmeyer, Die Fürstlich Nassau-Saarbrückische Porzellanmanufaktur Ottweiler. 4°. 20 S. Text und 5 Abbildungstafeln. Klinkhardt & Biermann. Leipzig 1924.

Der bereits in Heft 12 (4. Keramik-Sondernummer) des laufenden Jahrganges des „Cicerone" erschienene Aufsatz des Direktors des Kurpfälzischen Museums in Heidelberg ist nunmehr auch als Sonderdruck erschienen.

Weitere Neuerscheinungen

(Besprechung vorbehalten)

Fra Angelico, Der Maler und Mönch. Ausgewählt u. eingel. von Paul Schubring.

Liebermann, Gedanken und Bilder. Ausgewählt u. eingel. von Alfred Kuhn.
Beide Delphin-Verlag, München.

Rich. Hamann u. K. Wilhelm Kästner, Die Elisabethkirche zu Marburg und ihre künstlerische Nachfolge. Bd. 1. Die Architektur. Verlag Rütten & Loening, Frankfurt.

Das Bauwelthaus. 21 Entwürfe aus dem Wettbewerb der „Bauwelt".
Verlag der „Bauwelt", Berlin.

J. Huizinga, Herbst des Mittelalters. Drei Masken-Verlag, München.

Verschiedenes

Eine wissenschaftliche Forschungsreise nach Armenien

Die Tifliser Staatsuniversität veranstaltete im Frühjahr d. J. eine wissenschaftliche Expedition nach Armenien, deren reiche Ergebnisse jetzt einigermaßen übersehbar sind. Die Leitung lag in den Händen des bewährten Kunsthistorikers G. Tschubinaschwili, eines Schülers Schmarsows. Prof. Schanidse, Prof. Meliksset-Bekow und der Architekt Sewerow standen ihm zur Seite. Während Prof. Schanidse die zum größten Teil noch unerschlossenen handschriftlichen Sammlungen in Armenien durchforschte, war das Hauptziel des Unternehmens das Studium der alten Architektur in Armenien, wobei die Ergebnisse auch zur Erklärung der Entwicklung der georgischen Baukunst dienen sollten. Die Architektur der beiden benachbarten Länder wird nämlich durch europäische Gelehrte vielfach verwechselt.

Dokumente aus dem 7. Jahrhundert und dem Mittelalter geben eine gesicherte Grundlage für die Untersuchung der Entwicklung der armenischen Baukunst. In Eriwan hat sich nur ein einziges altes Gebäude erhalten, das durch seine Architektur und Farben von Interesse ist, nämlich das Schloß der Sardare, der früheren persischen Gouverneure des Bezirkes. Nur kahle Wände stehen noch. Von Interesse ist die vermutlich aus dem 7. Jahrhundert stammende Ruine der Kirche von Awan, die dem Typ der Kirche der heiligen Hripsime angehört.

Die Denkmäler von Ptschne bieten eine Ruine vom Typ der Kuppelhalle, deren Ornamente und Bau auf einen mittelalterlichen Erbauer (9.—11. Jahrhundert) schließen lassen.

Das Museum in Eriwan besitzt sehr wertvolle Dokumente, doch sind diese leider gar nicht systematisch aufgestellt.

Das Kloster auf der Insel im Sevanga-See hat Inschriften, darunter eine aus dem Jahre 874. Auch georgische Inschriften finden sich hier.

Auf dem Wege nach Etschmiadsin fallen auf die Ruine von Zswartnotz, die Bibliothek und das reiche archäologische Museum.

Der Dom von Etschmiadsin ist leider so renoviert worden, daß das Studium des alten Baues sehr erschwert wird.

Die Kirche von Gajane, die Perle der armenischen Architektur, ist dagegen sehr gut erhalten.

Auf den Ausläufern des Alagös wurden sogenannte Zyklopen-Bauten, Grabdenkmäler in Form vierkantiger Pfeiler mit Reliefs besichtigt.

Das Kloster von Kabesch bei Usunlar enthält viele Dokumente zum Studium der armenischen und georgischen Sprache aus der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts.

Die Ergebnisse des Unternehmens lassen sich dahin zusammenfassen, daß das rein tatsächliche schriftliche und gesehene Material der Expedition seinem Umfange nach sehr beträchtlich ist. Es wurden besichtigt, in 18 Tagen, von der Abfahrt aus Tiflis bis zur Rückkehr dahin gerechnet, 21 Punkte mit mehr als 30 Denkmälern, mehr als 90 photographische Aufnahmen, 19 Pläne, 20 architektonische Zeichnungen und 10 architektonische Einzelaufnahmen wurden gemacht, außerdem wurden noch Abschriften von Inschriften genommen und künstlerisch-architektonische Analysen durchgeführt.

Dies Material gibt in die Hand der Forscher ein Mittel zur Lösung der außerordentlich wichtigen und viel umstrittenen Fragen der Entwicklung der alten Kuppelarchitektur im Kaukasus vom 7. bis zum 10.—11. Jahrhundert.

Die besichtigten Denkmäler gehören in mehrere Jahrhunderte, anstatt wie Strzygowski meinte, ins 6. Jahrhundert.

Wenn noch die nicht besichtigten, auf der anderen Seite des Arpatschai auf türkischem Boden befindlichen Denkmäler hinzugerechnet werden, so ergibt dies zusammen mit dem in der Literatur enthaltenen Material ein fast vollständiges Bild der armenischen Baukunst, über die Tschubinaschwili und seine Mitarbeiter auf Grund ihrer Forschungsreise demnächst eine ausführliche wissenschaftliche Veröffentlichung erscheinen lassen werden. Eine solche würde manche Lücken unserer Kenntnis ausfüllen und eine wissenschaftliche Beschäftigung mit der Baukunst der alten christlichen Kulturvölker an der Grenze von Asien und Europa ermöglichen, der Georgier und Armenier, deren Baukunst J. Strzygowski ein Werk gewidmet hat, dessen einzelne Angaben zwar vielfach korrigiert werden müssen, das aber doch das große Verdienst besitzt, zuerst auf diese interessanten und künstlerisch wichtigen Gebiete aufmerksam gemacht zu haben.

Die Feststellungen Tschubinaschwilis hinsichtlich der zeitlichen Ansätze der armenischen Denkmäler machen es, was von mancher Seite von jeher angenommen wurde, wenig wahrscheinlich, daß das Abendland von Armenien aus hinsichtlich des Kuppelbaus befruchtet worden ist, vielmehr erscheint auch Armenien von Syrien abhängig, wo die für die orientalischen Elemente der frühchristlichen Kunst maßgebende Stilmischung ihren Hauptsitz gehabt haben dürfte.

O. G. v. Wesendonk.

Arezzo

Das vor einiger Zeit, wie bereits an dieser Stelle mitgeteilt, im Archiv des Grafen Rasponi Spinelli durch den Superintendenten der Museen in Toskana, Prof. Giovanni Poggi, entdeckte Privatarchiv Giorgio Vasaris wird unter der Leitung von Alessandro del Vita auf Kosten der Stadt Arezzo — in der sich auch Vasaris Geburtshaus befindet — für die Veröffentlichung geordnet und abgeschrieben.

Es handelt sich um Briefe und Aufzeichnungen von größtem Interesse, darunter befinden sich Briefe Michelangelos, der Großherzöge von Toskana, des Papstes Pius V. und anderer bedeutender Männer seiner Zeit. Die Briefe Michelangelos sind aus den Jahren zwischen 1550 und 1557. Manche sind mit hineingezeichneten Randvignetten versehen. A. C.

Paris

Die Académie moderne de la Palette, die durch den Maler Le Fauconnier ins Leben gerufen wurde, hat den jährlichen Preis, den sie austeilt, diesmal Fräulein Rousseau zugewiesen.

H.

Der Maler Johann Anton Ramboux

Alle Besitzer von Gemälden, Stichen, Zeichnungen, insbesondere auch von Briefen des Malers Johann Anton Ramboux (1790—1866) werden gebeten, möglichst genaue Angaben zu wissenschaftlichen Zwecken an Herrn F. J. Marcan, Köln a. Rh., Schildergasse 84A, gelangen zu lassen.

Der Kunstmarkt

Bevorstehende Versteigerungen

Berlin

Die Herbstversteigerung von Kupferstichen alter Meister der Firma Hollstein & Puppel vom 3.—5. November bringt wieder eine reiche Auslese von Blättern von Dürer, Rembrandt, Ostade und Altdorfer. Von ersterem Künstler weist der Katalog allein 88 Nummern auf, u. a. sind ein herrliches Exemplar von Adam und Eva (B. 1) auf Ochsenkopfpapier, ein außerordentlich schöner Abdruck des Schweißtuches der Veronica (B. 25), ein prachtvoller Abdruck der Madonna mit der Birne (B. 41), der hl. Familie mit der Heuschrecke (B. 44) und ein reiches Holzschnittwerk hervorzuheben. Von Rembrandt, dessen Radierungen mit 44 Nummern vertreten sind, sind zu erwähnen: Der Triumph des Mardochäus in einem Abdruck von erster Schönheit, eine Anbetung der Hirten bei Laternenschein im

5. Zustand in dem prachtvollen Exemplar der Sammlungen Thiermann, Dietze und Davidsohn, Christus in Emmaus in fabelhafter Druckqualität, Petrus und Johannes an der Pforte des Tempels im 2. Zustand von sechs aus der Sammlung Rumpf, Rembrandts Mühle in einem fabelhaften Exemplar mit den noch tiefschwarzen Krakelüren mit breitem Rand und Ätzflecken, Manasse ben Israel und anderes mehr, wobei sich viele frühe Plattenzustände befinden. Ganz außergewöhnlich und seit Davidsohn nicht in dieser Qualität im Handel gewesen, ist die Ostadesammlung, die, fast das ganze Werk umfassend, in ihren 65 Blättern in fast durchweg frühen und ersten Zuständen eine Übersicht über das Schaffen des Künstlers gibt. Das Hauptblatt: Der Maler ist z. B. in einem 5. und einem Davidsohn unbekannten Zwischenzustand zwischen 5. und 6. Zustand und die Familie im 1. Zustand (von 6) mit 6 cm breitem Rand vertreten. Dies nur einige Beispiele. Besonders hinzuweisen ist noch auf das große Werk von Giovanni Battista Piranesi, dessen große Veduten in durchweg frühen Plattenzuständen vorkommen, auch die komplette Pästumfolge in der ersten Ausgabe kommt zum Ausgebot. Große Seltenheiten enthalten auch die Holzschnitte des 15. und angehenden 16. Jahrhunderts. Ein heiliger Stephanus von Cranach, ein aus dem Jahre 1502 zu dem Missale Patavense geschnittener Holzschnitt, also eine ganz frühe Arbeit des Künstlers, der erst vor einigen Jahren als solcher erkannt wurde und in fast allen größeren Sammlungen fehlt (Prof. Glaser bildet das Blatt in seinem Cranachwerk ab), bedarf besonderer Erwähnung, ebenso ein ganz hervorragendes Exemplar des Schongauerschen Stiches: Maria und Gottvater thronend in einem Abdruck mit dem gotischen P. und die Versuchung des hl. Anthonius in ebenfalls prachtvollem Exemplar. Von Lautensack finden sich zwei entzückende kleine Landschaften. Dies nur die Hauptwerke, über die sonstige reiche Auslese unterrichtet der Katalog.

* * *

In Rudolph Lepkes Kunstauktions-Haus findet zur Eröffnung der Saison am 16. September und folgende Tage eine Versteigerung von Antiquitäten, alten Gemälden und Kupferstichen statt. Sie bringt alte Möbel, vom 17. Jahrhundert bis zur Biedermeierzeit, Porzellane und Fayencen und die verschiedensten Werke der Kleinkunst. Recht reichhaltig sind Japan und China vertreten, namentlich mit Bronzen und Porzellanen. Die Gegenstände stammen zum Teil aus deutschem Museumsbesitz. Mit den Antiquitäten kommen auch eine Anzahl alter Gemälde und Stiche zum Ausgebot.

Frankfurt a. M.

Am 24.—26. September findet bei Hugo Helbing, Bockenheimerlandstr. 8, die Versteigerung der Sammlung August G. Sproesser statt. Es handelt sich um eine Sammlung ostasiatischer, besonders chinesischer Kunst, die in ihren Keramiken und Bronzen, in Jade-Arbeiten und Gemälden ein in dieser Reichhaltigkeit und Qualität selten gebotenes Bild der Entwicklung der chinesischen Kunst von den ältesten Zeiten an gibt. Chinas Frühkeramik und Frühbronzen sind besonders gut vertreten, ebenso die klassischen Porzellane des 17. und 18. Jahrhunderts. (Illustrierter Katalog ist durch Hugo Helbing, Frankfurt a. M., zu beziehen.)

Leipzig

Die Firma C. G. Boerner teilt uns mit, daß sie für etwa Mitte November eine neue große Graphik-Versteigerung vorbereitet. Neben alter deutscher und niederländischer Graphik aus Privatbesitz kommt die Handzeichnungen-Sammlung des verstorbenen Leipziger Universitätsprofessors A. Köster sowie — als besonderer Erfolg des deutschen Kunstmarktes — ein Teil der Doubletten des Britischen Museums in London zum Verkauf. -s-

München

Versteigerung von Ölgemälden moderner Meister aus vorwiegend süddeutschem und anderem Besitze am 23. September 1924 in der Galerie Hugo Helbing. Die Versteigerung umfaßt die meisten deutschen Schulen, insbesondere ie Mdünchner. Es seien hier verschiedene Namen auszugsweise genannt: Hans Best, Heinr. Bürkel — mit einigen ganz hervorragenden Werken —, Jos. von Brandt, „Pferdemarkt in einem potolischen Dorfe“, W. v. Diez mit einer Arbeit aus dem Jahre 1891, J. F. Dielmann, der bekannte Frankfurter Meister, Karl Engel, gen. Engel von der Rabenau, ein sehr selten vorkommender Künstler, Louis v. Hagn, A. v. Keller, Adolf v. Menzel, „Kircheninneres“, Adolf Oberländer, Phil. Röth, F. Roubaud, E. Schleich sen., G. Schönleber, Ad. Schreyer, T. v. Stadler, Aug. Seidel, C. Spitzweg mit türkischen Motiven, J. Wopfner, Paul Weber u. a. m.

* * *

In der ersten Hälfte des Oktober findet ebenfalls bei Hugo Helbing eine Versteigerung von alten Möbeln, Antiquitäten und alten Gemälden aus vorwiegend süddeutschem Privatbesitze statt. Besonders hervorzuheben ist eine Spezialsammlung von Empire- und Biedermeiergläsern, die einen guten Überblick über dieses Sammelgebiet gibt. Daneben verdienen eine Reihe guter Uhren (Taschen- und Standuhren), Miniaturen, alte Schmucksachen und Petschafte sowie Vitrinenobjekte, meist aus der Biedermeierzeit, besondere Erwähnung. Außerdem sind bemerkenswert keramische Arbeiten, verschiedene Gefäße und Geräte aus Zinn und Silber usw. Unter den Möbeln und Einrichtungsgegenständen

ſind ebenfalls ſchöne und dekorative Sachen. Unter der Plaſtik iſt eine ſchöne Holzfigur, „Madonna von Engeln gekrönt“, aus der Schule Riemenſchneiders von beſonderem Intereſſe.

Aus der Sammlerwelt und vom Kunſthandel

Moderne deutſche Kunſt in amerikaniſchen Privatſammlungen

Mrs. Rockefeller, die Gattin des berühmten Standard Oil-Königs, hat kürzlich, gelegentlich einer Reiſe durch Deutſchland, von R. Scheibe die lebensgroße Figur in Bronze „Mädchen mit Taube“ und ein paar Tierbronzen dieſes Künſtlers erworben. Ferner eine Anzahl Aquarelle und Holzſchnitte von Heckel und Franz Marc.

Amſterdam

Das Antiquariat R. W. P. de Vries verſendet einen 730 Nummern umfaſſenden Katalog von Radierungen und Zeichnungen nach holländiſchen und flämiſchen Meiſtern. Von den angegebenen Preiſen ſeien die folgenden herausgegriffen: J. Brueghel, Sumpfige Landſchaft (18×28 cm), Federzeichnung, Sepia, fl. 75.—; derſelbe, Kirche mit ein paar Häuſern (13×23,8), Federzeichnung, Sepia, fl. 150.—; derſelbe, Felſige Landſchaft mit Figuren (19,5×30,5), fl. 200.—; H. Goltzius, Pietà, 2. Zuſtand, fl. 25.—; François d'Egmont, fl. 60.—; A. van Oſtade, Der Raucher, 1. Zuſtand, fl. 35.—; derſelbe, Die Scheune, 3. Zuſtand, fl. 275.—; derſelbe, Die Fiſcher, 4. Zuſtand, fl. 275.—; derſelbe, Tanz in der Kreiſe, 5. Zuſtand, fl. 175.—; P. Potter, Apfelſchimmel (23×34), Sepia, mit Weiß aufgehellt, fl. 85.—; Rembrandt, Jeſus die Händler aus dem Tempel treibend, 1. Zuſtand, fl. 425.—; derſelbe, Der Tod der Jungfrau Maria, 2. Zuſtand, fl. 750.—; derſelbe, Der Spaßmacher, 4. Zuſtand, fl. 1250.—; J. Ruysdael, Die beiden Bauern und ihr Hund, 2. Zuſtand, fl. 150.—; D. Teniers d. J., Nachtſzene, fl. 30.—; radierte Blätter von C. Troost zwiſchen fl. 5.— bis 35.—. H.

London

Auf einer bei der Firma Sotheby, Wilkinſon & Hodge abgehaltenen Verſteigerung zahlte die Amſterdamer Firma Frederik Muller & Co. 38000 Gulden für eine handgeſchriebene Bibel aus dem 14. Jahrhundert. H.

New York

Hier verſtarb Ende Juli der bekannte Rechtsanwalt John Quinn.

Der Verſtorbene war einer der bedeutendſten Vorkämpfer und Sammler moderner Kunſt in Amerika, der namentlich auch van Gogh in New York eingeführt hat. Er hatte ſchon 1895, gleich nachdem er die Harvard-Univerſität verlaſſen hatte, Werke lebender Künſtler zu ſammeln begonnen. Seine Sammlung umſchließt hervorragende Werke von Seurat, van Gogh, Henr. Rouſſeau, Picaſſo, Derain, Matiſſe und vielen andern.

Sein letztes öffentliche Eintreten für die moderne Kunſt war die hauptſächlich durch ihn zuſtandegebrachte Ausſtellung moderner „poſtimpreſſioniſtiſcher Künſtler im Metropolitan-Muſeum im Jahre 1921, die eine ſo erbitterte Kontroverſe für und gegen hervorrief. Fr.

Neue Kataloge

Schweitzer & Mohr, Berlin 35. Kat. 17: Bibliographie, Bibliophilie, Preſſendrucke, Deutſche Literatur, illuſtrierte Bücher, graphiſche Bücher. 903 Nrn.

v. Zahn & Jaenſch, Dresden-A., Waiſenhausſtr. 10. Dresdner Bücherfreund Nr. 7. 2511 Nrn.

Erſcheinungstermin		Redaktionsſchluß	
Heft 18	18. September	Heft 18	11. September
„ 19	2. Oktober	„ 19	25. September
„ 20	16. Oktober	„ 20	9. Oktober

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Leipzig, Liebigſtraße 6.

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone“:

BERLIN: Dr. Willi Wolfradt, Berlin-Halenſee, Kurfürſtendamm 91, II / MÜNCHEN: Dr. F. Roh, München, Helmtrudenſtraße 9, III / DRESDEN: Dr. Will Grohmann, Dresden-A., Wormſer Straße 84 / FRANKFURT a. M.: Dr. Saſcha Schwabacher, Frankfurt a. M., Savignyſtr. 5 / ÖSTERREICH: i. V. Dr. St. Poglayen-Neuwall, Wien II, Kurzbauergaſſe 5 / NIEDERLANDE u. BELGIEN: Dr. F. M. Huebner, Den Haag, Louise de Colignyplein 11 / SCHWEIZ: Dr. Jacob Welti, Zürich, Vogelſangſtr. 46 / FRANKREICH: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / ENGLAND: Dr. Fritz Bodmer, London WC1, 34 Woburn Square / ITALIEN: Dr. Auguſto Calabi, Mailand, Via Petrarca 16 / SPANIEN: Alfred Demiani, Madrid, Almagro 12 / DÄNEMARK: Dozent Charlotte Weigert, Kopenhagen, Hotel Belvedere, Raadhuspladſen / SCHWEDEN: Dr. Gunnar Mascoll Silfverstolpe, Stockholm, Königl. Schloß / TSCHECHOSLOWAKEI: Dr. Oskar Schürer, Prag, Strešovice, Bielohorska 446 / NORD-AMERIKA: Frank E. Washburn Freund, 50 Weſt 90th Street, New York City / SÜD-AMERIKA: Dr. Ludwig Weber, Buenos Aires (Argentinien), Pietras 361 / RUSSLAND: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu. 92 / INDIEN: Frau Dr. Stella Kramriſch, Calcutta, Univerſität.

Verlag, Geſchäftsſtelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Kommandit-Geſellſchaft a. A., Leipzig, Liebigſtr. 6 II. Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Die Kunst von El Amarna im Ägyptischen Museum zu Berlin

Mit sechs Abbildungen auf drei Tafeln — *Von WALTHER WOLF*

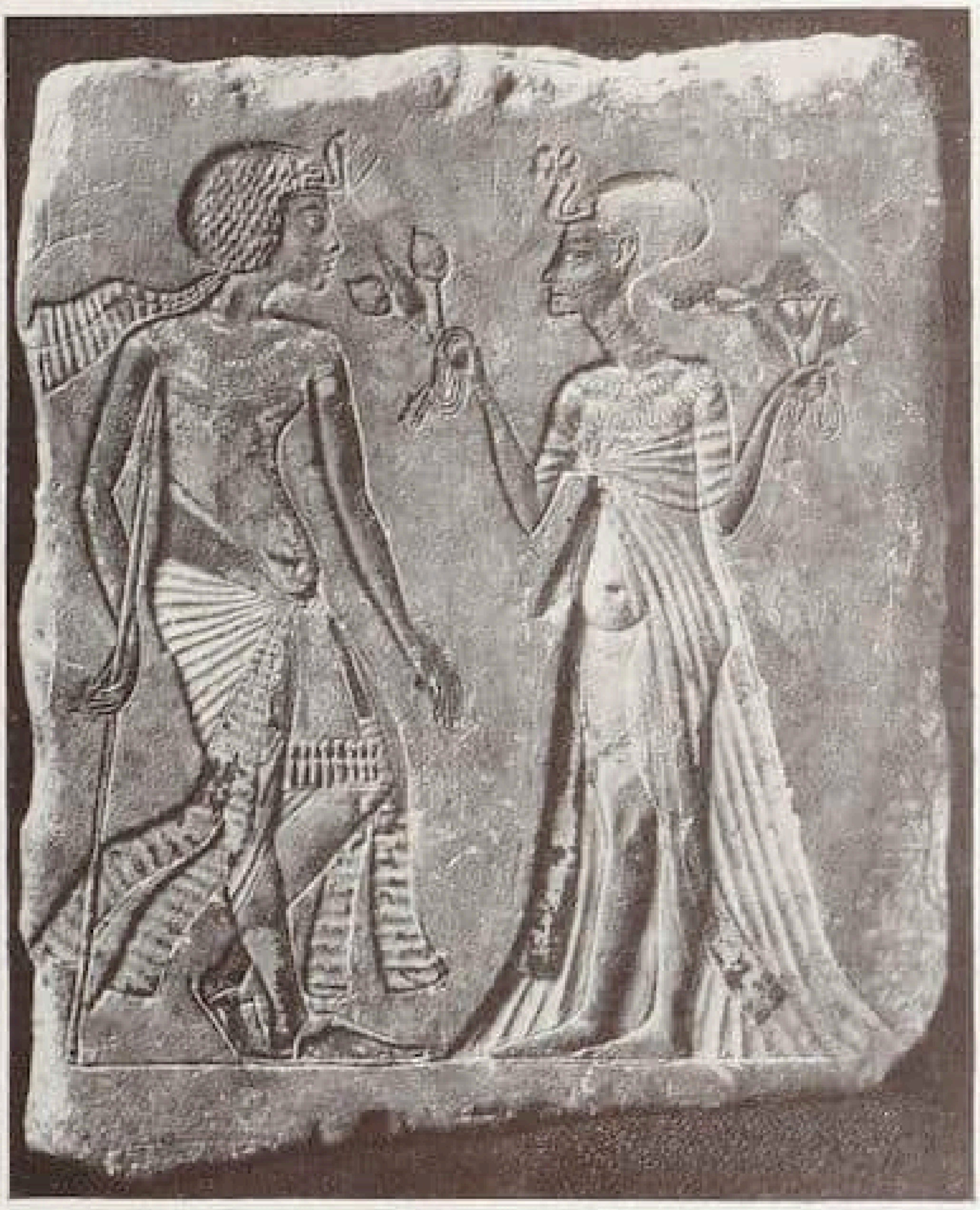
Am 1. April wurde im Berliner Ägyptischen Museum ein neuer Saal der Öffentlichkeit übergeben, in dem die Funde aus den Grabungen der Deutschen Orient-Gesellschaft in El Amarna 1911—14 eine würdige Aufstellung gefunden haben. Der Raum wurde dadurch gewonnen, daß man in einen bis dahin offenen Lichthof ein Glasdach einzog und in den so gewonnenen Saal Scherwände einbaute in der Art, daß ein überhöhtes Mittelschiff von einem ebenso hohen Querschiff in der Mitte durchschnitten wird. Die vier Ecken dieses Kreuzes wurden je durch eine halbhohe Wand geteilt, so daß acht Abteile entstanden, die zur Aufnahme der Kunstwerke von El Amarna bestimmt sind.

Wendet man sich vom Tempelhofe zur neuen Anlage, so gelangt man zuerst in einen Vorraum, in dem die Werke aus der Zeit Amenhoteps III., des Vaters Amenhoteps IV. von Amarna, untergebracht sind. Unter diesen ragen hervor eine Anzahl Reliefs aus einem Grabe auf der Westseite von Theben, das in den letzten Jahren Amenhoteps III. angelegt worden ist. Die Stücke sind an dieser Stelle besonders willkommen als Vergleichsmaterial; denn erst wenn man die wenige Jahre später geschaffenen Werke des Sohnes daneben betrachtet, wird die ganze Schärfe des Bruches fühlbar, den Amenhotep IV. mit der Vergangenheit vollzog. Auch die Stücke des Lang- und Querschiffes gehören Amenhotep III. Eine Reihe von granitnen Stand- und Sitzbildern der löwenköpfigen Göttin Sachmet entstammen einem Tempel in Karnak. Im Querschiff liegen zwei kolossale Widder, Abbilder des Amon, von denen der rechte ein Abguß ist. Sie standen in einem nubischen Tempel Amenhoteps III. und gehören zu den wirksamsten Tierplastiken nicht nur der ägyptischen Kunst. Im Hintergrunde der linken Hälfte des Querschiffes steht ein ergänzter Abguß einer Hathorsäule, der besser als alle Abbildungen einen Begriff von der gewaltigen Wirkung dieser Architekturform vermittelt und gleichzeitig anregt zu einem Vergleich mit der völlig verschiedenen Auffassung, die die Griechen von der Säule als dem Träger der Last des Gebälkes hatten. Dem Abguß gegenüber blickt aus der Höhe das Kolossalporträt des Königs Haremhab herab, der als Träger der gegen die Reformation von El Amarna gerichteten Reaktion gilt. Über diese Reformation seien ein paar Worte eingefügt.

Amenhotep IV. wollte das lebenspendende Gestirn der Sonne als alleinigen Gott verehrt wissen. Diese Sonne dachte er sich nicht etwa als Falken, der die Sonnenscheibe auf dem Haupte trägt, verband auch sonst keines der bekannten Menschen- oder Tierbilder mit ihr, sondern die Sonnenscheibe allein, die er mit dem ägyptischen Wort Aton benennt, galt ihm als der Gott. Wenn er in Darstellungen diese Sonnenscheibe mit Strahlen versieht, die in Hände endigen, die das Lebenszeichen reichen, so war ihm das ein symbolischer Ausdruck dafür, daß er in der Sonne nicht etwa die sengende Glut, sondern die schöpferische Lebenskraft verehrte. In diesem Sinne singt er der Sonne ein Preislied, das in den Gräbern seiner Großen auf der Ostseite von El Amarna verschiedentlich wiederkehrt und als Sonnenhymnus von El Amarna schnell bekannt geworden ist. Da heißt es an einer Stelle: „Alles Vieh freut sich über sein Futter, Bäume und Kräuter grünen, die Vögel flattern in ihren Nestern, ihre Flügel erheben sich in Anbetung vor Deinem Ka (Geist). Alle Lämmer hüpfen umher, Vögel und alles, was flattert, sie leben, denn für sie bist Du aufgegangen. Die Schiffe fahren stromab und stromauf, jeder Weg ist frei, weil Du leuchtest. Die Fische im Strom springen vor Dir, und Deine Strahlen dringen in die Tiefen des Ozeans." Die Stelle mag genügen, um zu zeigen, eine wie große Rolle die Liebe zu allen Geschöpfen in dieser Religion spielt. Ein zweites wesentliches Moment kommt hinzu: die Liebe zur Wahrheit und Einfachheit. Daß gerade die letzte Forderung von der größten Bedeutung war, wird

bei der Betrachtung der Kunſtwerke offenſichtlich werden, denn in der Kunſt von El Amarna finden die Erſcheinungen auf religiöſem Gebiete eine Parallele. Es ſcheint, daß Amenhotep IV. ſchon in recht jungen Jahren über ſeine Religion nachgegrübelt hat, jedenfalls hat er in ſeinen erſten Regierungsjahren begonnen, ſeinen Sonnengott mehr und mehr gegen den mächtigen Reichsgott Amon hervortreten zu laſſen. Erſt mit der Zeit, als er ſich in ſeinen Beſtrebungen von der Amonsprieſterſchaft gehindert ſieht, kommt er mehr und mehr dazu, die übrigen Götter in ihrer Macht einzuſchränken zugunſten des Aton. Etwa in ſeinem vierten Regierungsjahre wurde ihm der Aufenthalt in ſeiner Hauptſtadt Theben unmöglich. Auf Schritt und Tritt begegnete er dem Amon, der ihm täglich verhaßter wurde, und es wurde ihm immer klarer, daß in der glanzvollen Amonſtadt Theben keine geeignete Stätte war, um Anhänger für ſeinen einfachen Glauben zu finden. So kam er zu dem Entſchluß, Theben zu verlaſſen. Für ſeine neue Hauptſtadt wählte er eine Stätte, die etwa in der Mitte zwiſchen Theben und Memphis liegt. Dort treten auf der Oſtſeite die öſtlichen Bergwände zurück und geben einem Halbkreis mit ebener Fläche Raum, die bis dahin unbewohnt war. Dieſen Fleck Wüſte galt es nun in wenigen Jahren mit Tempeln, Paläſten, Gärten und Straßenzügen zu beſetzen, um dieſem Ganzen das Gepräge einer königlichen Reſidenz zu geben und dem Könige einen Rahmen zu ſchaffen, indem er, ohne ſich beſtändig an die Vergangenheit erinnern laſſen zu müſſen, ganz ſeinen Ideen leben konnte. Es erging ihm, wie anderen Reformatoren auch. Als er anfing, ſeine neuen Gedanken zu verkünden, ſtand er noch mit einem Fuß in den alten Anſchauungen, und erſt der Widerſtand, den er fand, reizte ihn dazu, das Alte mehr und mehr abzuſtreifen und das Neue klarer und beſtimmter zu umreißen. So ſehen wir, wie er anfängt, Amon und die übrigen Götter im ganzen Lande zu verfolgen, und aus ſeiner Lehre alles das auszumerzen, was ein Reſt aus den Tagen des alten Götterglaubens war. So weit ihm ſeine große Aufgabe Zeit ließ, widmete er ſich ſeiner Familie, ſeiner Gemahlin Nofretete, die ihm im Laufe ſeiner Regierung ſechs Töchter gebar. Etwa 17 Jahre hat er in El Amarna regiert, dann folgt ihm ſein Schwiegerſohn Tutanchaton, der bald den Hof nach Theben zurückverlegte, um ſeinen Frieden mit Amon zu machen. Es ſcheint, daß die Stadt plötzlich verlaſſen worden iſt, nur Dinge, die man im täglichen Leben gebrauchen konnte, wurden mitgenommen, alles andere, insbeſondere die vielen Kunſtwerke, ließ man zurück, trugen ſie doch ſo ſehr den Charakter der Zeit Amenhoteps IV., daß ſie ihre Verfertiger nur hätten bloßſtellen können. Es hat ſicher nicht lange gedauert, daß die ganze Stadt, in der ein paar Jahre ein buntes Leben und Treiben geherrſcht hatte, den vorrückenden Sandmaſſen zum Opfer fiel, die überall eindrangen und bald alles unter ſich begruben, für uns zum Segen; denn beſſer als alles andere hat der Wüſtenſand die Kunſtſchätze bewahrt, bis es in unſeren Tagen den Bemühungen der Wiſſenſchaft gelungen iſt, die Herrlichkeiten von neuem erſtehen zu laſſen, die nun in eine Welt treten, die für ihre Aufnahme in mancher Hinſicht beſſer vorbereitet iſt, als es zu Amenhoteps Zeit der Fall war. Wenden wir uns nunmehr den Kunſtwerken ſelbſt zu.

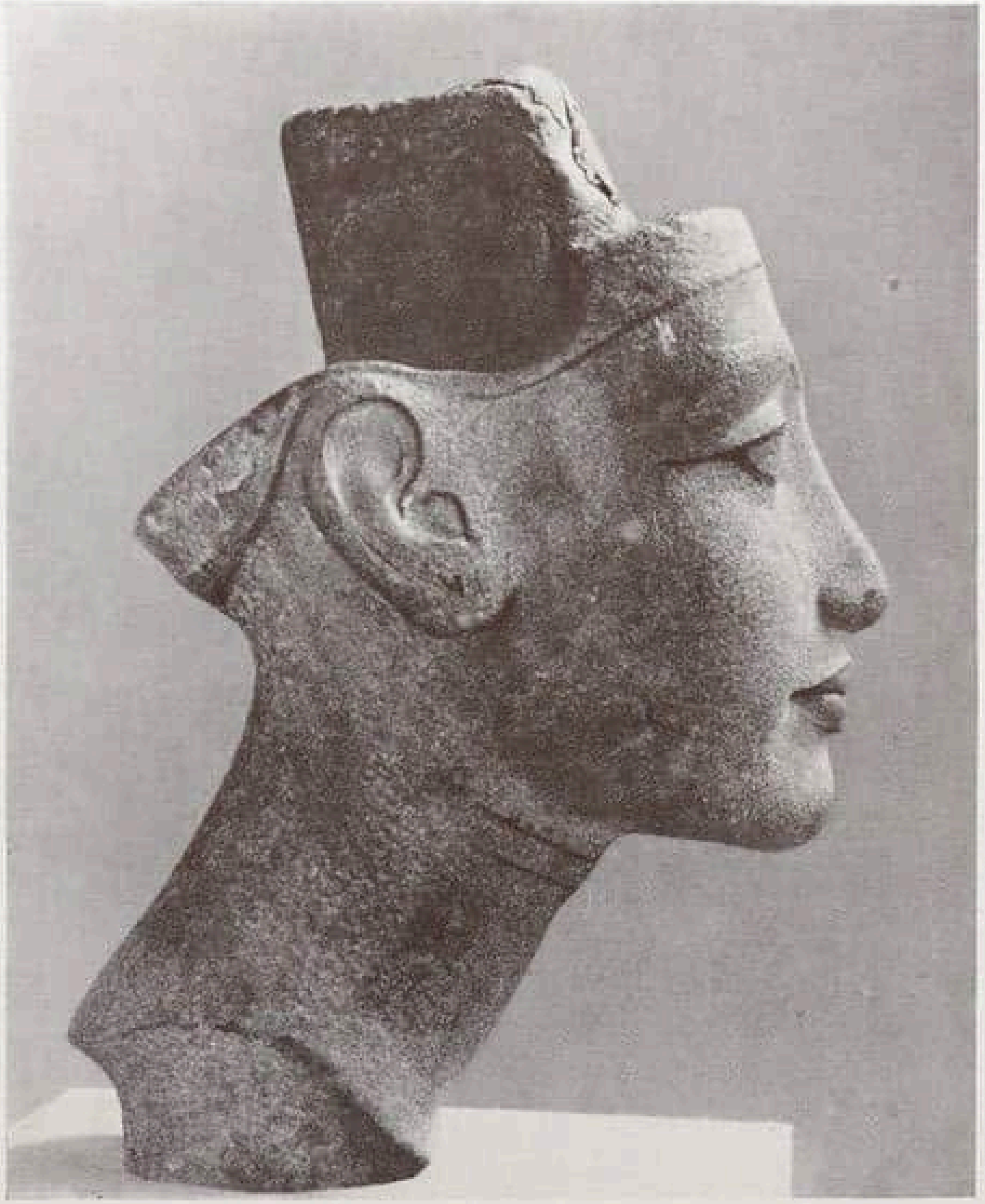
An der Rückwand des erſten Abteils zur Rechten ſteht ein großer Reliefblock, der einen König und einen Falkengott mit der Sonnenſcheibe auf dem Haupte zeigt. Wir wiſſen heute, daß der Block, der völlig im alten Stile gearbeitet iſt, Amenhotep III. gehört, erſt nach ſeinem Tode hat ſein Sohn ſeinen Namen darauf geſetzt. Dabei hat er die eine Hälfte des Steines, auf dem jetzt der Falkengott ſteht, überarbeitet und den Namen ſeines neuen Gottes über den Falkengott geſetzt. Dieſer Befund iſt aufſchlußreich, denn er zeigt, daß der König in ſeinen erſten Regierungsjahren noch keinen Anſtoß an der alten Art der Königsdarſtellung genommen hat, und daß er ferner ſeinen neuen Gott anfangs noch als tiergeſtaltig ſich vorſtellte, ſo daß dieſer zunächſt in gar keinem Gegenſatz zu den alten Göttern ſtand. Ein paar kleine Reliefs im ſelben Abteil zeigen dagegen aufs deutlichſte die neue Kunſtform. Das bekannteſte von ihnen iſt ein bemaltes Kalkſteinbild, das als Vorlage für ein größeres Werk geſchaffen iſt. König und Königin ſtehen einander



Bemaltes Kalksteinrelief: Amenhotep IV. und Gemahlin im Garten.
Berlin, Agyptisches Museum.

Kalksteinrelief: Amenhotep IV. mit Gemahlin und drei Töchtern.
Berlin, Agyptisches Museum.

Kopf Amenhoteps IV. Kalkstein. Aus Amarna.



Kopf der Gemahlin Amenhoteps IV. Nofretete. Sandstein. Aus Amarna.

Berlin, Ägyptisches Museum.

gegenüber, er auf einen unter die Achsel geschobenen Stab gestützt mit leicht vorgestelltem linken Bein, sie in zartem Gewande in echt weiblicher Haltung, indem sie ihm ein paar Blumen zum Riechen gibt. Der feine Rhythmus, der durch die beiden Körper geht, und der durch die Gewänder, Schärpen und Bänder fortgesetzt und verstärkt wird, ist mit gar nichts anderem aus früheren oder späteren Epochen der ägyptischen Kunst zu vergleichen. Er ist etwas völlig Neues. Die Linie hilft, den intimen Reiz, der über der Studie liegt, zu erhöhen und die zarte Stimmung, die die beiden beherrscht, zum vollendeten Ausdruck zu bringen. Gleichzeitig berühren wir eine Seite der Amarnakunst, die vorhin schon flüchtig gestreift wurde: das Streben nach Wahrheit, das einen ganz neuen Inhalt der Darstellung schafft: der König will hier nur als Mensch gesehen werden und sich als solcher der Schönheit seiner Gemahlin erfreuen. Vielleicht noch mehr ziehen uns die andern hier aufgehängten Reliefs in das Privatleben des Königs hinein. Auf dem einen sehen wir ihn mit seiner Gemahlin vor einem vollgehäuften Eßtisch sitzen; er faßt sie zart unters Kinn, um sie zum Zugreifen zu ermuntern. Ein drittes Relief ist erst halb vollendet, zeigt aber nichtsdestoweniger deutlich, was dargestellt werden sollte. Der König sitzt auf einem gepolsterten Sessel, während seine Gemahlin ihm in ein dargereichtes Gefäß wohlriechende Essenzen gießt. Ein viertes Bildchen ist leider nur ein Bruchstück, doch kommen uns hier andere ähnliche Stücke zu Hilfe, um die Szene so zu ergänzen, daß seine Gemahlin ihm auf dem Schoß sitzt und ihm mit ihren zarten Fingern einen Halskragen im Nacken zubindet. Es sind hier zum ersten Male Szenen zur Darstellung gekommen, die an sich unbedeutende Handlungen vorführen. Das liebevolle Zusammensein mit der Gmahlin ist Stoff genug, und auch wert genug, um im Bilde festgehalten zu werden.

Damit wenden wir uns zum gegenüberliegenden Abteil, das im freistehenden Stulp eine Reihe von Kleinplastiken birgt. Da schreitet ein Königsfigürchen aus Holz auf uns zu, in seinen Farben wundervoll erhalten. Daneben steht der Porträtkopf der Königin Teje, der Mutter des Reformators. Schon in jungen Jahren heiratete sie als Tochter eines einfachen Priesters Amenhotep III., auf den sie Zeit seines Lebens den größten Einfluß ausgeübt hat. Das Köpfchen stammt von ihrem Witwensitz, den sie als Königin-Witwe innehatte. Es ist aus Eibenholz geschnitzt, an der Stirn sind Reste ihres königlichen Diadems vorhanden, ihr Ohrring zeigt auf einem Untergrund von Lapislazuli zwei Königsschlangen. Ihre Gesichtszüge lassen ahnen, wieviel Energie und Zielbewußtsein in dieser merkwürdigen Frau gesteckt hat, die wohl als erste greifbare Frauenpersönlichkeit des Altertums gelten kann. Ein kleines Holztäfelchen ist geschmückt mit feinen Reliefs, die jagende Tiere darstellen. Es weist deutlich kretisch-mykenischen Stil auf; da es sich in Ägypten im Grabe eines syrischen Astartepriesters fand, ist es ein Schulbeispiel für das gleichzeitige Auftreten der drei großen Kulturströme. Ein Alabasterfigürchen des Königs Amenhoteps IV. trägt trotz aller Kleinheit deutlich dieselben Porträtzüge, die wir später noch häufiger wiederfinden werden. Derselbe Schrank enthält des weiteren ein feines Gesichtchen einer Prinzessin aus braunem Sandstein und eine kleine Alabasterfigur einer anderen Prinzessin.

Im nächsten Abteilpaar ragen zwei Bildnisse von König und Königin vor allen andern hervor. Das Porträt des Königs zur Rechten ist ein antiker Gipsabguß nach einer Statue. Da wir derartigen Abgüssen noch häufiger begegnen, seien hier ein paar Worte darüber eingeschaltet. Es gehörte zu den größten Überraschungen bei den deutschen Ausgrabungen, daß eines Tages in einer Bildhauerwerkstatt eine ganze Reihe von Abgüssen zutage kamen, die sich der Künstler selbst angefertigt und in seiner Modellkammer aufgestellt hatte. Als Vorbilder scheint er nicht nur Plastiken, die ihm besonders gut gefielen, sondern auch Gesichter von Lebenden und in einigen Fällen auch von Toten benutzt zu haben. Es versteht sich von selbst, daß dadurch Stücke von einem geradezu verblüffenden Realismus geschaffen wurden, denen man ratlos gegenüber gestanden hätte, wenn sie eines Tages ohne Herkunftsangabe im Kunsthandel aufgetaucht wären. Es sind Stücke darunter, die man auch ins 14. Jahrhundert n. Chr.

zu setzen geneigt sein könnte. Unser Porträtkopf, vor dem wir gerade stehen, ist das stärkste aller dieser Stücke; kein anderes Porträt veranschaulicht so treffend das Seherische im Wesen des Reformators. Die Wangen sind schmal, das Kinn eigentümlich nach unten hängend, die Halslinie leicht nach oben gekrümmt, der Mund sinnlich und der Augenausdruck schwärmerisch. Im selben Abteil an der Seitenwand steht eine Maske mit etwas schwammigen, fetten Zügen. Es ist der Vater, Amenhotep III., der allem Anschein nach ein prachtliebender Herrscher gewesen ist, der in ruhigem Genusse seine Befriedigung fand. Eine Maske daneben ist auf die Totenmaske desselben Herrschers gedeutet worden. Ob mit Recht oder Unrecht, bleibe dahingestellt. Eine farbige Büste des Königs im Kriegshelm im Hintergrunde ist zu stark zerstört, als daß man sie ohne Beeinträchtigung genießen könnte. Zweifellos ist auch sie einmal ein eindrucksvolles Königsbildnis gewesen. Gegenüber erwartet uns die Büste der Gemahlin Nofretete, die in ihrer unversehrt erhaltenen Farbenpracht in besonderem Maße den Betrachter auf sich lenkt. Auch dieses Stück ist ein Modell, das als solches in der Werkstatt aufgestellt war. Aus eben diesem Grunde ist nur eins der beiden Augen aus Bergkristall eingesetzt. In der Profilansicht kommt die zarte Halslinie zu köstlicher Wirkung, die sich prächtig mit der Rückenlinie ihres eigenartigen Kopfputzes verbindet. In einem Seitenschrank blicken einige der Töchterköpfe auf uns. Einer fesselt durch die feinen Züge eines etwa 10jährigen Kindes, andere stellen etwa 12—15jährige Mädchen dar, kränklich und zart, mit eigentümlicher Schädelbildung, die offenbar ein Erbteil vom Vater ist, allerdings aus Freude an der Schönheit der Linie vom Künstler übertrieben sein mag. An der Rückwand eine Statuette einer Königin, in einem Gewande, das alle Körperformen durchscheinen läßt, so daß man an Nacktheit denken könnte, wenn nicht die überfallenden Ärmel erwiesen, daß es sich um ein zartes Gewand handelt. Das äußerst reizvolle Gesicht ist das einer älteren Frau. An der rechten Seitenwand zwei halbfertige Königinnenköpfe, von denen der eine die schwarzen Korrekturstriche zeigt, die der Meister seinem Schüler angegeben hat.

Wir durchwandern das Querschiff und finden drüben im nächsten Abteil einen Kalksteinkopf Amenhoteps IV., der dem Anschein nach ein Porträt aus den jüngeren Jahren des Königs ist und alle die körperlichen Eigenheiten der anderen Bilder gemäßigt erscheinen läßt. Ihm gegenüber steht ein zweiter Porträtkopf seiner Gemahlin aus braunem Sandstein, nicht ganz vollendet, in seiner Auffassung von dem bemalten Kopf sehr verschieden. Die scharfen, etwas hochmütigen Züge sind hier einem milden, freundlichen Ausdruck gewichen. An den Wänden beider Abteile finden sich eine Reihe von antiken Gipsabgüssen nach Gesichtern, von denen vorhin die Rede war. Es handelt sich dabei wohl immer um Leute aus dem Hofkreise Amenhoteps IV., die wir nicht näher benennen können. Mancherlei Persönlichkeiten sprechen aus diesen Köpfen, die wir gern näher kennen möchten. Die Wandschränke bergen vielerlei Proben der Kleinkunst aus Fayence, Elfenbein, Holz, Glas, Bronze und Stein. Da gibt es reizende Lotosblumen aus Fayence mit eingelegten farbigen Pasten, eine in dieser Zeit besonders beliebte Technik, die es zu hoher Vollkommenheit gebracht hatte. Neben Ohrringen aus durchsichtigem oder farbigem Glas liegen eine Reihe von Fingerringen vom schweren Bronzering bis zum zarten Fayencering. Die verstärkte Farbenfreudigkeit ist überhaupt ein hervorstechendes Merkmal dieser Zeit. Kleine Kacheln von leuchtender Farbe, bunte Hieroglyphen, die, zu Sätzen zusammengesetzt, die Wände zieren sollten oder auch Halsbänder, deren Grün, Blau und Gelb sich prächtig von den schneeweißen Gewändern der Ägypterinnen abgehoben haben mag, können als Beleg dafür dienen. Ein Relief an der Rückwand bildet ein gutes Beispiel für die beliebten Familienstücke dieser Zeit. König und Königin sitzen einander gegenüber und spielen mit drei Töchterchen. Eins hält der Vater auf den Armen, zwei spielen mit der Mutter. Die Szene ist überstrahlt von der Sonnenscheibe.

Am Ende des Mittelschiffs ist das auf Grund der Ausgrabungen der Deutschen Orient-Gesellschaft angefertigte Modell eines Hauses aufgestellt worden. Es gehört zu den bedeutendsten Ergebnissen der Grabungen in Amarna, daß unsere Kenntnis vom

alt-ägyptischen Hause auf eine sichere Grundlage gestellt worden ist. Durch Ausgrabung von Dutzenden von Häusern ist es gelungen, eine deutliche Vorstellung vom Normalhaus des 14. Jahrhunderts v. Chr. zu gewinnen. Die in Betracht kommenden Häuser gehören alle hohen Beamten und Offizieren, das Volk hat sich mit wesentlich einfacheren Wohnverhältnissen begnügen müssen. — Das an einer langen Straße liegende, von einer Mauer umgebene Grundstück zerfällt in den Wohnbezirk und den Garten. In letzterem bildet den Mittelpunkt ein Teich oder besser ein Brunnen, am Ende des Gartens liegt eine kleine Laube, von der aus der Herr sich der Kühle des Abends freuen kann. Die Anlage dieser Gärten ist keine leichte gewesen. Da die Stadt auf Wüstenboden erbaut war, mußte für jede einzelne Pflanze die Gartenerde von weit her geholt werden. Das hat für uns heute den Vorteil, daß sich deutlich die Stelle abzeichnet, wo einst ein Baum gestanden hat, so daß wir durch dieses Hilfsmittel und durch Untersuchung der gefundenen Pflanzenreste in die Lage versetzt sind, uns eine recht deutliche Vorstellung vom Garten zu machen. Doch betreten wir nunmehr das Wohnhaus. An der Nordseite, also an der Seite, auf der man den kühlen Wind genießen konnte, liegt eine, meist von vier auf Steinbasen ruhenden Holzsäulen getragene „Breite Halle". Sie ist der Empfangsraum und in besonderem Maße das Zimmer, in dem man sich mit den Gästen aufzuhalten pflegte. Daran schließt ein fast quadratisches Zimmer, dessen Decke von zwei oder vier Säulen getragen wird, die sogenannte „Tiefe Halle", das Eßzimmer, in dem an einer Seite eine kleine Erhöhung den Platz für den Tisch des Hausherrn bezeichnet. Häufig liegt neben diesem Raum an der Westseite eine zweite „Breite Halle". Eine durch die ganze Breite des Hauses verlaufende Wand teilt diesen Teil des Hauses von dem im hinteren Drittel liegenden zweiten Abschnitt, der, den Gästen nicht zugänglich, die intimeren Räume enthält, vor allem das Zimmer der Frau, in dem sie sich mit den Kindern aufzuhalten pflegt, Schlafzimmer mit einer Nische im Hintergrunde zur Aufnahme des Bettes, Bad und Abort. Auf der einen Seite dieses Wohnhauses liegen die Speicher, vor die zuweilen eine Säulenhalle gelegt ist, die den dort beschäftigten Schreibern Schutz vor der Sonne bieten soll. Hinter dem Hause liegen die Getreidesilos und an der Südwand des Grundstückes die Backöfen. Auf der anderen Seite liegen die Ställe für das Groß- und Kleinvieh. Das Innere der Zimmer ist in bunten Farben bemalt; das Licht, das durch die schmalen Fensterspalten hineingelassen wird, ist nur spärlich. Die Gesamtanlage trägt, wie man sieht, landschaftlichen Charakter, überrascht aber durch die überaus praktische, wohldurchdachte, auch in hygienischer Beziehung auf hoher Stufe stehende Anordnung und Einrichtung der Räume. — Das Modell wird in seiner Anschaulichkeit ergänzt durch eine Reihe von Architekturteilen, die in den beiden letzten Abteilen untergebracht sind. Darunter ist ein Türrahmen mit hieroglyphischen Inschriften ein besonders stattliches Stück. An kleinen Kunstwerken findet sich hier ein Denkstein eines syrischen Söldners, der auf einem Feldstuhl sitzend, mittels eines langen Hebers Bier aus einem Kruge trinkt, worin er von seinem Sohn unterstützt wird. Ihm gegenüber sitzt seine ägyptische Frau. Im letzten Abteil hängen ein paar Stücke der direkten Nachfolger des Königs Amenhoteps IV. Darunter befindet sich ein kleiner Denkstein seines Schwiegersohnes Tutanchamon, der hier noch unter seinem ursprünglichen Namen Tutanchaton abgebildet ist, der aber schon wieder den alten Göttern opfert. Man sieht deutlich, wie die Reformation Schritt für Schritt zurückging. Den Beginn einer neuen Epoche bezeichnet die Gestalt des Generals Harembab, der sich an Stelle des letzten Günstlings Echnatons auf den Thron schwang. Er ist hier vertreten durch ein hübsches Stück aus einem Lagerbild. Das den Beschauer geöffnete Offizierszelt enthält einen gedeckten Tisch und Stühle. Draußen beschäftigen sich Troßknechte mit dem Füttern der Pferde. Einer ist, auf einem Kriegswagen sitzend, vornübergesunken und eingeschlafen.

So zeigt die Sammlung nicht nur das Werden der Religion und Kunst von Amarna, sondern auch ihren Abstieg und ihr Ende.

Kerſtings patriotiſche Kunſt

Mit fünf Abbildungen auf drei Tafeln — *Von KURT KARL EBERLEIN*

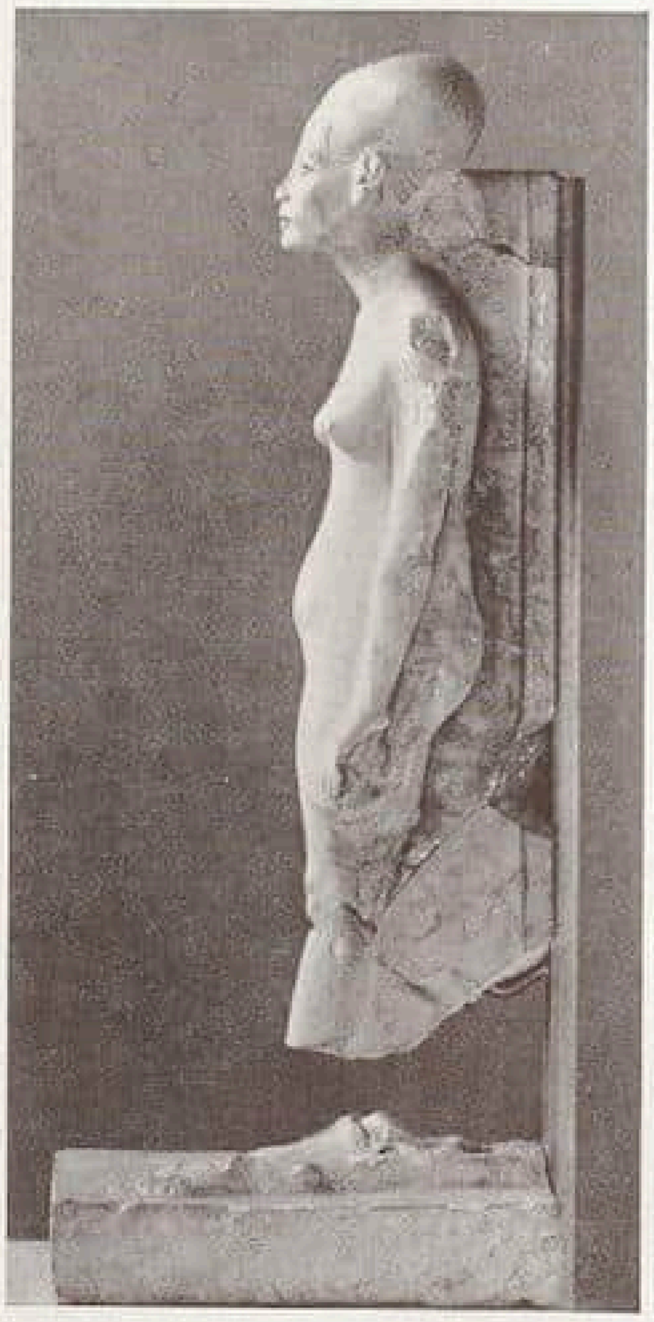
Man weiß endlich, welche Rolle der kleine norddeutſche Vortrupp der Romantiker in Dresden zu ſpielen hatte, wie dieſe Maler, die ſich zumeiſt aus Pommern hier zuſammenfanden, mit den preußiſchen Patrioten ſich verbündeten, wie eng die neue Malerei, Dichtung und Philoſophie zuſammenhing. Man weiß, daß Kleiſts Hermannsſchlacht und Friedrichs patriotiſche Bilder aus demſelben Geiſte entſtanden, und daß dieſer kleine Kreis eine Keimzelle der neuen deutſchen Geſinnung war, die in dem franzoſenfreundlichen Dresden nur langſam durch das ſiegreiche Weſen des Freiheitskrieges ſich durchſetzte. Man hat Friedrichs patriotiſche Kunſt durchforſcht, die ſeltſam vermummte Symbolik dieſer Bilder erklärt, in denen die Patrioten damals „eine eigene politiſch-prophetiſche Deutung ſuchten und fanden, Hinweiſe auf eine allmächtige unſichtbare Hand, die in die verworrenen Geſchicke der Menſchen eingreift.“ Man hat ſeine Grab- und Denkmalentwürfe beachtet und ſeinen genialen Formſinn auch in dieſen nebenſächlichen Arbeiten erkannt. Die ſymboliſche Kraft ſeiner patriotiſchen Landſchaftsbilder hat man gerade im Vergleich mit Runges geheimnisvollen Buchumſchlägen und Kartenſpielen wie mit Kügelgens allzudeutlicher Figurenallegorie empfunden. Kügelgen hatte den Erzengel Michael mit den Farben und Abzeichen der Alliierten im Kampfe mit dem Teufel dargeſtellt, der Napoleons Züge trug. Gerade an dieſem Gegenbeiſpiele, das Goethe ſo widerlich war, ließ ſich der Unterſchied von Symbolik und Allegorie ableſen, wie ihn Goethe erklärt hat. Um nun den Abſtand zu ermeſſen, der Friedrichs Kunſt auch von ſeinem engeren Umkreiſe ſcheidet, ſei hier die patriotiſche Kunſt ſeines Freundes Kerſting näher betrachtet, die, gewiß erlebt und reizvoll, doch einer anderen Kunſtſphäre anzugehören ſcheint.

Georg Friedrich Kerſting — der ſich damals George Kerſting nannte — der mit dem Freunde Friedrich Wanderungen und Kunſtſtudien teilte, gehörte ebenfalls zum Kügelgenſchen Freundeskreiſe. Jung, lebhaft, heiter, liebenswürdig, war der patriotiſche Mecklenburger immer ein gerngeſehener Gaſt im „Gottesſegenhaus“ und teilte Freuden und Leiden des Hauſes, in dem auch ſo gern ſeine anmutige Freundin, die durch ihre Lebenserinnerungen wohlbekannte Weimarer Malerin Louiſe Seidler, wohnte und weilte. Durch ſie war der arme Kerſting an Goethe empfohlen worden, der ſeine fleißigen Zimmerbilder ſchätzte und der für ihn in Weimar eine Lotterie erfolgreich einrichtete, um dem Maler, der ſchönen Freundin zuliebe, weiterzuhelfen. Als nun die Kriegsgefahr herandrohte, als die Deutung des Kometen von 1811 ſchrecklich Recht zu behalten ſchien, hielt Kerſting treulich bei Kügelgens aus. „Er ließ ſich damals — ſchrieb Frau von Kügelgen — bei uns in Neuſtadt einſperren, als die Brücke geſprengt wurde (19. März), um nur nicht in der Altſtadt, wo er wohnte, mit den Franzoſen zuſammenſein zu müſſen. Er war froh wie ein Kind, da es nun unmöglich geworden war, hinüber zu kommen und ſchnitzelte unſeren beiden Jungen Bogen und Pfeile und Koſakenpiken, mit denen ſie nun den Franzoſen entgegengehen wollten“[1]. Dann kam am 27. März die Entſetzung der Stadt. „Unter den vielen Truppen, die durch Dresden zogen, befanden ſich auch die Lützower, die am 14. März Blücher unterſtellt worden waren und nun hinter ihm her aus Schleſien kamen. Am 7. hatten ſie im Societätslocale zu Bautzen einen großen Ball gehabt, am 9. war Befehl zum ſofortigen Aufbruch gekommen, am 10. trafen ſie in Dresden ein, wo einige Tage geraſtet wurde. Unter ihnen befand ſich das berühmteſte Dresdener Kind jener Tage, Theodor Körner“[2].

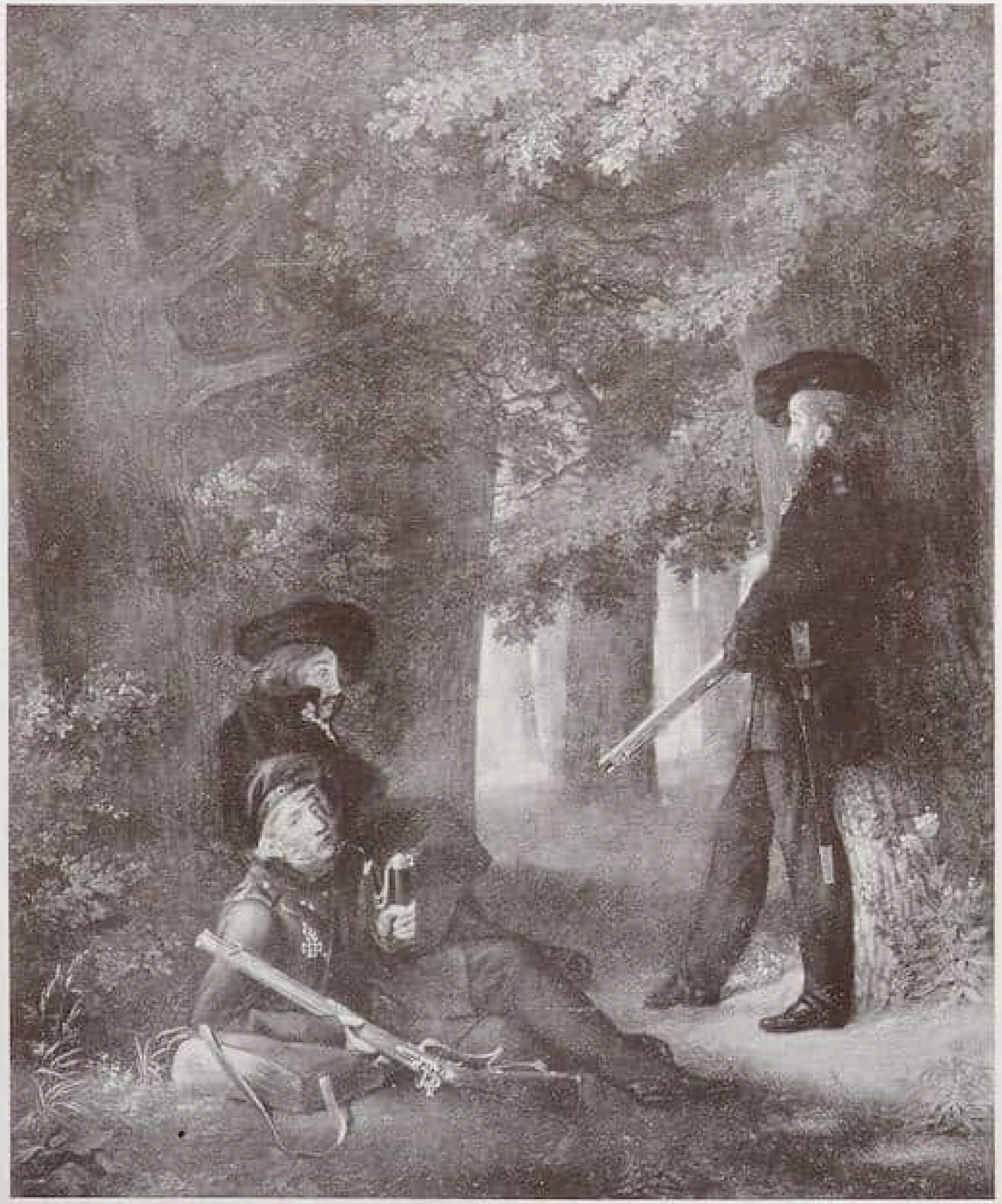
[1] Helene Marie v. Kügelgen, Ein Lebensbild in Briefen. Herausgeg. von A. u. E. v. Kügelgen. Leipzig 1901. S. 195. (13. April 1813.)

[2] A. Brabant, In und um Dresden 1813. Dresden 1913. S. 127.

Blick in den neuen Amarnahof im Ägyptischen Museum zu Berlin.



Statuette einer Königin. Kalkstein.
Aus Amarna / Berlin, Ägyptisches Museum.



Der Vorpoſten. Lwd. 46×35 cm / National-Galerie, Berlin.

Die Kranzwinderin. Lwd. 40×32 cm / National-Galerie, Berlin.

G. F. Kerſting.

Körner, der, politisch sehr im Gegensatz zu seinem Vater, nach abenteuerlicher Flucht aus Wien zu den Lützowern gestoßen war, rief nun seine Landsleute auf, und man muß Kügelgen glauben, wenn er rückerinnernd sagt: „Ein solches Korps aus lauter gebildeten, für nationale Freiheit glühend begeisterten jungen Männern hatte die deutsche Welt kaum je gesehen. Diese frischen Jünglinge schienen den Freiheitskämpfern des alten Griechenlandes zu gleichen, denn wie jene zogen sie jung und heiter, schön und todesfreudig in den Kampf für Vaterland und Ehre. Man schwärmte laut für sie, und da sie nicht für die Sonderinteressen irgendeines deutschen Stammes, sondern für die allgemeine deutsche Sache streiten wollten, so fehlte es nirgends, auch in Dresden nicht, an jungen Helden, die sich in ihre Reihe drängten." 500 Mann, zumeist der „ganz niederen Volksklasse"[1] — Künstler, Gelehrte, Studenten! — durch ansehnliche Unterstützungen beschenkt, traten zu den Waffen. Davon wurde ein Jäger-Detachement der Kavallerie und ein Jäger-Detachement zu Fuß gebildet. Auch Kersting meldete sich. Nachdem er durch den Verkauf seiner beiden Malerstubenbilder (Friedrichs und Kügelgens) auf der Akademieausstellung 1812 einen ersten großen Erfolg und neue Bestellungen gefunden hatte, brachte er ein großes Opfer der vaterländischen Sache, gerade jetzt seine künstlerische Tätigkeit zu unterbrechen. Wilhelm v. Kügelgen, der bekannte „alte Mann", erzählt in seinen Jugenderinnerungen: „Indessen freute sich mein Vater seines Entschlusses und schenkte ihm nicht nur die Kugelbüchse zu seiner Equipierung, sondern übte ihn auch täglich im Schießen, bis er abzog." Kersting suchte den Dichter Körner auf und wurde vom alten Appelationsrat an Friesen verwiesen[2], der bald sein Freund wurde. „Mit Mühe konnte er soviel aufbringen, um auf eigene Kosten zum Korps gehen zu können"[3]. Kügelgen und Friedrich hatten ihn unterstützt. So war er endlich doch noch einer der „schwarzen Jäger", während Freund Friedrich aus Furcht vor ansteckenden Krankheiten nach einem Fischerdorfe der sächsischen Schweiz übersiedelte. Den Waffensegen gab ihm — wie er später selbst dem jungen Julius Wilhelm Rachel erzählte[4] — Goethe, der gerade in Dresden war und zu dem ihn Körner gebracht hatte. Goethe, dem dies Kriegswesen zuwider war und der an den Stern Napoleons glaubte, rief ihm damals Sieg und Segen zu, wie er auch anderen jungen Lützowern bei der Durchreise in Meißen unfreiwillig den Schwertsegen geben mußte und ihnen — wie Friedrich Förster erzählt — zurief: „Kinder zieht mit Gott und alles Gute sey eurem frischen deutschen Muthe gegönnt"[5]. Der Zug dieses Freikorps, dessen militärischer Wert in der Tat gering war, läßt sich am besten in dem Büchlein von Ad. Sievers verfolgen, das Kersting dem jungen Rachel zum Lesen gab[6]. Den Feldzug an Elbe und Saale, in Mecklenburg, Hannover, Holstein und Frankreich bis vor Jülich hat Kersting mitgemacht. Nur zufällig war er bei der freiwilligen, ausgelosten Begleitung der Bagagewagen, bei der Freund Körner den Tod fand, nicht dabei, erzählte aber noch später, wie man die Leiche seines Freundes gebracht habe[7]. Der Oberjäger Kersting machte sich dadurch bekannt, daß er am 16. September 1813 am Gördewalde als Erster auf der Schanze mit einem Gefreiten eine feindliche Haubitze nahm[8], wofür er später Offizier und Ritter des Eisernen Kreuzes wurde. Seine Tat wurde bekannt und bewundert. Die Bildnisse einiger Kriegskameraden hat er mit spitzem Blei in sein Skizzenbuch gezeichnet. Auch sein Selbstbildnis hat er, das eine Mal in ganzer Figur, das

---

[1] v. Burgsdorf, 23. April 1813. Vgl. Brabant, a. a. O. S. 127.

[2] W. E. Peschel und E. Wildenow, Theodor Körner und die Seinen. Leipzig 1898. II. S. 45.

[3] Theodor Körners Briefwechsel mit den Seinen. Herausgeg. von Dr. A. Weldler-Steinberg. Leipzig 1910. S. 236.

[4] Paul Moritz Rachel, Altdresdner Familienleben in der Biedermeierzeit. Dresden 1915. S. 83.

[5] Brabant, a. a. O. S. 139.

[6] Geschichte des Lützowschen Freikorps von Ad. S. Ein Beitrag zur Kriegsgeschichte der Jahre 1813 und 1814. Berlin, Posen, Bromberg 1826.

[7] Rachel, a. a. O. S. 84.

[8] Sievers, a. a. O. S. 105.

andere Mal als Brustbild, gezeichnet. Die zarte, sichere Umrißzeichnung, die nur wenige feine Tonwerte umfaßt, verrät den sicheren Zeichner, der noch bei Friedrich gelernt hatte. Seine liebsten Freunde, Körner, Friesen und Hartmann, waren gefallen, und er hat sie tief betrauert. Vor allem für Körner, dessen Lieder er auswendig kannte — in ihrer ersten Fassung, nicht in Tiedges Korrektur — bewahrte er Liebe und Verehrung und sprach gern von ihm. Als er dann nach Dresden heimgekommen war, malte er den gefallenen Freunden ein Ehrenmal in zwei kleinen Bildern, die nach langer Vergessenheit die Berliner Nationalgalerie erwerben konnte[1]. Man erinnere sich der patriotischen Bilder Friedrichs: das Grab des Arminius, die Heldengräber, der französische Chasseur im Walde, der Adler über den Nebelbergen. Wie gestaltete nun Kersting seine patriotischen Bilder? Gewiß nicht symbolisch. Das lag dem augenfrohen, naturnahen Realisten zu fern. Er malte die Lützower Freunde auf Vorposten im Walde — wie er sie oft gesehen hatte — und als Gegenstück dazu ein kranzwindendes Mädchen am Waldbach. Also zwei kleine schlichte Genrebilder, die man auch einzeln genießen kann, als Gegenwart und Gedenken. Wir wollen sie zunächst mit den Augen jener Zeit besehen. Karl Förster, damals Hauslehrer, später Professor am Kadettenhaus in Dresden, beschreibt uns in einem Briefe an seine Braut seinen Besuch in der Dresdener Werkstatt Kerstings, den er um Neujahr 1815 besuchte und gerade mit diesen Bildern beschäftigt fand[2]: „Gestern war ich bei Kersting, einem herrlichen deutschen Menschen, der unter Lützow sich das Kreuz erfocht und jetzt zu seiner alten Freundin, der Kunst, zurückgekehrt ist. Er hatte zwei Gemälde vollendet, beide von gleicher Größe und beide gleich gemüthlich empfangen und ausgeführt. Das Eine war eine Vorpostenwacht Lützowscher Jäger. Die drei kräftig gehaltenen Kampfgenossen ruhen im Schatten eines Eichenwaldes — nur im fernsten Hintergrunde strahlt bedeutungsvoll der heitere Tag in die Waldnacht herein — das sind deutsche Eichen und deutsche Helden! So mußten die edlen freiwilligen Kämpfer für Freiheit und Vaterland aussehen! so und nicht anders! Möglich freilich auch, daß man, wenn man nicht ganz gemüthlos hinzutritt, manches in das Bild hineinträgt, was nicht eigentlich darin liegt. Möglich, daß es mir selbst so gegangen ist. Eine einzige Sonne aus der schönen Zeit regt tausendfache, herrliche Erinnerungen in uns auf, wir sehen den hohen Geist, der riesenhaft und gewaltig durch Deutschland zog und die Gemüther bewegte und Arme stählte und die Hände bewaffnete und ein großes aufgeregtes Volk Wunder über Wunder that. Das zweite ungemein lieblich und zart gehaltene Bild war ein Gegenstück des erstern. Dort die rege lebendige Hoffnung des Siegs und der Freiheit, die aus den Augen der rüstigen Jäger und in der Ferne durch das Dunkel des Waldes hereinstrahlt; hier der Sieg errungen, der Kampf muthig und glücklich durchkämpft, aber auch manch theures Opfer gefallen; — dort milde Heiterkeit, hier stille Wehmuth; — dort männlicher Ernst und männliche Kraft, hier weibliche Zartheit und tiefes Gefühl! Doch zum Bilde selbst. Abermals ein heiliger Eichenwald; aber kein dämmernder Tag in der Ferne, dicht verschlossner Hintergrund, überall düstre Schatten, nur belebt durch das frische Grün des Bodens und der Blätter; vorn im äußersten Vordergrunde ein klar plätscherndes Bächlein, klar und rein, wie das deutsche Mädchen, das, mit niedergeschlagenen Augen, versenkt in Wehmut auf einer Rasenbank unter der Schattigsten der Eichen sitzt und einen Kranz von Eichenlaub windet; einer hängt schon vollendet vom linken Arm herab, zu einem dritten sieht man in einem neben ihr stehenden halboffenen Arbeitskörbchen das Eichenlaub schon bereit liegend. Wer sind die Drei, denen das blonde Mädchen die wohlverdiente Zier bereitet? Sie sind nicht mehr unter uns, die Kränze sollen ihre Gräber schmücken, ihre eingeschnittenen Namen lesen wir in den drei ältesten Eichen:

[1] Ich verdanke dem Direktor der Berliner Nationalgalerie, Herrn Geh. Rat Justi, die gütige Erlaubnis zur Veröffentlichung dieser Bilder.

[2] Biographische und literarische Skizzen aus dem Leben und der Zeit Karl Försters. Herausgeg. von Luise Förster. Dresden 1846. S. 216.

G. F. Kersting. Selbstbildnis als Lützower Jäger.
Bleizchg. 31 × 17,5 cm.
Nachlaß.

Selbstbildnis als Lützower Jäger. 1815. Bleizchg. 13×10 cm / Nachlaß.

Bildnis eines Lützower Jägers. 1813. Bleizch. 12×9,3 cm / Nachlaß.

G. F. Kersting.

Körner, Friesen, Reinhardt, drei ausgezeichnete Menschen, die unter Lützow fochten und fielen. — Ich saß lange vor den Bildern und dachte Deiner . . ." Die Deutung des Gegensätzlichen in Art und Wesen dieser beiden Gegenstücke ist nicht schlecht und gewiß durch Kerstings eigene Erklärung beeinflußt. Ein Irrtum, der dem gefühlvollen Förster unterlief, ist zu berichtigen. Die erste der Eichen am linken Bildrand trägt nicht den Namen Reinhardt, sondern Hartmann. Der Irrtum ist verständlich, wenn man weiß, daß auch ein junger Reinhardt, der wahrscheinlich Förster bekannt war, zu den Toten gehörte. Die Reihenfolge der eingeschnittenen Namen entspricht auch der Reihenfolge der Dargestellten von links nach rechts: Hartmann, Th. Körner, Friesen. Und nun zu den Bildern selbst. Beide Ölbilder sind nachgedunkelt, aber gut erhalten. Auf beiden finden wir Kerstings verschlungene Initialen GK mit der durch das Monogramm halbierten Jahreszahl 1815, auf einem Stein am unteren Bildrand. Die Bilder sind dünn und glatt wie mit dem Haarpinsel in sauberer Lasurmalerei, vor allem im landschaftlichen Beiwerk peinlich allzufleißig gemalt. Eine seltsame Befangenheit findet sich in dem spitz getupften Baumschlag und in der Lichtung des Waldes. Die Uniformen und Waffen sind mit sachlicher Liebe und militärischem Wissen stillebenartig ins Kleinste ausgeführt, so daß in die klare, feste Form eine zierliche Akribie hineinkommt. Und doch klingt das Grauschwarz der Uniformen mit den roten Bisen und Quasten, die braunen und blonden Haare, die braunen Gewehre, mit dem warmen Grün gut zusammen. Das feine Gefühl für Farbreflexe — wie es besonders die Weimarer Zimmerbilder erweisen — ist kaum zu ahnen; nur der Rotreflex der Quaste auf Knöpfen und Bandelier erinnert daran. Der „Vorposten" ist uns besonders durch seine vortrefflichen Bildnisse wertvoll, wenn auch, wie bereits angedeutet wurde, ein gewisses Gegeneinander von Erinnerungsform und Modellform, von Fernform und Nahform bei der durch den Augenblicksausschnitt erstrebten Bildillusion empfindlich ist. Das Gegenstück, die Kranzwinderin, ist farbig anmutiger. Das rosige, goldblonde Mädchen — das, nebenbei bemerkt, nicht Körners Braut Toni darstellt, sondern nur ein teutsches Mädchen — leuchtet mit seinem weißen Kleid aus dem grünen Grunde schimmernd heraus. Die schwarzen Schuhe, das blaue Band der grünen Kränze, das feuerrote Tuch des zartgelben Körbchens, die Blumentupfen blau, rot, Kreß am braunen, weißschäumenden Bach, bringen diatonische Takte in den sanften, ruhigen Satz. Die eingeschnittenen gelblichen Namen in den grauen Eichenstämmen wirken vielleicht allzu deutlich, und die Eichenallegorie dieses empfindsamen Bildes, in dem wieder Erinnerungsform und Modellform zusammentreffen, wird verständlicher und genießbarer, wenn man weiß, daß Kersting hier ein Gedicht aus Körners „Leyer und Schwert" benutzt hat: „Die Eichen." Hier ist der Abend im Eichenwald, das Sitzen unter den Zweigen, das traurige Gedenken an die Toten umschrieben, und der Schlußvers faßt das Sinnbild zusammen:

„Schönes Bild von alter deutscher Treue,
Wie sie bessre Zeiten angeschaut,
Wo in freudig kühner Todesweihe
Bürger ihre Staaten festgebaut.
Ach! was hilfts, daß ich den Schmerz erneue,
Sind doch alle diesem Schmerz vertraut.
Deutsches Volk, du herrlichstes von allen,
Deine Eichen stehn, du bist gefallen! —"

Kersting ist hier dem geliebten Dichterfreund mehr gefolgt als zu ahnen war und hat sich selbst als den Klagenden empfunden, der nun das dichterische Gleichnis dem toten Dichter zudenkt. Ich habe schon in anderem Zusammenhang[1] darauf hingewiesen, wie sehr Kersting in Körners Dichtung lebte und wie er ein Lied des Gefallenen, „Der

[1] K. K. Eberlein, Deutsche Maler der Romantik. Jena 1920. S. 74/5.

Treue Tod", durch einen Schlußvers ergänzt und vollendet habe. Der literarische Zusammenhang dieses Bildchens mit einem Gedicht Körners ist bezeichnend für den Geist, der in dieser patriotischen Kunst waltet. Es ist schon der Geist der Biedermeierkunst im besten Sinne, die durch ihre Form- und Farbnähe dem „Kleinleben" der Natur zustrebt. Wir sehen heute diese beiden Bilder, die nicht zu den besten Werken Kerstings gehören, mit anderen Augen und Gefühlen an als der treffliche Förster. Doch wissen wir ihren Gehalt zu würdigen, die leuchtende „Nettigkeit" ihrer gepflegten Malerei zu schätzen, den menschlichen und geschichtlichen Wert ihrer patriotischen Art zu verehren.

Der erwähnte Kreuzschüler Julius Wilhelm Rachel erzählt uns in seinem Tagebuch am 4. April 1831 von einem anderen patriotischen Bilde Kerstings, das er bei einem Besuch in der Schloßwohnung des Meißner Malervorstehers beachtete[1]: „Über der Goethefigur (von Rauch) hing ein von Herrn Kersting gemaltes Bild, wo er als Lützowscher Jäger von seiner Braut (Agnes Sergel) Abschied nimmt." Dies Bild, das leider verschollen ist, das aber offenbar kleines Format hatte, ist nach den Berliner Bildern entstanden. Im Verzeichnis der Dresdener Akademieausstellung vom Jahre 1821 wird es (Nachtrag Nr. XXX) angeführt: „Der Abschied des Kriegers von seiner Familie. Eigne Erfindung und in Öl gemalt von G. Kersting, Maler-Vorsteher an der königl. Porzellain-Manufactur zu Meißen." Als ein Selbstbildnis des Künstlers in Uniform ging es vielleicht auf eine der abgebildeten Bleizeichnungen zurück und zeigte wahrscheinlich die gleiche liebevolle Behandlung des Kostümlichen wie das Vorpostenbild. Dem Künstler war die Erinnerung an seine Kriegszeit so lieb und wert, daß er diesem Bildchen über dem Abguß der geliebten Goethefigur einen besonderen Ehrenplatz gönnte. Er hing als alter Lützower[2] an den Feldkameraden, wie sie an ihm, und freute sich herzlich, als sein Sohn Ernst, der Mediziner, im März 1841 in Halle den Geheimrat Krukenberg, der als ein grober Mann bekannt war, besuchte und nach Meißen berichtete: „Er empfing mich sehr freundlich. Des Vaters erinnerte er sich sogleich, als ich ihm einen Gruß von dem alten Lützower Kersting brachte. Ja, ja, der kleine Mecklenburger mit dem großen Schnauzbart — sagte er und freute sich, daß sich der Vater seiner noch erinnerte."[3]

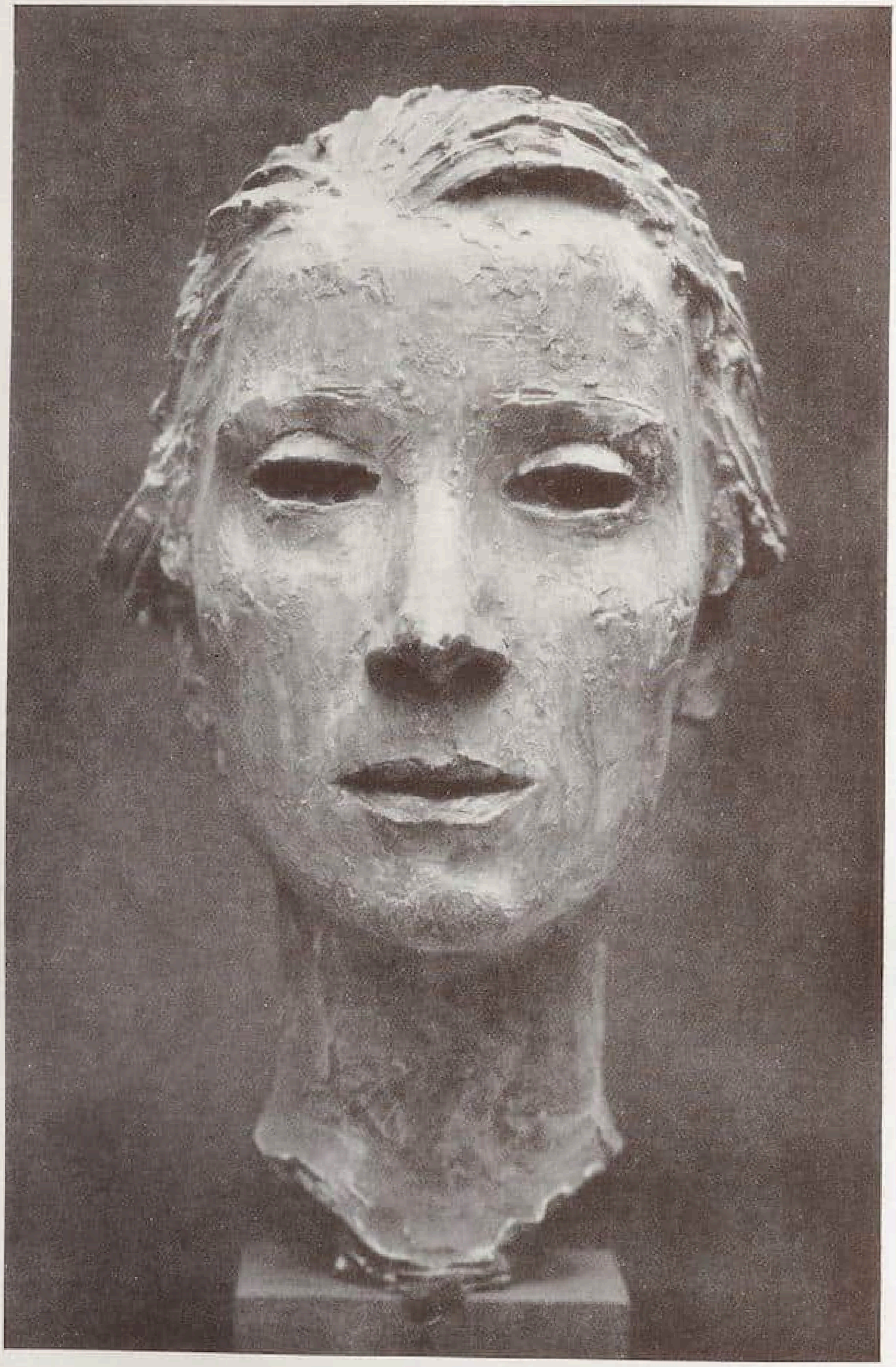
Kersting gehörte zu den romantischen Patrioten der Freiheitskriege und vermißte den Geist jener nationalen Erhebung späterhin nur allzusehr. Und wie viele gingen damals an der furchtbaren Enttäuschung und Reaktion der berüchtigten Nachkriegszeit zugrunde! — Als man im Jahre 1913 zur Jahrhundertfeier der Freiheitskriege in Breslau die große historische Ausstellung zusammenstellte, da fanden sich auch ein paar köstliche Bildniszeichnungen Kerstings mit den bekannten Weimarer Bildern zusammen[4], und man wußte — wenn man auch seine patriotische Kunst noch nicht kannte — den durch die Jahrhundertausstellung neuentdeckten Kersting als einen der besten Künstler aus der Zeit der Freiheitskriege neu zu würdigen.

[1] Rachel, a. a. O., S. 85.

[2] In seinem Nachlaß fand sich auch eine kleine aquarellierte Schmuckvignette mit einem Lützower Jäger, die wahrscheinlich in der Meißner Manufaktur Verwendung finden sollte oder sie vielleicht gefunden hat.

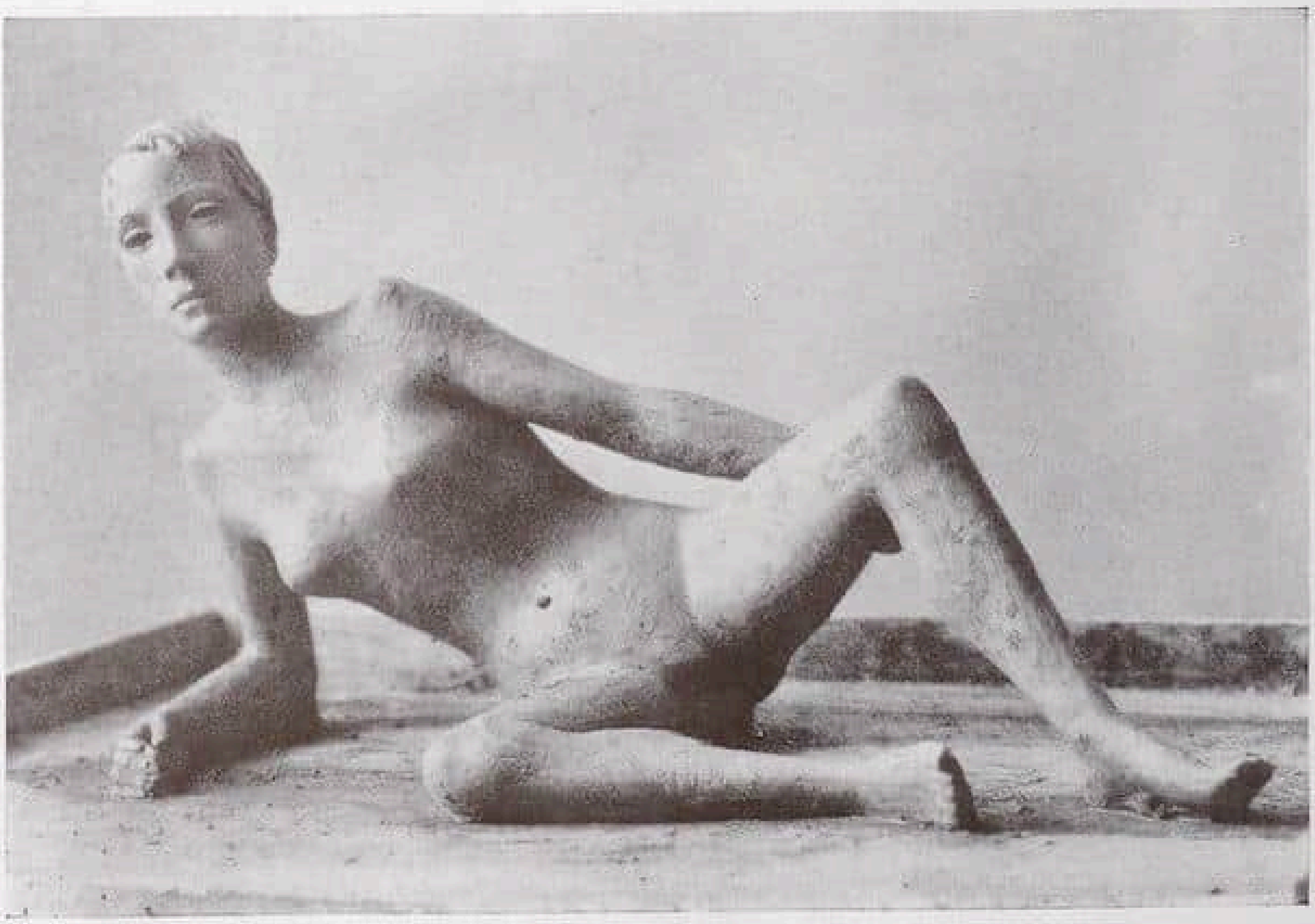
[3] Briefwechsel von Ernst Kersting mit dem Elternhaus. An den Vater. 15. März 1841.

[4] Jahrhundertfeier der Freiheitskriege Breslau 1913. Katalog der historischen Ausstellung. Breslau. Künstlerverzeichnis. S. 493.



Kurt Edzard.
Mädchenkopf. 1923.

Kurt Edzard. Terrakotta. 1922.

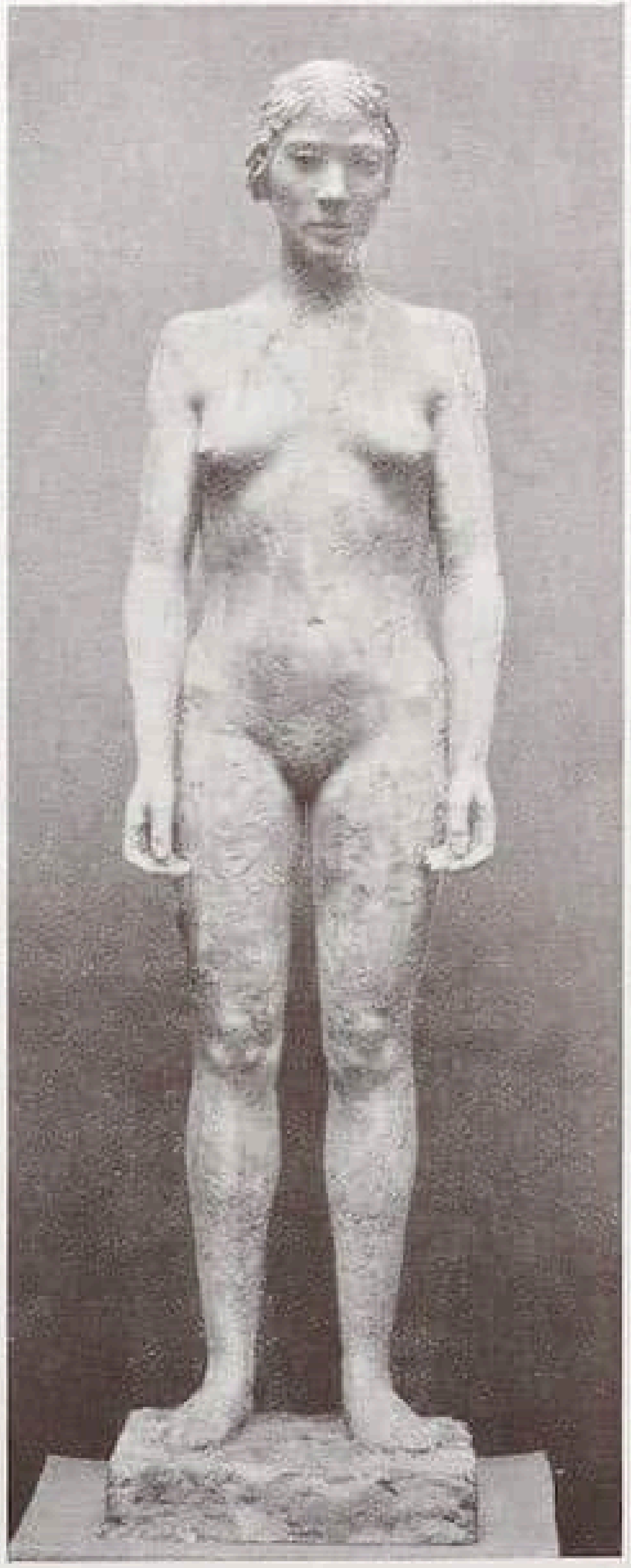


Kurt Edzard. Liegende Frau. 1924.

Kurt Edzard. Sitzende. Kleinbronze. 1914.

Kurt Edzard. Liebespaar. 1922.

Sitzende Frau. 1923.



„Nuna“. Lebensgroß. 1923.

Kurt Edzard.

Kurt Edzard

Von ROBERT HEINZ HEYGRODT
Mit neun Abbildungen auf fünf Tafeln

In Dingen der Plaſtik wird unſer Geſchmack noch immer von den Nachwirkungen einer peinlichen Bildhauerei beeinflußt, die ſich nach literariſchen und politiſchen Tendenzen orientierte, eine moraliſche und ſentimentale Idee zu verkörpern beſtrebt war und mit lautem Pathos allen Sinn für eine naive Betrachtung und natürliche Entwicklung überſtimmte. Die Bildhauer dieſer Periode blieben bewußt in der Abhängigkeit vom klaſſiſchen Vorbild, mißbrauchten nebenbei, ebenſo wie die moderne Architektur, alle Stilarten der abgelaufenen Jahrhunderte und kamen nicht dazu, ihren eigenen Stil zu finden.

In der Geſchichte der europäiſchen Kunſt beginnt mit Rodin wieder eine neue Einſicht, daß die Plaſtik eine Welt für ſich iſt, die auf ihre Erſchaffung durch den Bildhauer wartet und eine Form haben will, die ihrem Leben und eigenem Rhythmus entſpricht. Für Rodin waren die Dinge, die er ſchuf, ſymbolhafte Monumente ſeiner Beziehung zur Umwelt. Er ſchuf ſie nach ſeinem Bilde und gab ihnen alle Farben ſeiner ſtarken Lebendigkeit. Eine ganze Kategorie von Bildhauern und Malern gewann von Rodin ihren entſcheidenden Eindruck. Gleichzeitig entſtand ein Widerſpruch, der, bei aller Achtung vor Rodins überragender Leiſtung, in ihm ein Prinzip erkannte, das ideelle Motive und maleriſche Technik zum Schaden der reinen Plaſtik in den Vordergrund und zur ausſchließlichen Wirkung der Plaſtik brachte. Von Maillol ging der deutlichſte Widerſpruch aus. Der Körper beanſpruchte ſein Recht unbekümmert um die Intentionen der Umwelt. Drängende Sinnlichkeit behauptete ſich gegen die Abſtraktheit der übergeordneten Idee. Durch Maillol beſtimmt ſetzten Hermann Haller und Ernesto de Fiori das Prinzip der reinen Plaſtik durch und ſchufen eine Atmoſphäre, die von dem Plaſtiker heute nicht mehr außer acht gelaſſen, von dem Betrachter nicht mehr überſehen werden kann. Und hier iſt die Zeit, von dem jungen deutſchen Bildhauer Kurt Edzard zu reden.

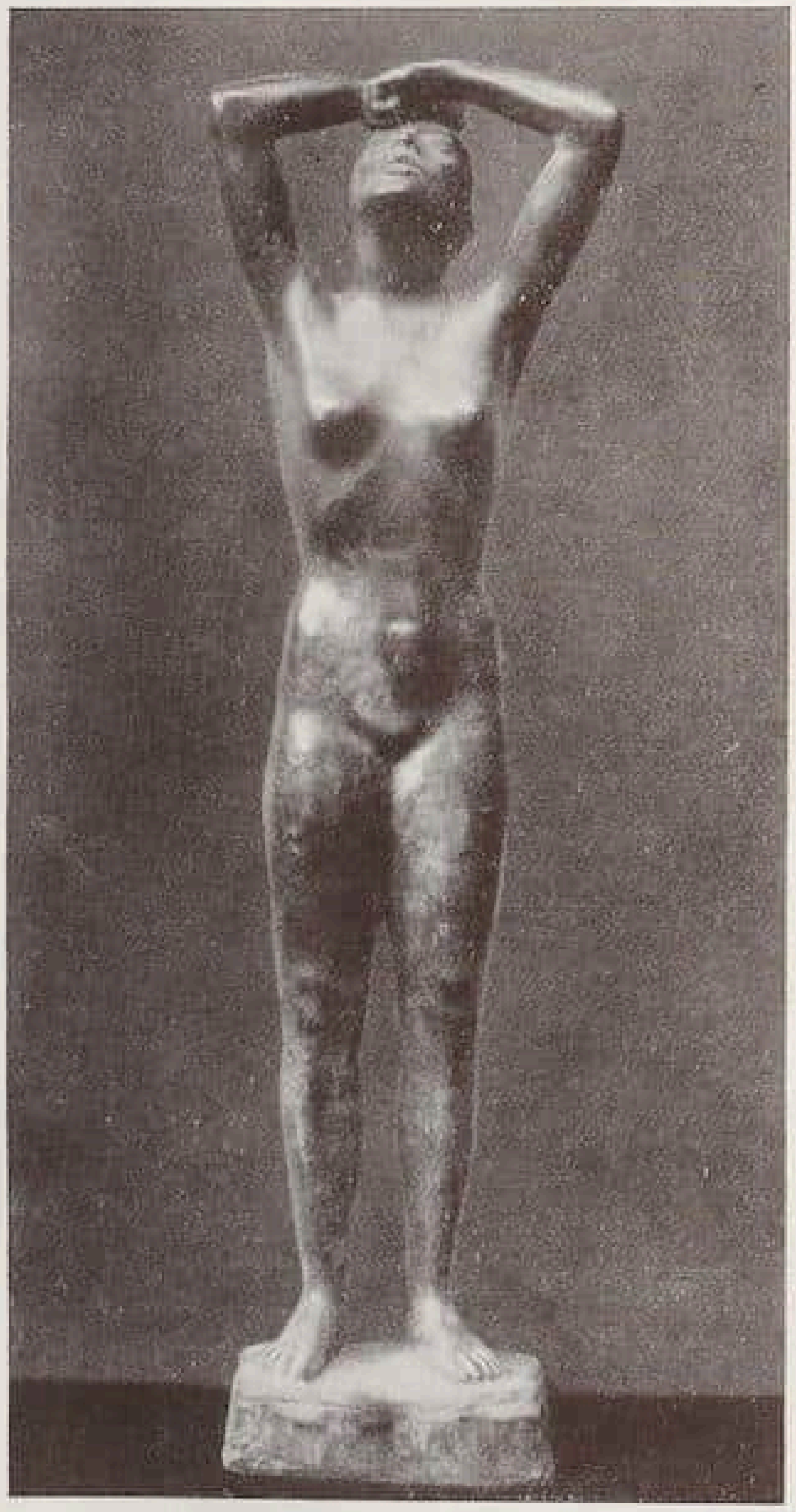
Kurt Edzard iſt am 26. Mai 1890 in Bremen geboren. Siebzehnjährig zog er durch Italien. Auf der Karlsruher Akademie lernte er ſein Handwerk und hat dann bis 1911 in Berlin gearbeitet, jenem Berlin vor dem Kriege, das mit lautem prahlenden Reichtum bis hinein in die Werkſtätten der Künſtler Energien und Gefahren verteilte. Edzard iſt mitten unter den künſtleriſchen Methoden, Moden und Literaturen jener Tage ſtill und beſtimmt bei ſeiner eigenen Sache geblieben. Seine Arbeiten aus dieſer Zeit ſind verſtaubt, vielleicht vergeſſen, aber ſie bleiben gültige Markſteine ſeines Weges zur Form und tragen ſchon die Spuren heutigen Geſichtes: feine ſchmale ernſtverhangene Züge, oft noch unbeſtimmt und verträumt, aber ſchon gehalten von der Lauterkeit und Klarheit eines intenſiven Willens zur Form, der unbeirrbar tun muß, was er tut. Edzard hat Eindrücke und Einflüſſe aufgenommen wie jede offene Natur. Aber keiner hat ſein Zielbild verwirrt: er iſt ein Eigener, reifende Gegenwart, werdende Zukunft. In ihm iſt ein moderner Geiſt und eine alte adelige Kultur beiſammen und auch in ſeinem Werke ſo verſchwiſtert, daß eines nicht iſt ohne das andere.

Mit dem Porträt einer Schauſpielerin trat Edzard 1910 auf der Ausſtellung der Sezeſſion zum erſtenmal vor die Öffentlichkeit. Andere Arbeiten aus dieſer Zeit ſetzen ſich mit Rodin auseinander. Ihn, den Norddeutſchen, bezaubert die Poeſie der melodiſchen Menſchlichkeit, die von den Dingen Rodins ausgeht. Zugleich aber wehrt ſich ſeine ſachliche Einſicht gegen dieſe Art plaſtiſcher Geſtaltung, bei der die Form nicht aus dem Weſen der Dinge, ſondern aus der Beziehung entſteht, die der Künſtler aus ſeinem Weltbild in die Dinge hinein tut. Edzard hat in einem klaren Gegenſatz zu Rodin die beſtimmteſte Weiſung erfahren, die Geſtalt des Objektes durchzuſetzen; denn in der Plaſtik verkörpert ſich der Rhythmus eines Lebens, das in dem Grade lebendig, wahr und wirk-

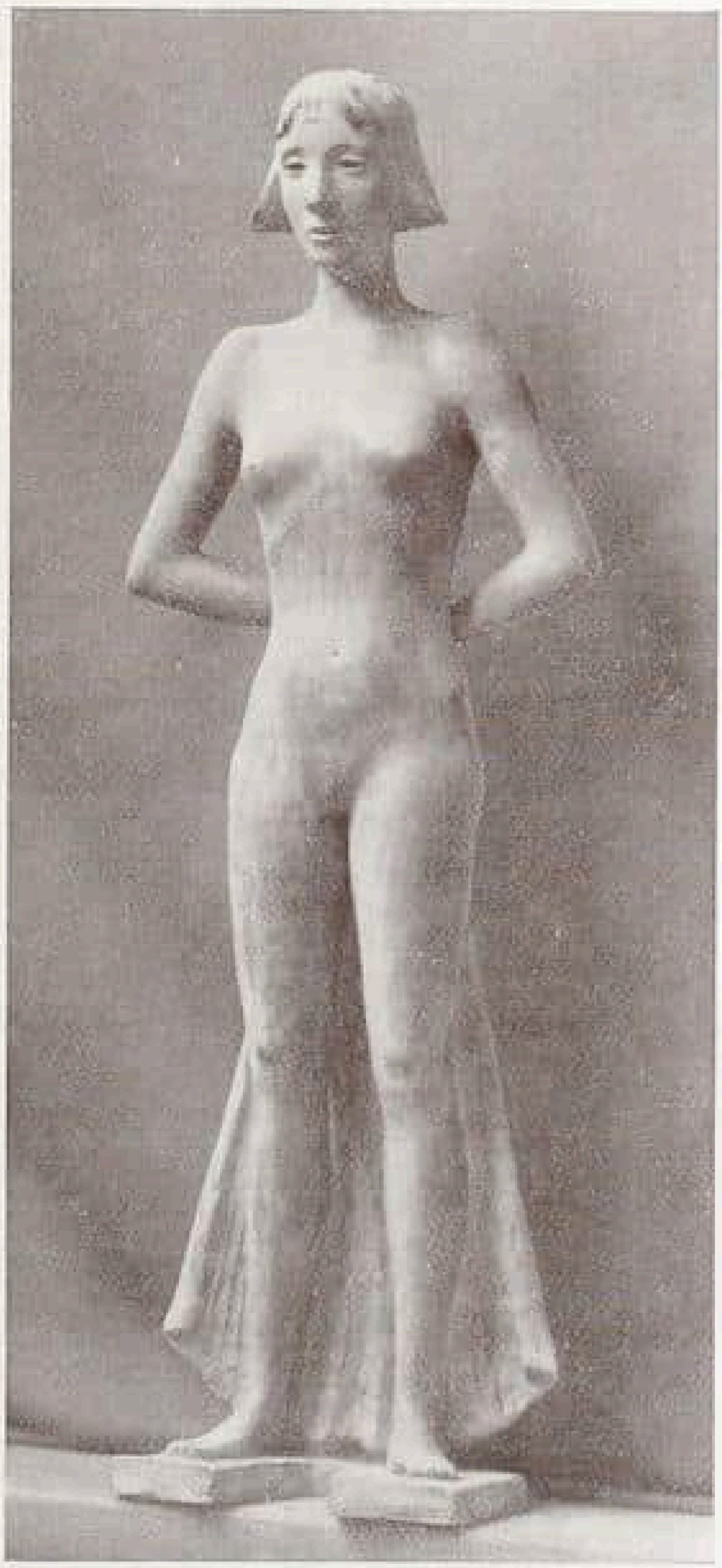
lich ist, in dem es, auch unbezogen auf seinen Schöpfer, als Ding an sich eine Welt ist, ein Kosmos, in dem sich die Einzelheiten zu Einheiten fügen wie in einem Organismus aus Fleisch und Blut.

Aus der deutschen Dichtung kennen wir die Unterscheidung zwischen „naiver" und „sentimentaler" Einstellung bei der Betrachtung und Gestaltung von Eindrücken, und ohne Gewalt mag dieser Unterschied auch für die andern Gebiete der Kunst gelten. Der Deutsche, seit Jahrhunderten genährt mit Ideen und Problemen, erzogen in einer idealistischen Weltanschauung und von der Natur geradezu verpflichtet, seine Gefühle als Träger der Welt zu sehen, neigt auch der Kunst gegenüber dazu, Leistung und Wertung unter einer Sentimentalität zu vollziehen, die, obwohl sie voller Liebe zur Sache handelt, nicht selten außerstande ist, sich um der Existenz und Darstellung des Wirklichen, Eigentlichen willen völlig auszuschalten. Die Kunst verlangt aber Ausschaltung der unproduktiven Sentimentalität, Verwandlung des Gefühls in Gestalt, Belebung der Gestalt bis hinein in alle Nuancen der Form. Wir sind unterwegs nach dieser Form. Für Kurt Edzard wurde Paris eine scharfe Schule, der er sich mit allen Sinnen und lebendigster Bereitschaft anvertraute. Seine zurückhaltende Natur, friesisches Erbteil und überfein tastendes Blut, geriet in Aufruhr und helle Bewegung, wurde zum Rausch in dem Rhythmus, in der Elektrizität der farbensprühenden, raschen, intelligenten, sinnlichen, logischen, überall wirklichen Stadt. Er arbeitete aus naiver Anschauung und lernte wissen, daß ein Kunstwerk, und sei es ganz und gar eingehüllt in noch soviel Schönheit und Menschlichkeit, tot ist in ihm selber, wenn es nicht in seiner Form lebt wie ein Abbild der Welt. Maillol war Ermunterung, war Wegweiser zur Abkehr von aller Abstraktheit. Fortan gibt es für Edzard kein unverwandeltes, im Sentiment bedingtes Weltgefühl mehr, sondern der Körper wird plastisch durch den Organismus seiner Linien, Maße, Wölbungen und Konturen. Da ist nichts von absichtlicher Psychologisierung im Sinne einer herangeholten Idee; nichts von Experimentiersucht und billiger Lösung. Da sucht jedes Ding seinen Atem, seinen Pulsschlag, den ihm zukommenden Platz im großen Raume der Welt und findet ihn, noch nicht immer in aller Gültigkeit, aber als Weg dazu, als Ausdruck, von Händen gefunden, die immer verliebt und vermählt sind und überall bilden, wohin sie geraten. „Form" ist seine Kunst und Form ist nichts vom Wollen Gefügtes, nichts Oberflächliches und Außenseitiges, sondern die eigentliche Erscheinung eines Gehaltes, seiner Bewegung, seiner Gestalt. In der Form eines Kunstwerkes vollzieht sich sein Dasein und seine Beziehung, erscheint sein Duft und seine Melodie.

Der Krieg hat Edzards Arbeit unterbrochen, aber seine Entwicklung gefestigt. Dem Wortschwall der politischen, literarischen und intellektuellen Expressionisten ist er mit ruhiger Gelassenheit aus dem Wege gegangen. Sein bisheriges Werk: große Gestalten von Männern und Frauen, Porträts, Kleinplastiken u. a. m. ist auf Ausstellungen bei Gurlitt, Cassirer, Flechtheim und in der Berliner Akademie gezeigt worden. Seine Vaterstadt Bremen verstand und ehrte ihn früh. Für unsere Generation ist seine Arbeit ein wichtiges Dokument für das Dasein eines Willens zur Kunst, in dem sich eine neue Zukunft ankündigt und vorbereitet.



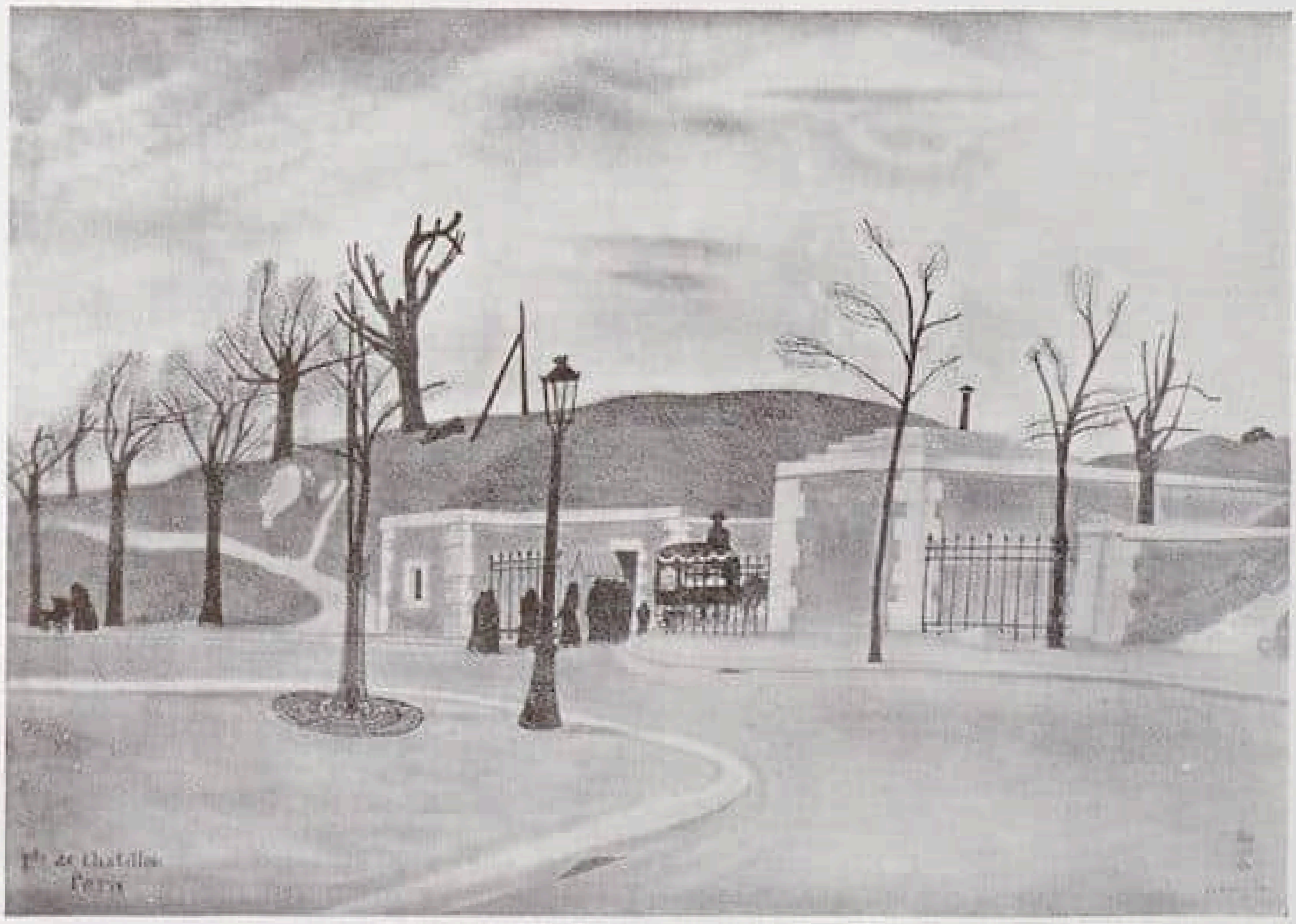
Stehende. Kleinbronze. 1920.



Badende. 1923.

Kurt Edzard.

Tsugouharu Foujita. Japanerin.



Tsugouharu Foujita. Stadttor.

Tsugouharu Foujita

Von PAUL COHEN-Portheim
Mit 9 Abbildungen auf 5 Tafeln

Seit langen Jahren gab es, meiner Empfindung nach, keine interessantere Erscheinung unter den jungen Künstlern als den jetzt in Paris von einem vorläufig noch kleinen Publikum hochgeschätzten Japaner Tsugouharu Foujita. Nicht nur, daß er ein großer Könner und ein origineller Künstler ist, macht seine Bedeutung aus, sondern die Tatsache, daß er den Beginn von etwas noch nie Dagewesenem darstellt: er ist der erste Maler, der weder Ostasiate noch Europäer ist, sondern der aus beiden Traditionen etwas Neues gebildet hat. Er ist der Erfinder einer Weltsprache der Malerei.

Er selbst ist weit entfernt davon, sie zu suchen. Er ist überhaupt (endlich wieder einmal!) ein Maler, der gar keine Theorien hat und gar keine Richtung. — Nachdem er die Akademie in Tokio absolviert hatte, in der Unterricht sowohl in „europäischer" als auch in „japanischer" Malmethode erteilt wird, kam er, noch ganz jung, vor 14 Jahren nach Paris, das Japanern so gut als Europäern oder Amerikanern als das Mekka der bildenden Künste galt.

Es war die Zeit, in der der Ruhm der Impressionisten auf der Höhe stand, während Matisse und Cézanne die Leitsterne der jüngeren Generation waren und der Kubismus die neueste Mode. Man sah damals viele Bilder von Japanern, die sich durch nichts von denen ihrer europäischen Kollegen unterschieden: à la Monet, à la Cézanne, à la Matisse und à la Picasso. Es war traurig zu sehen, wie sie mit Begeisterung ihre eigene, herrliche Tradition über den Haufen warfen, um blindlings Europäer und mittelmäßige Europäer zu werden. Zweifellos hing das mit der damals in Japan allgemeinen Bewunderung europäischer Technik und europäischer Methoden zusammen, die man sich mit unheimlicher Geschwindigkeit zu eigen machte. Zu dieser Zeit war (die Abb. S. 862, ein Bild aus dem Jahre 1913, zeigt es) Foujita ganz und gar Japaner.

„Man muß alle Methoden versucht haben," sagte er mir. In der Tat sieht man aus seinen späteren Arbeiten, daß Europa bald begann, Einfluß auf ihn auszuüben. Er lebte in Montparnasse, verkehrte mit Picasso und Bracque, hörte und sah und arbeitete. Aus dieser Zeit datieren die Landschaften, die hier abgebildet sind. Der japanischen Linienkunst gesellte sich das dem Osten unbekannte Gefühl für Volumen.

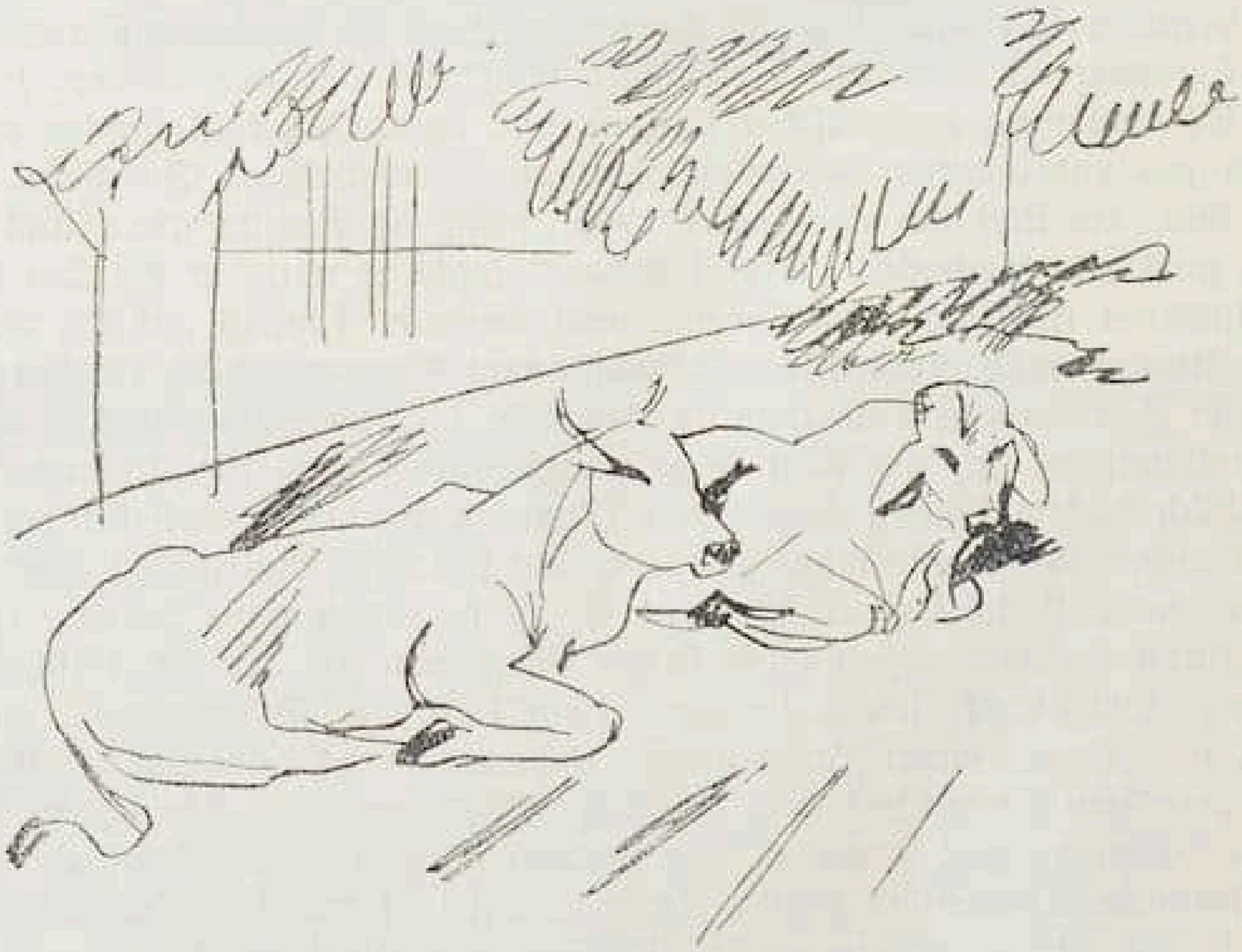
Allmählich bildete Foujita eine eigene Öltechnik aus, er erwarb sich durch jahrelange Arbeit Kenntnis des menschlichen Körpers, und seit zirka drei Jahren steht er als Meister da. Was zunächst die Technik anlangt, so ist sie etwas ganz Neues. Ob in Öl oder in chinesischer Tusche, zeigen seine Bilder die fabelhafte, aus der Kalligraphie hervorgegangene Linienkunst seines Landes. Kein Europäer ist imstande, den Umriß eines Körpers, eine Hand, einen Mund (siehe „Ruhende Frau" oder das „Selbstporträt") mit dieser unerhörten Einfachheit und Zartheit wiederzugeben. Wenigstens kein lebender Europäer, denn es gibt niemand, der Holbein näher stünde! Aber dieser Linienkunst gesellt sich eine unglaublich subtile Modellierung (auf den Abbildungen geht sie leider sehr verloren), die ganz europäisch ist. Die ans Märchenhafte grenzende Kunst des Details kann man am besten an den Stilleben studieren. Man denkt an Hokusai, man denkt aber auch hier an Holbein, diese Dinge haben dieselbe S e l b s t v e r s t ä n d l i c h k e i t, die nur der ganz großen Kunst eigen ist: sie könnten gar nichts anderes sein, als sie sind, ist die Empfindung, die sie auslösen. Und wie verwandt sind sie trotzdem geistig den neuen europäischen Bestrebungen; wieviel Fäden laufen zu Matisse, zu Bracque und zu den Dadaisten! Das ist, wie gesagt, keine japanische Kunst mehr, noch weniger eine Nachahmung europäischer Kunst; das ist eine neue Kunst, die in der ganzen Welt zu Hause ist. „Man hat sich sehr lange über mich lustig gemacht, weil ich so unmodern war," sagt Foujita mit stillem Lächeln. Er ist seinen eigenen Weg gegangen, hat überall gelernt, und ist so er selbst geworden. Etwas einziges sollte man meinen —

wenn nicht die Nachahmer wären! Denn Foujita hat schnell Schule gemacht, und heute gibt es in Paris bereits fünf oder sechs Japaner, die à la Foujita malen! Eine Schule ist im Entstehen, und ich glaube nicht, daß sie sich auf japanische Jünger beschränken wird. Und wie immer wird zunächst das Äußerliche kopiert.

Foujitas Bilder sind monochrom. Ein äußerst zartes, unglaublich abwechslungsreiches Grau (von Schwarz bis Weiß reichend), und hier und da ein sehr subtiler Farbfleck. Das kann man nachmachen. Wenn er in Öl malt, so benutzt er eine selbst präparierte Leinwand von fast porzellanartiger Glätte und Weiße (wie die europäischen Primitiven). Auch das läßt sich imitieren. Aber man soll nicht zu hart sein! Um diese strenge Kunst zu imitieren, muß man zum mindesten ein sehr, sehr guter Arbeiter sein und das Handwerk gründlichst kennen. Das ist so selten geworden, daß man Foujita nur recht viel Imitatoren wünschen kann! — Und wahrscheinlich wird er selbst dann ganz anders sein, denn er arbeitet ständig an sich.

Eine seiner neuesten Arbeiten ist die hier reproduzierte Tuschzeichnung „Schlafende Mädchen", und sie ist eine der allerschönsten. Utamaro fällt einem ein, mehr noch aber Lionardo, denn hier tritt zu allem anderen ein geheimnisvolles Seelenleben — das ihm niemand nachmachen wird.

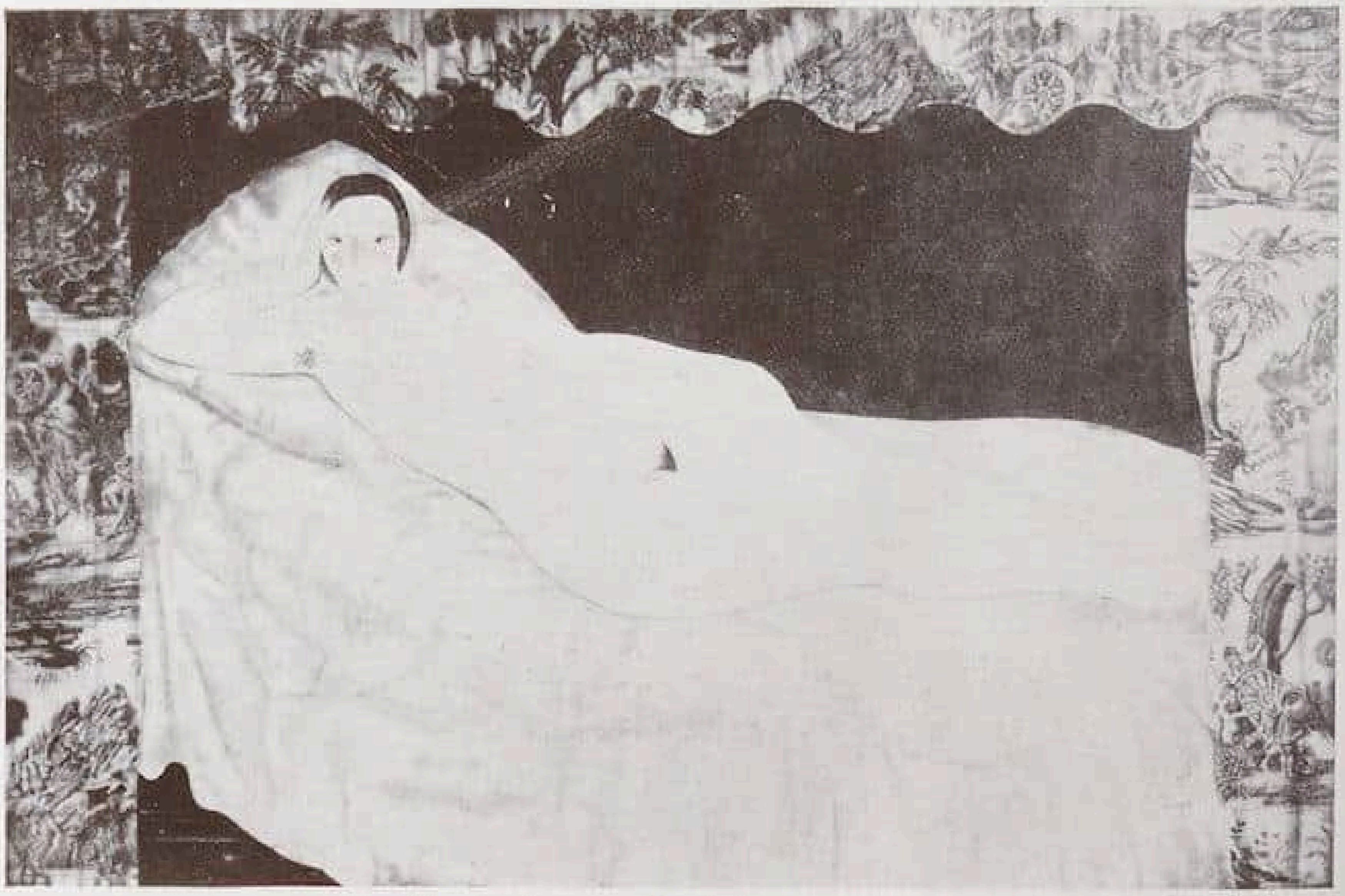
Man sollte sich bemühen, seine Bilder bald in Deutschland vorzuführen.



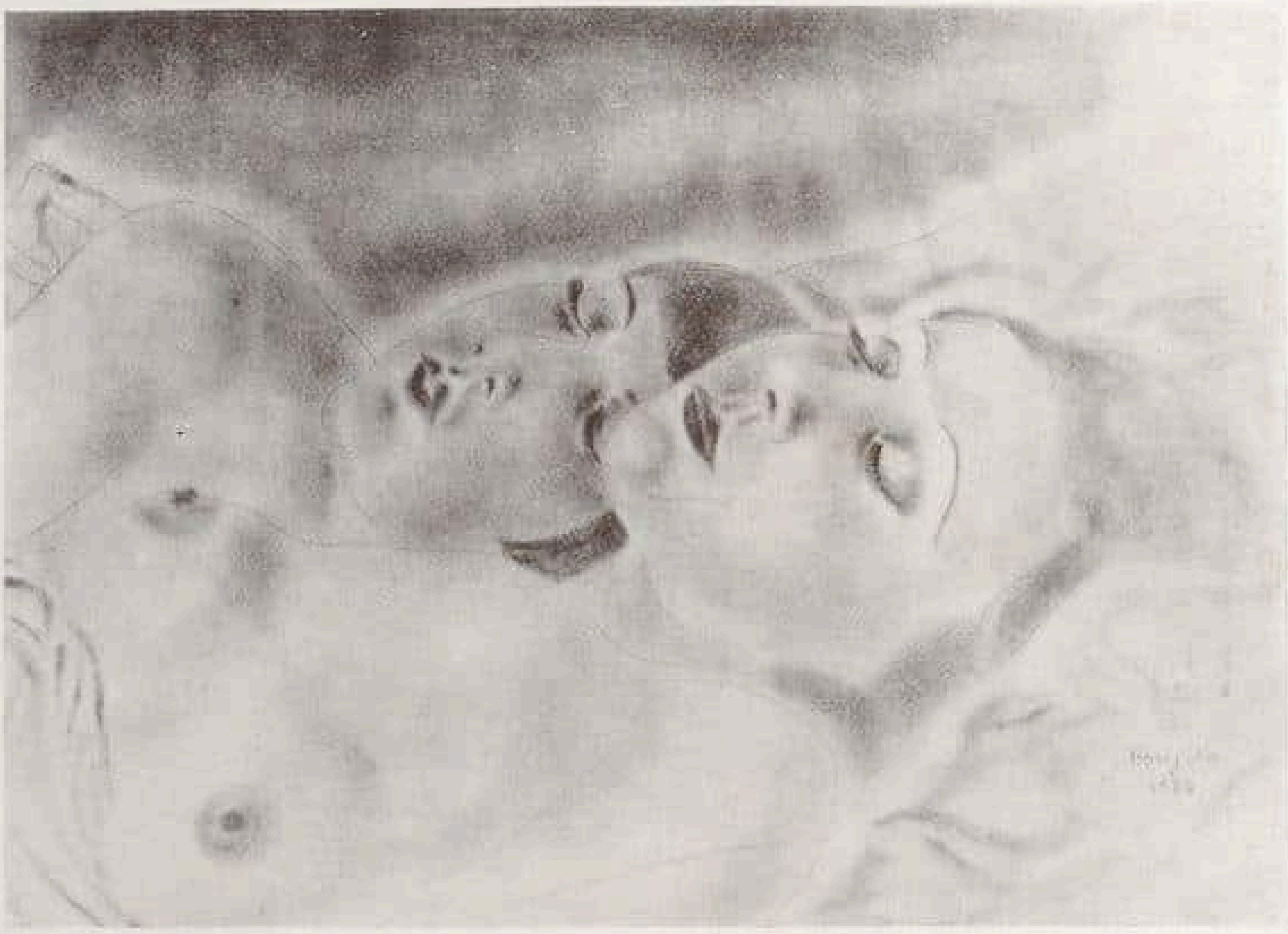
Rudolf Großmann.

Tsugouharu Foujita.
Weiblicher Akt.

Tsugouharu Foujita. Pariser Vorstadt.



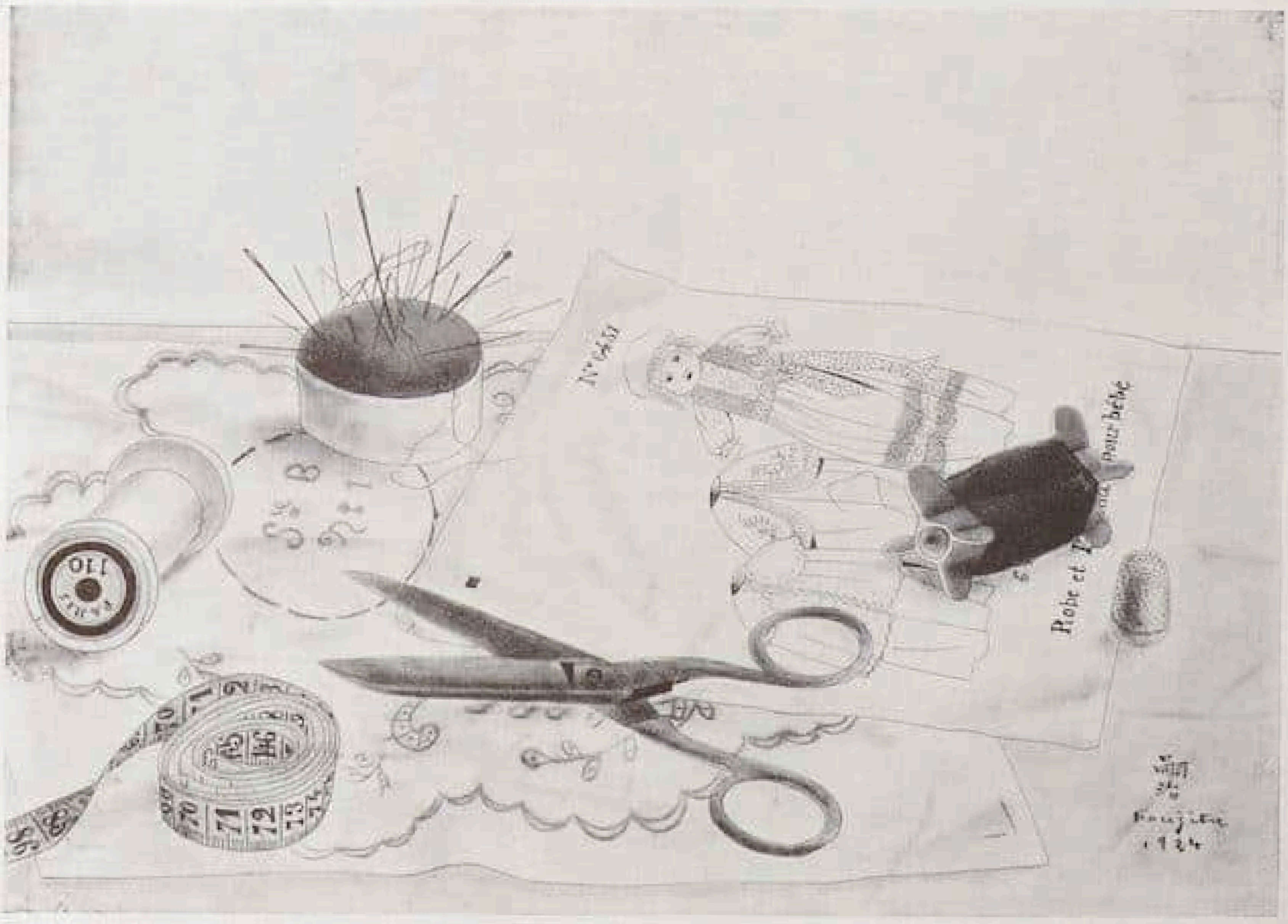
Tsugouharu Foujita. Ruhende Frau.



Tſugouharu Foujita. — Schlafende Mädchen.

Tſugouharu Foujita. — Selbſtporträt.

Tſugouharu Foujita. Halbakt.



Tſugouharu Foujita. Stilleben.

Stuttgarter Kunſtſommer

Von WALTER BOLL

Recht ſpät hat man ſich in Stuttgart entſchloſſen, dem Beiſpiel anderer deutſcher Städte ſeit Kriegsende zu folgen und ſich einen Platz unter den Kunſtſtätten zu erhalten oder zu erwerben. Die Veranſtaltungen dieſes Jahres in Stuttgart, unter dem Namen „Stuttgarter Kunſtſommer" zuſammengefaßt, bekunden allein ſchon ihrem Aufwand und Umfang nach den entſchloſſenen Willen, das bisher Verſäumte mit großen Schritten einzuholen.

Es bleibt allerdings zweifelhaft, ob dieſer verſpätet einſetzende Verſuch einen durchgreifenden Erfolg haben wird.

Neben verſchiedenen größeren Ausſtellungen haben einige öffentliche Sammlungen und Private kleinere Ausſtellungen veranſtaltet. Eine zuſammenfaſſende Ausſtellung der „Neuen deutſchen Kunſt" wird ergänzt durch eine Ausſtellung, die das Beſte auf dem Gebiet der angewandten Kunſt zeigt, eine Bauausſtellung will Anregungen und Ideen vermitteln und eine Gartenbauausſtellung die Leiſtungen auf dieſem Gebiete zur Schau ſtellen. Gleichzeitig hat die Altertümerſammlung im Obergeſchoß des Neuen Schloſſes neue Räume eröffnet, in denen die reichen Beſtände des Muſeums beſonders an mittelalterlicher Plaſtik eine treffliche Aufſtellung gefunden haben; das Lindenmuſeum veranſtaltet mit dem bedeutenden Material dieſer Sammlung eine Ausſtellung „Die Kunſt der primitiven Völker", und die Weltkriegsbücherei auf Schloß Roſenſtein zeigt aus ihrem graphiſchen Archiv „Das politiſche Plakat der neueſten Zeit", unter beſonderer Hervorhebung der Plakate aus der Kriegszeit.

Was in der umfangreichſten Ausſtellung, der Bauausſtellung, an künſtleriſchen Werten zu ſehen iſt, beſchränkt ſich auf die kleine, aber durchwegs erfreuliche Abteilung der Architekturpläne, in der die an Zahl naturgemäß vorherrſchenden württembergiſchen Architekten neben den bekannten Arbeiten des Walter Gropius größtenteils mit guten Leiſtungen vertreten ſind. Auch die Erweiterungs- und Bebauungspläne zahlreicher württembergiſcher Städte und Gemeinden geben von einem fortgeſchrittenen und geſunden Streben Zeugnis, während im übrigen ein großer Teil der Abteilung für Innenausbau künſtleriſch auf einem tiefen Niveau ſteht.

In der Bauausſtellung hat in einem beſonders errichteten Gebäude die „Stuttgarter Sezeſſion" ausgeſtellt, mit Abſicht völlig losgelöſt von der Ausſtellung „Neue deutſche Kunſt", um das ſonſt übliche ſtörende Vorherrſchen lokaler Gruppen zu vermeiden. Die drei Säle dieſer Vereinigung enthalten eine achtenswerte Zahl von neueren künſtleriſchen Kräften der verſchiedenſten Richtung, bei denen neben ernſten Begabungen auch manches Unreife und Dilettantiſche auffällt. Will man einen gemeinſamen Zug innerhalb dieſer Gruppe ſuchen, ſo läßt ſich dabei ein gewiſſes Streben nach Monumentalität beobachten. Man bemerkt im übrigen nur bei wenigen Bildern ein Herauswachſen aus der Stuttgarter Tradition. — Auch offenbaren die vielfachen, oft plumpen Anlehnungen, z. B. an Greco oder Hodler, teilweiſe eine erſchreckende Unſelbſtändigkeit. Am anſprechendſten ſind noch die ehrlichen Bilder von Bäuerle, die Gefühl für maleriſche Qualität zeigen, oder die lyriſchen, auf einfache Form gebrachten, ſtark rouſſeauhaften Landſchaften und Porträts von Schmidt, während einem die gewohnten, im Schlemmerſchen Fahrwaſſer ſegelnden Konſtruktionen Baumeiſters gleichgültig bleiben. Pankoks Kunſt bewegt ſich in den bekannten Bahnen, und ebenſo bringen die witzigen und geiſtvollen Bildchen von Nägele nicht viel Neues. Auch die Plaſtik Fehrles iſt aus der ſtarken Abhängigkeit von Lehmbruck noch nicht losgekommen.

Im Kunſtgebäude findet, durch die Initiative von Otto Fiſcher zuſammengebracht, die Ausſtellung „Neue deutſche Kunſt" ſtatt. Die Ausſtellung will eine Zuſammenfaſſung der deutſchen Malerei und Plaſtik der letzten, hinter uns liegenden Kunſtepoche ſeit dem Impreſſionismus geben. Gegenüber den Verſuchen, die in den letzten Jahren auch an anderen Orten in ähnlicher Richtung unternommen wurden, hat dieſe Ausſtellung den Vorzug, daß durch Beſchränkung der Zahl der ausſtellenden Künſtler die wichtigſten, als Führer geltenden Perſönlichkeiten mit einer größeren Zahl von Werken vertreten ſind und dadurch klarer in ihrer Entwicklung herausgeſtellt und in ihrer Eigenart ſchärfer umriſſen werden. Die Künſtler erſcheinen zwar in charakteriſtiſchen Werken, doch vermißt man leider faſt überall ihre Hauptwerke. Eine abſchließende Schau des Expreſſionismus wird bei der, ſogar innerhalb der einzelnen Perſönlichkeiten ſo ſehr ſchwankenden Qualität der modernen Kunſtwerke erſt dann einen endgültigen, ſicherlich ganz großen Eindruck vermitteln, wenn in ſorgfältigſter Auswahl die Hauptwerke der Künſtler vereinigt werden können, die ſich zum großen Teil heute in Privatbeſitz befinden.

Als Wegbereiter der neuen deutschen Kunst sind der Ausstellung zwei Nichtdeutsche vorangestellt, Ferdinand Hodler mit dem Rückzug von Marignano und Munch mit einem charakteristischen Herrenbildnis von 1923. Es scheint, daß mit Absicht der Einfluß von Frankreich, der mehr oder weniger für die meisten Künstler von großer Bedeutung war, zurückgedrängt wurde, um die Eigenart des Germanischen in der Bewegung schärfer zu betonen. Unter diesem Gesichtspunkt sind jedenfalls einige der bekanntesten deutschen Künstler in der Ausstelluug nicht zugezogen worden, man denke an Weisgerber, Nauen, Purrmann, Großmann u. a.

Die frühverstorbene Paula Modersohn ist mit einigen bekannten Bildern an den Anfang gestellt. Es schließen sich die unter sich wieder in Beziehung stehenden Heckel, E. L. Kirchner, Pechstein, Schmidt-Rottluff und Nolde an, die, Kirchner ausgenommen, einen auffallenden Mangel an formalem Können gemeinsam haben, aber dafür um so mehr durch ihre Farbigkeit entschädigen. Von Heckel bleiben einige in ihrem Kolorismus etwas zurückhaltende Landschaften in Erinnerung; die gut ausgewählten Bilder von E. L. Kirchner, dessen ausgezeichnetes Bild des absteigenden Hirten besonders auffällt, hinterlassen einen stärkeren Eindruck. Pechstein ist mit einem Bildnis von 1908 und mit mehreren mittelmäßigen Bildern der letzten Jahre vertreten, denen sich Schmidt-Rottluff mit einigen guten Stücken farbig überlegen zeigt. Von Nolde befriedigt nur Weniges, obwohl gerade er durch eine größere Kollektion von 22 Gemälden ausgezeichnet ist. Ihm gegenüber gibt man sich gerne den Bildern Kokoschkas hin, dessen prachtvolles kultiviertes Kolorit immer aufs Neue entzückt; der groß gesehene, noch impressionistisch gegebene Hafen von Stockholm, die Frau mit dem Papagei und das kühle abgeklärte Selbstbildnis sind hervorzuheben, während die sächsische Landschaft etwas verworren ist. Des 75jährigen Rohlfs neueste Gemälde von 1924, z. T. alttestamentlichen und religiösen Inhalts, erscheinen in ihrer sanft hingehauchten Buntheit wie ein langsames Verglühen. Bedeutendes wäre von den beiden Gefallenen Franz Marc und August Macke zu erhoffen gewesen. Marcs künstlerische Entwicklung wird in mehreren bezeichneten Stücken gut verdeutlicht; dahingegen werden die wenigen unscheinbaren Bilder von Macke dem Können und der Leistung dieses Künstlers, dessen Werk noch viel zu wenig bekannt ist, bei weitem nicht gerecht. In einem Raum für sich sind vereinigt Campendonk mit einigen seiner sympathischeren Arbeiten und Klee, der das Vermittlungsglied zu Feininger und Schlemmer bildet, die den abstrakten Konstruktivismus des Weimarer Bauhauses verkörpern. Man ist übrigens dafür dankbar, daß diese Werke im Rahmen der Ausstellung nicht allzu laut mitsprechen. Einen starken Eindruck hinterläßt Karl Hofer, hinter dessen in edler, gedämpfter Tonigkeit vorgetragenen Gemälden eine verhaltene Sinnlichkeit steht. Der begabte Ewald wirkt in dem ausgestellten, nicht günstigen Tryptichon in der Farbe zu matt; Otto Müller bleibt sich stets gleich. Karl Caspar kann man nicht zu den großen Begabungen rechnen; sympathischer sind die Landschaften von Marie Caspar-Filser. Von Felixmüller ist das Selbstbildnis mit Sohn und das Bildnis seines Vaters hervorzuheben.

Mit Kanoldt, Beckmann und Dix sind die Hauptvertreter der jüngsten Richtung genannt, rein äußerlich charakterisiert durch eine gewisse Härte und Schärfe der Zeichnung und eine glasige unvermittelte Farbigkeit. Kanoldt, über den Kubismus kommend, ist leider nur mit drei seiner in Kompositionen und Kolorit gleich bedeutenden Stilleben und Landschaften vertreten. Beckmann, von dem das Selbstbildnis und einige Bilder aus den Jahren 1920/23 gezeigt werden, wirkt als künstlerische Erscheinung neben den zu „gewollten“ Bildern des Dix, von dem man in den letzten Jahren bessere Arbeiten gesehen hat, wesentlich abgeklärter und imponierender. Nicht ersichtlich ist, warum Bissier oder der in Abhängigkeit von E. L. Kirchner stehende Bauknecht als führende Persönlichkeiten des deutschen Expressionismus in die Ausstellung aufgenommen wurden, während man außer den bereits Erwähnten noch andere bekannte Namen, z. B. Eberz, Mense, Davringhausen, Schrimpf, vermißt.

Bei der Plastik sind die Grenzen wesentlich weiter gezogen worden. Das beweisen allein schon die Namen Kolbe und Albiker. Lehmbruck wird in drei guten Stücken vorgeführt, auch Haller, Huf und de Fiori kommen in entsprechenden Arbeiten gut zu Wort. Unter den Jüngeren hätte als stärkste Begabung Edwin Scharff wohl noch eine stärkere Hervorhebung verdient; nicht vergessen wurde Renée Sintenis, Knappe und Edzard. Unbegreiflich ist, daß unreife Arbeiten, wie diejenigen Scherers, den Werken führender Künstler an die Seite gestellt wurden; das Bild der Ausstellung mit ihrer guten und übersichtlichen Disposition ist dadurch nur verunklärt worden.

Die Ende Juli bereits geschlossene Werkbundausstellung „Die Form“, die im Handelshof stattfand, ist von der württembergischen Arbeitsgemeinschaft des deutschen Werkbunds veranstaltet worden. Das Leitmotiv, „Die Form“, beweist, daß durch Hervorhebung dieser wichtigsten Grundlage ein Kampf gegen die Verwahrlosung des Kernes geführt werden soll. Um das Programm durchführen zu können, d. h. Wert, Bedeutung und zuletzt Schönheit der Form herauszustellen,

waren prinzipiell alle Gegenstände, die ein Ornament tragen, ausgeschlossen, da die Verwendung von schmückenden Beitaten gerade sehr häufig die Ursache einer schlechten und unzureichenden Gestaltung der Form ist. Die Aufnahmekommission hat durch strenge Auswahl einen Querschnitt durch das deutsche kunstgewerbliche Schaffen gegeben, der Anspruch auf Gültigkeit machen kann. Wenn bei einzelnen Gegenständen das Prinzip des unverzierten Objektes nicht genau eingehalten ist, so lag das wohl auch daran, daß sich oft ein Trennungsstrich zwischen ornamentiertem und nicht ornamentiertem Gegenstand nicht so scharf ziehen läßt. Beim Aufbau der Ausstellung bedauerte man, daß eine Zusammenfassung nach einzelnen Stoffgebieten nicht versucht worden ist, die vielleicht ein klareres Heraustreten der einzelnen Typen und des Verhältnisses von Form und Material gegeben hätte; anderseits wäre durch dieses Auseinanderreißen das Bild der einzelnen ausstellenden Gruppen gestört worden.

In der Ausstellung waren die führenden deutschen und österreichischen Werkstätten und Firmen vertreten. Als Gegenpole hoben sich einerseits die Arbeiten der Wiener Werkstätten und des österreichischen Werkbundes, auf der anderen Seite die des Staatlichen Bauhauses in Weimar heraus. Nach dem Leitgedanken der Ausstellung war letzteres mit seinem rein konstruktiven, alles Ornament ausschließenden Programm im Vorteil, während den Wienern dadurch sicherlich eine gewisse Beschränkung auferlegt war. Gleichwohl ist eine Überlegenheit des Bauhauses nicht zustande gekommen; dem Neuen, noch nicht völlig Ausgereiften und Programmatischen des Bauhauses, das besonders in seinen nicht sehr glücklich ausgewählten Möbeln (weniger in der trefflichen keramischen Abteilung) deutlich wird, kann der Wiener sein überlegenes, weil schon auf einer gewissen Tradition beruhendes, und im Gegensatz zu der verstandesmäßigen Konstruktion des Bauhauses in einer triebhaften Sinnlichkeit wurzelndes Formgefühl entgegenstellen, das sich schon längst mit den Forderungen von Zweckmäßigkeit und Material auseinandergesetzt hat. Bei den Möbeln von Hugo Gorge und der Keramik von Wally Wieselthier und Zweybrück-Proschaska wird dies ohne weiteres klar. Die Frage ist, ob diese Kunst nicht einen harten Stoß erhalten wird durch die Forderungen der Zeit nach strengster Zurückhaltung und die zweifellos durch Industrie und Maschine erzwungene, zur Typisierung hinführende Entwicklung. Man darf bei dieser Bewegung, so gefährlich sie durch die Uniformierung, das Sichbeschränken auf wenige Typen, werden kann, das Wertvolle nicht verkennen, das durch eine verbilligte Herstellung an geschmacklicher und künstlerischer Hebung des Volkes gewonnen werden muß. Von diesem Standpunkt aus gesehen, gehören die verschiedenen Möbel von Schneck-Stuttgart, die durchaus selbständig und ohne wie etwa Herre, Döcker oder Schmitthenner in Abhängigkeit zu geraten oder auf einen gewissen Effekt hinzuarbeiten, den Weg in diesem Sinne verfolgen, zu dem Anregendsten der ganzen Ausstellung. Die Ausstellung wird in Auswahl und zum Teil neu zusammengestellt, als Wanderausstellung in einigen andern Städten gezeigt werden.

Rudolf Großmann.

Sammlungen

Vom Kunsthistorischen Institut in Florenz

Das im Oktober vorigen Jahres wiedereröffnete Institut hat nun ein Verwaltungs-Jahr seiner neuen Entwicklungsphase hinter sich, und es ist darum vielleicht erlaubt, rückschauend zu betrachten, was geleistet worden ist, und was für Aufgaben in der Zukunft noch zu erfüllen bleiben.

Es konnte in dem abgelaufenen Jahre manches geschehen, um das Institut wieder zu einem geschmeidigen Werkzeug wissenschaftlicher Forschung zu machen, und man darf hoffen, daß die vielen gelehrten Gäste aus Deutschland, die gerade in den Frühlings-Monaten das Institut besucht und darin gearbeitet haben, den energischen Willen, das Ganze auf wissenschaftlicher Höhe zu halten, zu würdigen gewußt haben. Die Bibliothek ist einer durchgreifenden Neuordnung unterzogen und so aufgestellt worden, daß, wer das Institut betritt, sofort imstande ist, zu finden, was er sucht. Und die Konzentration des Ganzen auf Italien und seine Kunst, die gegen früher wesentlich zugespitzt worden ist, wird hoffentlich das Ihre dazu beigetragen haben. An dem alten liberalen Grundsatz, den Besuchern die Herausnahme der Bücher aus den Gestellen ohne weiteres zu gestatten, ist festgehalten worden, ein Grundsatz, der stets als äußerst angenehm empfunden wird. Die Neuordnung der Bibliothek hat es notwendig gemacht, die vorhandenen Kataloge den veränderten Verhältnissen anzupassen, und, wer weiß, was eine Bibliothek von fast 20000 Bänden an Umfang bedeutet, der wird nicht erwarten, daß eine solche Arbeit in einer knappen Spanne Zeit sich zu Ende führen ließe. Es wird noch vieler Monate bedürfen, bis das Institut soweit ist, daß auch von den Katalogen aus jede vorhandene Schrift sofort aufzufinden ist. Einmal aus praktischen Gründen, dann aber auch, um die Unvollständigkeit der Kataloge nicht zu einer Gefahr werden zu lassen, ist die nach sachlichen Gesichtspunkten aufgestellte Bibliothek so durch gleitende Karten (die zwischen den Büchern eingeschoben sind und sachliche Titel enthalten) aufgestellt worden, daß diese Karten in ihrer Gesamtheit sozusagen einen lebendigen Sachkatalog darstellen, in dem die Bücher selbst die einzelnen Titel bilden.

Eine andere sehr wichtige Aufgabe war die Ausfüllung der Lücken, die jene fast zehnjährige Schließung des Instituts gerissen hat. Besonders gilt das natürlich für die Reihen der Zeitschriften, bei denen als Erstem und Wichtigstem mit der Ergänzung begonnen wurde. Heute sind diese Lücken bis auf kleine Reste geschlossen. Es bedurfte dazu nicht geringer Mittel. Natürlich galt es auch, die Zahl der laufenden Zeitschriften wieder auf die alte Höhe zu bringen, und wenn auch heute diese noch nicht ganz erreicht ist, so darf man doch sagen, daß der gegenwärtige Zeitschriftendienst, dem 33 wissenschaftliche Organe zur Verfügung stehen, immerhin einen schönen Schritt vorwärts bedeutet. Darunter befinden sich natürlich auch die neuesten italienischen Zeitschriften kleineren Umfanges, wie die Rassegna Volterrana, die Rassegna Marchigiana, die Cronache d'Arte, die Malaguzzi Valeri seit kurzem herausgibt, von den schon etwas älteren Zeitschriften wie dem Dedalo und dem im neuen Gewande erscheinenden Bollettino d'Arte nicht weiter zu sprechen. Es muß hervorgehoben werden, daß von Deutschland aus der Zeitschriftendienst unterstützt wird. Die Publikationen der Berliner Museen werden von der Generalverwaltung zur Verfügung gestellt, der Cicerone und der Kunstwanderer von ihren Herausgebern.

Auch auf dem Gebiete der Büchererscheinungen konnte vieles neu beschafft werden, was in der abgelaufenen Spanne in Italien, in Deutschland und in anderen Ländern herausgekommen ist. Von dem wirklich Wichtigen fehlt heute nur wenig. Vieles ist aber auch als Geschenk an das Institut gelangt, teils von den Autoren selbst, teils durch die Munifizenz alter und neuer Gönner. So ist die Bibliothek des verstorbenen Fritz von Harck als Stiftung in den Besitz des Instituts übergegangen und hat viel dazu beigetragen, sämtliche Abteilungen an entscheidender Stelle zu vervollkommnen. Daneben sind es aber auch ausländische Freunde gewesen, die hilfreich die Hand boten, so Mr. Henry Goldman aus New York, der die allzu kostspieligen Werke von Kingsley Porter der Institutsbibliothek zum Geschenk machte und neuerdings die fehlenden Jahrgänge des Burlington Magazine spendete. Daneben haben italienische und auch französische Gelehrte wissenschaftliche Gaben gesandt, natürlich auch zahlreiche deutsche Gelehrte, so Hofrat Strzygowski seine „Armenische Kunst" und zahlreiche Arbeiten seines Instituts, Hofrat Julius Schlosser seine eben erschienene „Kunstliteratur", Geheimrat Waetzold die beiden Bände der „Deutschen Kunsthistoriker" und vieles andere mehr.

Es ist vielleicht gestattet, an dieser Stelle an alle, die es angeht, nämlich an die deutschen Autoren und Verleger, die Bitte zu richten, von ihren Arbeiten und Neuerscheinungen (auch von Sonderdrucken der Zeitschriftenaufsätze) dem Institut ein Exemplar zu widmen; denn über die wissenschaftlichen Arbeiten hinaus erfüllt das Institut auf fremdem Boden eine bedeutungsvolle Sendung: es wirbt und wirkt für deutsche Wissenschaft, deutschen Geist und deutsche Kultur eben dadurch, daß es nach jeder Seite hin unpolitisch

ist. Es will nach deutscher Weise durch reine Sachlichkeit die Stellung wiedererringen, auf die es ein Anrecht hat. Das sollte in Deutschland bei allen Kunstgelehrten und Kunstfreunden nicht vergessen werden; jeder einzelne kann zu seinem Teile dazu beitragen, indem er das Institut unterstützt und sich bewußt hält, daß dieser geistige Vorposten im Auslande der echten Anteilnahme der Heimat bedarf, um wahrhaft leben zu können. Es war und ist ein alter Fehler der Deutschen, die deutschen ausländischen Bildungsstätten nicht in dem Maße zu stützen, wie es in jedem anderen Lande aus natürlichem Zusammengehörigkeitsgefühl heraus geschehen ist und geschieht. Die Mahnung ist gegenwärtig doppelt ernst zu nehmen, da das Institut, das von jeher ein Privatinstitut war, heute vom Reich nur einen Beitrag erhalten kann, der nicht mehr als ein Bruchteil dessen ist, was vor dem Krieg von Staats wegen für das Institut geschah. Diese Bitte bezieht sich nun nicht nur auf Schriften, die italienische Kunst zum Gegenstand haben, sondern auch auf solche, die sich mit deutscher, niederländischer und französischer Kunst beschäftigen. Die Mittel des Institutes müssen natürlich in erster Linie für jene Dinge aufgewendet werden, die der Erforschung italienischer Kunst dienen, und es bleibt dann für die anderen weiten Gebiete der Kunstgeschichte kaum noch etwas an Mitteln übrig. Ausländische Gelehrte, die im Institut arbeiten (sie kamen in diesem Winter schon aus Amerika und Finnland, aus England und Frankreich, aus den nordischen Staaten, aus Ungarn und Japan, die italienischen Gelehrten seien natürlich nicht vergessen), suchen häufig in dem deutschen Institut Werke, eben über Deutschland, überhaupt über germanische Kunst, und darum möchte die Leitung des Instituts auch diesen Abteilungen künftighin einige Aufmerksamkeit schenken; das ist auch wissenschaftlich notwendig, da die starken Beziehungen zwischen Norden und Süden in dem wissenschaftlichen Apparat des Instituts ihren Widerhall finden müssen.

Ein wichtiger Teil der wissenschaftlichen Hilfsmittel ist die Photographiensammlung. Auch hier konnte im abgelaufenen Winter der Bestand durch Erwerbung von Photographien ergänzt und bereichert werden. Es sind über 2000 Photographien neu hinzugekommen. Einem systematischem Aufbauplan folgend, ist mit dem Mittelalter begonnen und etwa am Ende des Trecento zunächst Halt gemacht worden. Man darf wohl sagen, daß das photographische Archiv etwa bis zum Jahre 1400 jetzt vortrefflich über alles Auskunft gibt. Dieser Ausbau wird dann in den folgenden Jahren systematisch weitergeführt werden. Was eine solche Neuordnung und Ergänzung an Inventarisierungs- und Katalogisierungsarbeiten mit sich bringt, das im einzelnen hier darzustellen, wird nicht nötig sein.

Damit nun alle diese Hilfsmittel auch einer konzentrierten gesammelten Arbeit zugute kommen, die über die Benutzung des Institutes durch in Italien ansässige deutsche, italienische und ausländische Gelehrte und Studierende hinausgeht, ist folgende Einrichtung getroffen: Jüngere, fähige deutsche (und nicht nur reichsdeutsche) Kunsthistoriker erhalten die Möglichkeit, als Stipendiaten oder Pensionäre des Institutes etwa fünf Monate in Italien zuzubringen, besonders natürlich in Florenz. Diese Monate sollen vor allem den eigenen Studien des Stipendiaten vorbehalten bleiben und die Verpflichtung ihrer Teilnahme an den wissenschaftlichen Verwaltungsarbeiten wird darum möglichst weitherzig ausgelegt. Bisher konnte nur ein Stipendiat in jedem Semester zum Institut entsendet werden, doch darf man hoffen, daß künftig wenigstens zwei zu gleicher Zeit in Florenz werden arbeiten können. Die zehnjährige Abschnürung von Italien ist der Erforschung deutscher Kunstgeschichte gewiß sehr zugute gekommen, aber für die Dauer würde diese Einstellung ihre Gefahren haben. Es bedürfte der Weitung des Blickes, der Schärfung der Erkenntnis eigener Art, die aus dem Verständnis fremden Wesens gewonnen wird, selbst wenn die italienische Kunst nicht in Wirkung und Gegenwirkung über die Grenzen des eigenen Landes weit hinausgegriffen hätte.

Der Besuch des Institutes ist den ganzen Winter über recht rege gewesen und auch die gutgeheizten Studiensäle haben den Gästen den Aufenthalt wie es schien angenehm gemacht. Im März, April und Mai hat der Besuch zahlenmäßig seinen Höhepunkt erreicht durch die wissenschaftlichen Zugvögel, die sich in großen Schwärmen in den südlichen Strichen niedergelassen haben. Man kann für diese beiden Monate eine Durchschnittsziffer von 40 arbeitenden Besuchern am Tage anführen.

Die Leitung des Institutes hat es sich als erste Richtlinie, auf dem Wege die alte Geltung wieder zu erlangen, vorgesetzt, nur mit Zurückhaltung und Vorsicht auszuschreiten. Das Wohlwollen der italienischen Regierung und der italienischen Gelehrten ist vorhanden; aber die Ereignisse der letzten zehn Jahre haben die Stellung des Deutschtums im Auslande stark beschattet. Aus diesem Grunde hat man es vermieden, allzu sehr an die Öffentlichkeit herauszutreten, und man hat es auch unterlassen, Angriffen, die von einer Seite ausgingen, die dem Deutschen an sich feindlich gesinnt ist, durch Beachtung ein Relief zu geben, das sie wahrlich nicht verdient haben. Doch schien es nach halbjähriger Arbeit richtig, vor einer begrenzten Öffentlichkeit alle jene um das Institut zu sammeln, die durch das Deutschtum oder durch ihr wissenschaftliches Interesse sich dem Institut verbunden fühlen. Dazu war am Besten die Wiederaufnahme einer früher gepflegten Einrichtung geeignet, um die Osterzeit eine Reihe von Vorträgen mit Lichtbildern zu veranstalten.

Es gelang auch erfreulicherweise, Gelehrte zu gewinnen, die das Verständnis dafür mitbrachten, daß es hier gälte, zwar ernsthaft wissenschaftliche Dinge vorzutragen, sie aber in einer Form zu bringen, die sie auch den nicht wissenschaftlich geschulten Kunstfreunden zugänglich machen. Diese Reihe ist eröffnet worden durch Professor Paul Schubring aus Hannover, der über das Thema der „Cassoni" sprach (von seinem umfangreichen Werk über dieses Thema ist im Frühjahr die zweite Auflage erschienen) und in launiger Art die Darstellungen der „Cassoni" mit ihren reichen Beziehungen zu den Gelegenheiten, denen sie gewidmet waren, erläuterte. Alles was mit ihnen zusammenhängt, weiß im kulturgeschichtlichen Zusammenhange ja so viel auch über die Menschen des Quattrocento zu erzählen. Als zweiter sprach Prof. E. A. Brinckmann von der Kölner Universität über die „Bozzetti des Giovanni Bernini" und verstand es, an der Hand vorzüglicher Lichtbilder diese frischen und unmittelbaren Zeugnisse künstlerischer Konzeption für die Erkenntnis des großen Künstlers fruchtbar zu machen.

Um den Rahmen dieser Vorträge möglichst weit zu spannen und geistige Zusammenhänge anderer Art zu Worte kommen zu lassen, ging der Vortrag von Prof. Karl Voßler über das eigentlich Kunsthistorische hinaus. In glänzender italienischer Rede sprach der bedeutende Romanist der Münchner Universität über das Thema: „Le lingue nazionali come stile". Die Eigenarten der Sprache, die unter bestimmten kulturellen, linguistischen und idiomatischen Voraussetzungen den Lebensgehalt der völkischen Gemeinschaft bestimmen, stehen ebensosehr unter dem Einfluß des rein sprachlichen Gestaltungstriebes als unter dem des nationalen Gedankens. Und dieser regelt in viel höherem Maße als man anzunehmen geneigt ist, die Entwicklung, die sich in einer Sprache als lebendige Ausdrucksform der jeweiligen geistigen Haltung eines Volkes vollzieht. Die besonders zu diesem Vortrag in nicht geringer Zahl erschienenen Italiener bewunderten daran ebensosehr den Reichtum des Geistes wie die vollendete sprachliche Form. Es folgte in dieser Reihe der Vortrag von Hofrat Prof. Dr. Joseph Strzygowski, der an dem Thema „Der Liebesgarten in der deutschen, italienischen und französischen Kunst" die mannigfachen Beziehungen aufzudecken versuchte, die vom Osten nach dem Westen und Norden führen. Nicht daß er hier hätte feststehende Ergebnisse vorlegen wollen, es kam ihm mehr darauf an, vorhandene Beziehungen anzudeuten, die sich etwa zwischen persischen Miniaturen und dem Frankfurter Liebesgarten vermuten lassen. Man nahm dankbar diese Anregungen auf, da es immer gut ist, aus dem begrenzten Kreise den Blick auch nach ferner gelegenen Kunstzentren zu richten, um allmählich wirklich einmal zu einer Weltgeschichte der Kunst kommen zu können. Am Schluß der Reihe, Mitte Mai, sprach der Direktor des Instituts, Dr. Heinrich Bodmer, in demselben schönen Saal der „Pro Cultura", in dem diese Vorträge gehalten wurden, zu den Freunden des Instituts über „Die Landschaften des Leonardo da Vinci". Er zeigte in schönen Lichtbildern auch z. T. wenig bekanntes Material an Zeichnungen und verstand es, der Jugendentwicklung Leonardis folgend, in das Wachsen und Reifen des Naturgefühls dieses außerordentlichen Geistes aufschlußreich hineinzuleuchten. Im ganzen genommen war der Besuch dieser Vorträge erfreulich, er nahm mit jeder Veranstaltung zu, und auch die italienischen Besucher und Freunde des Instituts sind nicht ausgeblieben.

Dieser mehr für eine breitere Öffentlichkeit bestimmten Tätigkeit steht gegenüber die folgerichtige Bearbeitung bestimmter Forschungsgebiete auf italienischem Boden. So wurde im Frühsommer im Auftrage des Instituts zusammen mit der Firma Alinari eine photographische Campagne in Bologna unternommen, die der Aufklärung der Anfänge der Barockmalerei in dieser Stadt gewidmet ist und viel unbekanntes Material in guten Aufnahmen zugänglich machen wird. Die wissenschaftlichen Ergebnisse sollen dann in den „Forschungen" der Öffentlichkeit vorgelegt werden. Daneben gilt es, alte Versprechungen einzulösen, die der Erforschung der romanischen Skulptur der Toskana galten und die auszuführen die Zeitläufte verhindert haben. Das Institut hat seinerzeit die Vorarbeiten dafür kräftig fördern helfen; jetzt, da deren Veröffentlichung in absehbarer Zeit bevorsteht, darf doch auf den Anteil des Instituts daran hingewiesen werden.

Die Publikationen, d. h. nur die „Forschungen", sollen vom Ende des Jahres 1924 ab wieder regelmäßig erscheinen (im Verlag von E. A. Seemann) und der Kunstforschung auf italienischem Boden dienen, ebensosehr deutschen wie italienischen Fachgenossen offenstehen.

Wir wissen alle, wie schwer die Zeiten für uns Deutsche sind. Sie sind doppelt schwer für ein deutsches Auslandsinstitut, das auf die hochherzige Hilfe von Freunden und Gönnern angewiesen ist. Besonders das neutrale Ausland, also die Schweiz, Holland, die skandinavischen Länder, haben dem Institut ihre Unterstützung nicht versagt; es ist auch Hilfe aus England und Amerika gekommen und es muß all diesen Freunden mit größter Wärme gedankt werden. Um so mehr ist es Pflicht der Deutschen, für das Institut zu tun, was in ihren Kräften steht, und sei es auch nur dadurch, daß man dem „Verein zur Erhaltung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz" mit einem Jahresbeitrage von 10 Goldmark sich anschließt. Das Kunsthistorische Institut in Florenz, Piazza degli Uffizi, ist immer bereit, darüber Auskunft zu geben. Wgt.

St. Peter in Kärnten

In St. Peter im Holz (in der Nähe von Spittal a. d. Drau), der Stätte der römischen Siedelung Teurnia, wurde ein Museum römischer und frühchristlicher Altertümer eröffnet. Die Frucht seit 1910 unter der Leitung Prof. R. Eggers durchgeführter Grabungen. Ihr bemerkenswertestes Ergebnis bedeutete die Bloßlegung der mit Vorhalle, Umgang, Seitenkapellen und zwei Apsiden versehenen, einschiffigen Friedhofsbasilika (aus dem 5. Jahrhundert), deren wesentlich jüngeres Fußbodenmosaik in seiner Beschränkung auf Tierdarstellungen den starken Einfluß östlicher, bildnisfeindlicher Anschauungsweise bekundet (vgl. R. Egger, Frühchristliche Kirchenbauten im südlichen Norikum. Alfred Hölder. Wien 1916). P.-N.

Bochum

Die Städtische Gemäldegalerie, deren Räume infolge des Einbruchs der Franzosen und der Beschlagnahme städtischer Verwaltungsgebäude seit Juni vorigen Jahres für Verwaltungszwecke hatten in Anspruch genommen werden müssen, ist nunmehr nach dem Abbau der städtischen Verwaltung wieder eröffnet worden. Da die Räumung schneller erfolgte, als erwartet worden war, so konnte keine geschlossene Ausstellung vorbereitet, sondern nur eine schnell bereitgestellte Sammlung Münchner Bilder gezeigt werden. Besonderes Interesse verdient aus den eigenen Beständen der Neuerwerb an Aldegrever-Stichen, der die vorhandene Sammlung erfreulich ergänzt, und an verschiedenen Kleinmeistern. Die Leitung der Galerie hat wieder Dr. Reiche in Barmen übernommen.

Karlsruhe

Ein bisher unbekanntes Gemälde von Hans Baldung Grien wurde von der Badischen Kunsthalle erworben. Es handelt sich um eine Darstellung des „ungleichen Liebespaares"; das Bild ist bezeichnet und 1528 datiert. Die Sammlung von Bildern des Hans Baldung in der Badischen Kunsthalle hat durch diese Neuerwerbung eine glückliche Bereicherung erfahren.

Zürich

Im April dieses Jahres ist im Südflügel des von Semper erbauten Gebäudes des Polytechnikums in schönen neuhergerichteten Räumen die Kupferstich- und Handzeichnungs-Sammlung der Eidgenössischen Technischen Hochschule neu eröffnet und durch tägliche Benutzungsmöglichkeit sowie durch einen regelrechten Lesesaaldienst auch einem weitern Publikum von Kunstfreunden zugänglich gemacht worden. Außer einem geräumigen Studiensaal mit über 40 Arbeitsplätzen, um den das Institut von mancher Universitätsbibliothek beneidet werden könnte, und den in einer Flucht liegenden hellen Ausstellungsräumen, die eine Gesamtschau der Graphik birgt, besitzt das Institut ein Katalog- und Sitzungszimmer, Räume für den Konservator und den Assistenten, eine Buchbinderei usw., kurzum es ist hier von den Behörden einmal ganze Arbeit geleistet worden und alle die Bedingungen sind erfüllt, welche für die Entwicklung eines solchen Institutes ausschlaggebend sind. Die Sammlung, welche Kupferstiche, Handzeichnungen, Reproduktionswerke, Photographien und eine gut ausgestattete Handbibliothek umfaßt, ist schon seit langem den in- und ausländischen Kunstfreunden bekannt und dürfte zu den größten der Schweiz gehören. Die Leitung des Institutes liegt in den Händen des lange Jahre in der Bibliothek des Berliner Kunstgewerbemuseums tätig gewesenen und als Erforscher der französischen Architektur des Mittelalters bekannten Basler Gelehrten Dr. Rud. Bernoulli, der es in der kurzen Zeit seiner Tätigkeit verstanden hat, nicht nur eine den modernen Anforderungen entsprechende mustergültige Aufstellung und Anordnung der Sammlungsbestände durchzuführen, sondern der auch den Katalog einer gründlichen Durchsicht und Revision unterzogen hat, deren Früchte sich in der erleichterten Benutzbarkeit der Sammlungen zeigen. Die Eröffnungsausstellung, in welcher in übersichtlicher Zusammenstellung die Meisterwerke der Graphik in den letzten vier Jahrhunderten vereinigt worden sind, bedeutet einen verheißungsvollen Auftakt für künftige Tätigkeit und läßt die Hoffnung als berechtigt erscheinen, daß die schweizerischen Kunstkreise von dem neuen Konservator, der in der kurzen Zeit so vieles geleistet hat, Bedeutendes erwarten dürfen.

Bodmer.

Ausstellungen

Basel / Erste schweizerische Ausstellung für christliche Kunst

Die Basler Kunsthalle, die gegenwärtig zu einer großen Gedächtnisausstellung für den frühverstorbenen Bildhauer Carl Burckhardt rüstet und das Gewerbemuseum sahen nach einer längeren Ausstellungspause in den Monaten Juli und August die erste schweizerische Ausstellung für christliche Kunst. — Wie überall, haben auch in der Schweiz die kirchlichen Kreise beider Konfessionen der neuzeitlichen Kunstbewegung nur wenig Beachtung geschenkt. Nirgends stehen sich Kunst und Publikum so fremd gegenüber wie gerade hier. Und doch ist nirgends Belebung und Auffrischung so dringend notwendig wie in der gesamten Kunstübung, die mit dem Gottesdienst zusammenhängt, wenn sie nicht an Erstarrung und Blutleere völlig zugrunde gehen soll. Das Gefühl, daß man sich dem Leben nicht mehr ganz ent-

ziehen darf, ist bei kunstliebenden Protestanten wohl da und dort geweckt worden, wenn auch mehr durch deutsche Künstler wie Thoma, Uhde, Gebhardt; aber nachhaltige Folgen sind ausgeblieben. Die katholische Kirche verharrte bisher in fast völliger Ablehnung moderner künstlerischer Einflüsse. Beim Bau und Schmuck von Kirchen, bei der Musterung von Paramenten und bei der Herstellung von Altargeräten begnügte man sich mit Nachbildungen in gotischem und romanischem Stile, und je strenger der Ausführende im Geiste der Alten arbeitete, um so höher glaubte man sein Werk bemessen zu müssen. Der einzige Künstler in der Schweiz, der mit dem ganzen Rüstzeug neuzeitlicher Kunst sich in den Dienst der katholischen Kirche gestellt hat, ist der Genfer Alexander Cingria — der Begründer der welschschweizerischen Künstlergruppe „St. Luc", deren Tendenzen ganz auf die Schöpfung einer neuen christlichen (katholischen) Kunst gerichtet sind. Ihm wurde in den letzten Jahren wiederholt Gelegenheit gegeben, sein Können in katholischen Kirchen zu zeigen. —

Es wäre vielleicht nicht bei so vereinzelten Anläufen geblieben, wenn Gemeinden und Private sich der Sache angenommen hätten. Aber hier fehlte es. Die Scheu vor dem „Modernen" und der Mangel an Erkenntnis der Ziele und Wege ließen es nur äußerst selten zu Aufträgen kommen, an denen sich die künstlerischen Kräfte hätten erproben und entfalten können. Sollen die neuen Anschauungen in die Kirchenkunst einziehen, so muß man oft und öffentlich und nachdrücklich auf die dringende Notwendigkeit einer Neubelebung und auf das Vorhandensein geeigneter künstlerischer Kräfte hinweisen. Ausstellungen sind hierfür das wirksamste Mittel. Aus diesen Erwägungen wurde jener in neuzeitlichem Geiste ausgestattete Kirchenraum geschaffen, den man 1914 an der Berner Landesausstellung sah. Dieselbe Erwägung hat die erste schweizerische Ausstellung für christliche Kunst in Basel entstehen lassen. — Die Ausstellung ist von katholischer Seite veranstaltet worden, und zwar aus Anlaß des sechsten schweizerischen Katholikentages in Basel. Eine Art offizieller kirchlicher Billigung wurde ihr dadurch zuteil, daß der Bischof von Lausanne, Dr. Maurius Besson, das Protektorat der Ausstellung übernahm. Indes war die Teilnahme keineswegs nur auf Künstler katholischer Konfession beschränkt, sie war vielmehr für alle Schweizer Künstler offen, wie denn die Jury auch aus Angehörigen beider Konfessionen sich zusammensetzte. Die Ausstellung hatte also keineswegs ein einseitig katholisch orientiertes Gesicht, sondern in ihr haben sich (mit wenigen, allerdings bedeutenden Ausnahmen) alle künstlerischen Kräfte gesammelt, die in der Schweiz am Werke sind, eine neue christliche Kunst zu schaffen.

Obwohl das ganze Unternehmen mit Umsicht und Besonnenheit ins Werk gesetzt worden ist, hat man es doch nicht vermeiden können, Dinge aufzunehmen, die man lieber nicht gesehen hätte und die auch schwerlich von den Veranstaltern mit besonderer Freude begrüßt worden sind. Das Nebeneinander von Gutem und Trivialem hatte aber immerhin den Vorteil, daß — was keineswegs unwichtig ist — der gegenwärtige Stand der Dinge um so deutlicher hervortrat; sie mag auch Unvorbereiteten die Stellungnahme zum Neuen erleichtert haben. — Alle Kunstgattungen, die für kirchliche Dinge in Betracht kommen, waren an der Ausstellung vertreten; an Umfang überwogen die Werke der Malerei. Vom maßvollen Naturalismus bis zur strengen dekorativen Gebundenheit waren alle Grade der Auffassung zu finden. Aber legte man sich nach eingehender Betrachtung der annähernd 150 Bilder, deren Urheber zum Teil ernsthafte und bestbekannte Schweizer Maler waren, deren Name auch im Auslande Geltung hat, die Frage vor, ob wir in der Schweiz einen großen Gestalter religiöser Motive, einen bedeutenden religiösen Maler besitzen, so mußte diese Frage entschieden verneint werden. Es muß aber auch gesagt werden, daß die allerwenigsten wirklich religiös waren. Die wenigsten der ausgestellten Bilder sind aus jener inneren Ergriffenheit heraus gestaltet worden, die, wie wir meinen, ein Hauptmerkmal aller christlichen Kunst sein sollte (das Thema allein machts doch nicht); die meisten sind vielmehr nur rein zeichnerischer oder malerischer Probleme halber geschaffen worden. Daß solche Werke trotz hoher künstlerischer Qualitäten nicht befriedigen konnten in einer Ausstellung christlicher Kunst, liegt auf der Hand. Was von der Malerei gesagt wurde, gilt auch von der numerisch bescheiden vertretenen Graphik. Qualitativ war ein guter Durchschnitt erreicht, trotzdem hier, wie übrigens auch bei der Plastik, viele gute Namen fehlten. Technisch war ein starkes Überwiegen des Holzschnittes zu konstatieren. — Die Plastik enthielt manch ein bemerkenswertes Stück. Zwar scheint es, als sei, die Arbeiten Arnold Hünerwadels abgerechnet, auf dem Gebiete der Plastik in neuerer Zeit nichts entstanden und nichts versucht worden, das man im eigentlichen Sinne als kirchlich modern bezeichnen könnte, wenn auch manche der jüngeren Bildhauer auf große und Stimmung erregende Wirkung ausgehen. Im übrigen enthielt die Kleinplastik das allerbeste. — Zielbewußter sind die Anfänge selbständiger Gestaltung in der heutigen Kirchenarchitektur. Von den Versuchen neuer Ausbildung der Grundrisse und eigenartiger Formgebung im Aufbau legten in der Ausstellung mancherlei Entwürfe Zeugnis ab. — Auch unter den Gegenständen des Kunsthandwerkes, das an Bedeutung in der Ausstellung sehr überwog, konnten viele Keime entdeckt werden, die zu guten Hoff-

nungen berechtigen. Es war an fast allen hier vertretenen Gegenständen zu sehen, daß die Förderung der angewandten Kunst auf kirchlichem Gebiet an unseren gutgeleiteten Kunstgewerbeschulen eine zuverlässige Stütze hat und haben wird. Das zeigte sich vornehmlich an den guten Resultaten einiger Wettbewerbe, bei denen es sich mit einer Ausnahme um angewandte Kunst handelte, und die teils von katholischer Seite, teils aber auch vom Eidgenössischen Departement des Innern und vom schweizerischen Werkbund veranstaltet und finanziert wurden. —

Die Bedeutung der ersten schweizerischen Ausstellung für christliche Kunst wird in erster Linie in dem zu sehen sein, was diese Schau für die Zukunft verspricht, nicht im bereits Erreichten; in der Tatsache, daß man einmal den Mut fand, offiziell mit dem Herkömmlichen zu brechen und Anschluß an die lebende Kunst zu suchen.

W. R.

Breslau

Zwei kleine, aber ganz in sich geschlossene Ausstellungen gaben dem hiesigen Kunstleben Niveau. Die Galerie Stenzel hatte neuere Arbeiten Pechsteins ausgestellt, deren Formsicherheit ganz besonders erfreute. Das Gedrängte des Farbigen, von einer selbst bei Pechstein unerhörten Intensität zeigt den großen Weg, den dieser Könner jetzt geht. Alles Unklare merzt sich aus, die dynamischen Wendungen gehen ins Monumentale und das Flächige ist vom malerischen Temperamente gänzlich aus dem Rahmen des Einzelfalles herausgehoben. Das Technische ist jetzt über das augenblickliche Ausdrucksvolle hinaus vertieft und zur Disziplinierung des Ganzen geworden. Die allzu starken Gegensätzlichkeiten aus Freude am Kräftigen und aus dem südlichen Erinnerungskomplex geboren, sind aus der Dissonierung ins Rein-Harmonische gerückt. Die Bedeutung des realen Gegenstandes wird jetzt als Eignung für die Sprache anerkannt, und nicht mehr ins Visionäre abstrahiert. Der Riegel zu diesem Wege ist nicht plötzlich zurückgeschoben worden, es sind Übergänge zu dem heutigen Schaffen vorhanden. Das Prinzip der Glasmalerei ist endgültig aus den Gemälden verbannt, sie sind nun reine Erscheinungen der Vorstellung des Künstlers, die sich über keinen Umweg mehr verzögert.

Bei Trewendt & Granier hatte Otto Dix seinen erschütternden Zyklus „Der Krieg" ausgestellt. Hier ist zum ersten Male aus dieser Furche des Grauens eine Saat erwachsen, die ihre Wurzeln wirklich in den Boden des Geschehens versenkt hat. Hier herrschen keine funktionalen Beziehungen, hier ist das entsetzliche Erlebnis in der Größe seiner Furchtbarkeit wiedergegeben. Es ist eine Gigantomachie, die Otto Dix hierauf gezeichnet. Es ist keine Äußerlichkeit, daß manche Wendungen an Goyas Sprachschatz erinnern. Die Sachlichkeit verlangt, auch auf George Grosz hinzuweisen, aber dieser Otto Dix redet eben in derselben Sprache, in der auch jene ihr Empfinden ausdrücken. Vor keinem Entsetzen wird haltgemacht, nie wird ein Grauenhaftes Schranke der Schilderung. Hier ist der Krieg, wie ihn dieser Erlebnisfähige mitgekeucht hat. Hier ist keine Statistik von Häßlichem gegeben, sondern distanzlos ist das Furchtbare erfaßt. Die Distanz der Nähe hat dieses wahrhaft große Opus werden lassen. Das Hirn ist nicht das Leitende, alles strömt aus einem Inneren, das verblutet ist über dieser namenlosen Sinnlosigkeit. Die Technik ist ein Problem für sich, die verschiedenen Verfahren sind so eng verschmolzen, daß man erst genau zusehen muß, um sie aus der Einheit heraus zu analysieren. Dieser Zyklus gehört zu dem Bleibenden, das diese verlorenen Jahre geschaffen haben.

R. C. M.

Düsseldorf

In den Ausstellungsräumen der städtischen Kunsthalle, in denen im allgemeinen die Düsseldorfer Kunstpflege durchaus unbefriedigend zum Ausdruck kommt, legt Werner Heuser über seine künstlerische Arbeit des letzten Jahres Rechenschaft ab. Noch immer tritt in seinem malerischen Schaffen das konstruktive Element in Komposition, Linienführung und farbiger Anordnung stark in den Vordergrund, so daß der Eindruck akademischer Kühle in einer Reihe seiner Bilder nicht von der Hand zu weisen ist. In den letztentstandenen Werken aber ist die Absichtlichkeit der Bildgestaltung anscheinend endgültig überwunden; zugleich ist die schwerflüssige Behandlung der Farbe einer duftigen, reizvollen Lockerung der Technik gewichen, wie man sie auf den besten Gemälden Carl Hofers, mit dessen Art die Werner Heusers sich eng berührt, feststellen kann. Im „Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen" stellt Franz Eichhorst eine Reihe seiner trefflichen Interieurs von starker Farbigkeit und leichter Pinseltechnik sowie einige sicher gesehene Zeichnungen aus. Gustav Wendlings Kunst dagegen kann nur in seinen frisch und treffend gemalten Landschafts- und Seeskizzen sich Beachtung erzwingen.

H. W. Keim.

Essen

Das Essener graphische Kabinett

Zu einer Zeit wirtschaftlicher Depression zur Gründung einer feinabgestimmten Kunststätte zu schreiten, zeugt von starkem Optimismus und anerkennenswertem Wagemut, den der Verlag Fredebeul & Koenen durch die Eröffnung des graphischen Kabinetts in erfreulichem Maße dokumentiert. Durch Umbau früherer Geschäftsräume schuf Regierungsbaumeister Jung je zwei aufeinander harmonisch abgestimmte Haupt- und Nebenräume, in denen die künstlerische Pro-

portion der Raumgestaltung mit einer maßvollen farbigen Behandlung der Wandflächen eine moderne dekorativ wirkende Verbindung eingegangen sind. Namentlich der repräsentative Hauptraum mit zwei durch Holzkörper umrahmte Sockelbänke und in die malerische Sphäre stimmungsvoll eingefügten Flachnischen weist in seiner schlichten, betonten Sachlichkeit eine wohlgepflegte Kultur der Linie auf, entfernt von der Gefahr, durch Überlastung der Wände in Manieriertheit zu entarten. Eine geschmackvolle Gruppierung von Schränken, Schaukästen und Wandbildern mit sinnvoller Rücksichtnahme auf malerische Belichtung beweisen eine souveräne Behandlung stilvoller Ausstellungskunst und laden zur besinnlichen Schau. Gleich bei seiner Eröffnung bot das graphische Kabinett in feiner Komposition Spitzenleistungen graphischer Kunst aus den letzten 25 Jahren, darunter Schöpfungen von Käthe Kollwitz, Lesser Ury, Max Liebermann, Hans Meid, Ernst Oppler, Aug. Gaul und Fritz Boehle sowie Werke moderner Graphiker wie Nolde, Pechstein, Unold und Ernst Barlach. Ein feines Verständnis für Qualitäten und ein ernster Wille, das hohe künstlerische Niveau zu wahren und die entwicklungsgeschichtliche Linie weiter auszudeuten, verbanden sich mit dem initiativvollen Streben, neuen Ideen die Wege zu bahnen und älteres Kunstschaffen in ein homogenes Gesamtbild einzuformen. Besondere Aktualität brachte die Ausstellung des Karlsruher Malers und Graphikers Erwin Pfefferle, dessen „Biblischer Zyklus" in vorbildlicher Art der alten Meister neue Holzschnittmotive in künstlerischer Vollendung gab. C. M.

Haag

In der Königlichen Kunsthandlung Kleykamp hat die Berliner Möbelfabrik Flatow & Priemer eine kleine gewählte Sommerschau ihrer Erzeugnisse eingerichtet, die von der niederländischen Kritik zumeist abfällig beurteilt worden ist. Meines Erachtens mit Unrecht. Eine Möbelkunst, die der einheimisch-niederländischen nach Geschmack und Schmuckzweck vollkommen entgegengesetzt ist, darf nur um dieses Gegensatzes willen noch lange nicht für minderwertig gelten. In der Innenraumkunst glaubt nun aber einmal der Holländer, auf Grund vorväterlicher Verdienste ein Sachverständiger ersten Ranges zu sein. In Wahrheit ist die Sachlage diese, daß durch Publikum und Kritik auch der einheimischen modernen Möbelkunst mehr Widerstand als Förderungslust entgegengebracht wird. Dem überaus scharf ausgeprägten kritischen Sinne der Holländer liegt es weniger an der Vorbringung von Beweisgründen als an der Bekämpfung um ihrer selbst willen. Das Eigenschöpferische hat nirgendwo einen schwierigeren Stand als in diesem Lande. Die ausstellende Firma mag sich also trösten und endlich, gleich allen anderen, um den Export schöner Dinge bemühten deutschen Handlungen, den Aberglauben aufgeben, Holland sei ein ideales Absatzgebiet. H.

Mannheim

Eine Karl Haider-Gedächtnisausstellung

Die städtische Kunsthalle (Leitung Dr. G. F. Hartlaub) veranstaltet vom 2. September bis Anfang November eine Ausstellung von Gemälden und Zeichnungen Karl Haiders (1846—1912). Zum erstenmal ist hier aus Museums- und Privatbesitz ein Hauptteil des Lebenswerkes dieses bayerischen Malers, Gefährten von Leibl, Böcklin und Thoma, zusammengebracht, der auch innerhalb der impressionistischen Hochflut seinen eigenen Weg als Fortsetzer deutsch-romantischer Kunstüberlieferung gegangen ist. Es werden über 40 Gemälde aus allen Schaffensperioden des Meisters, außerdem eine größere Anzahl repräsentativer Zeichnungen vorgeführt. Ein illustrierter Katalog enthält u. a. einen Aufsatz mit Erinnerungen des Sohnes Ernst Haider.

Neue Bücher

A. von Le Coq, Die buddhistische Spätantike in Mittelasien. Zweiter Teil. Die manichäischen Miniaturen. Ergebnisse der kgl. preußischen Turfan-Expeditionen. Gm. 50.—. Dietrich Reimer (Ernst Vohsen). Berlin 1923.

„Dieser Band bringt die farbentreuen Druckwiedergaben der wichtigeren manichäischen Miniaturmalereien auf Seide und auf Papier in unserer Sammlung." Auch er „wendet sich an die ganze gebildete Welt, und sein Text ist daher möglichst knapp und einfach gehalten" (aus dem Vorwort).

Ich bezweifle, daß bei der ganzen Art der Publikation, andererseits aber bei dem ästhetischen Charakter der Fragmente der Verfasser sein Ziel erreichen wird. Der „gebildeten Welt" wäre wohl besser mit einer kurzen Darlegung der Gesamtergebnisse der Expedition gedient, die scharf unterschiede zwischen dem Gesicherten und dem Problematischen und die sich darauf beschränkte, ihr die Möglichkeit an die Hand zu geben, die kleinen Korrekturen und Ergänzungen des Weltbildes vorzunehmen, zu denen jene dem allgemein Gebildeten schließlich nur Veranlassung geben können. Indem ich dieses niederschreibe, liegt mir nichts ferner als eine Unterschätzung der wissenschaftlichen Bedeutung der Funde und ganz besonders dieser manichäischen Miniaturen, die, mag ihr Bestand noch so fragmentarisch sein, uns zum erstenmal einen Einblick gewähren in Arbeiten, denen als Verbreiter gewisser Kunstformen vielleicht eine wesentliche Bedeutung nicht nur innerhalb der asiatischen, sondern auch der europäischen Kunstgeschichte zukommt und die für alle Fälle uns

eine Stufe der asiatischen Miniaturmalerei vorführen, die man bisher nicht kannte. Wenn das also gewiß nur eine Angelegenheit spezialistischer Interessiertheit ist, so wünsche ich um so dringender, daß es der Le Coqschen Publikation gelingen möge, einen möglichst weiten Kreis von Kunstgelehrten zur Mitarbeit aufzurufen.

Kunstgeschichtlich stellen die Fragmente einen Bearbeiter vor folgende hauptsächlichste Fragen: Welchem Kunstkreise gehören sie an? Sind sie der Ausdruck eines selbständigen, ethnisch begründeten Kunstwollens oder sind sie in ihrer Gestaltung vorwiegend durch internationale Zusammenhänge bestimmt? Kommt ihnen eine Bedeutung für die Erkenntnis der Geschichte der asiatischen und der religiösen Kunst im welthistorischen Sinne zu? Und im engeren Rahmen: Welche Stellung nehmen sie in der Entwicklung der Handschriften-Illustration ein?

Leider hat Le Cop, dem eine spezifisch kunsthistorische Schulung abzugehen scheint, nur sehr wenig zur Beantwortung dieser Fragen beigetragen. Eigentlich hauptsächlich nur durch Behauptungen, die — mag ihre sachliche Berechtigung welche auch immer sein — unbewiesen bleiben und die mit einer durch keinen Zweifel erschütterten Sicherheit vorgetragen werden, mag ihre Grundlage auch methodologisch noch so unsicher sein: „... wir dürfen annehmen, daß man die von Mani hergestellten Originale, soweit sie religiös waren, zu allen Zeiten bis zum Untergang der manichäischen Kirche mit äußerster Genauigkeit zu kopieren bestrebt geblieben ist" (S. 16). „Eine Untersuchung der manichäischen Miniaturen durch mit der Technik der neuzeitlich persischen und indischen Miniaturen vertraute Künstler oder Gelehrte ist erwünscht. (Warum hat man vor der Publikation keinen Sachverständigen, der in Berlin wahrlich nicht fehlt, zugezogen?) Wir erwarten von ihr Feststellungen, die unsere Ansicht bestätigen werden, daß diese frühen iranischen Malereien Vorstufen seien aller Miniaturmalerei in Süd-, Mittel- und Ostasien ([S. 18] Die Druckhervorhebung nach Le Coq)". Dabei unterscheidet Le Coq selbst (S. 16) innerhalb der Funde zwei Schichten: Erstens Schriften in iranischen Dialekten (etwa vom 6. bis 9. Jahrhundert) und zweitens in türkischer Sprache (etwa vom 8. bis 12. Jahrhundert), die er dann kunstgeschichtlich, aber gleichwertig als Erzeugnis früher iranischer Malerei ansieht. „Von besonderer Wichtigkeit sind diese Miniaturen für die noch vollkommen im Argen liegende Kunstgeschichte Asiens (S. 18)." Wer so streng urteilt, müßte bestrebt sein, den Tatbestand nicht gewaltsam zu vereinfachen, sondern den Quellen immer und immer wieder mit der einzigen Waffe, die wir ihnen gegenüber haben, der Stilanalyse, zu Leibe zu gehen. Le Coq hat sich ihrer nur gelegentlich bedient und ohne ihre Ergebnisse synthetisch zusammenzufassen. Darum hat er auch der sehr charakteristischen Ornamentik keine Antwort zu entlocken gewußt, die am ersten aller Erfahrung nach imstande sein wird, einiges über das Wie, das Woher und das Wohin der Malereien auszusagen. Eine negative Antwort erteilt sie sofort: den bisher bekannten sassanidischen Ornamenten entspricht sie nicht; die positive über ihre Art wird ihr nun ein anderer als Le Coq entnehmen müssen. Wo dieser sich bemüht hat, Zusammenhänge mit Sassanidischem nachzuweisen, dienen ihm als Beweise z. T. nur vermutete ikonographische Parallelen (S. 41, 58) und von ihm selbst offenbar nur als bedingt beweiskräftig angesehene Ornamente (S. 43). Aus seinen Beobachtungen von Beziehungen zum Byzantinischen (S. 35), Ägyptischen (S. 36), Chinesischen (ebenda u. S. 43), Zentralasiatischen (S. 43), Indischen (S. 45 u. 48) hat er keine Schlüsse gezogen.

Da ich als Kunsthistoriker in einem kunstgeschichtlichen Interessen dienenden Blatte das Werk anzeige, kann ich damit den kritischen Teil beschließen; er kann nur in der Feststellung gipfeln, daß die kunstgeschichtliche Bearbeitung der Miniaturen — sie muß aber als eine ungewöhnlich schwierige kunsthistorische Aufgabe bezeichnet werden — noch aussteht. Dann wird sich auch erst ergeben, ob wir über die Andeutungen, die ich vor 1½ Jahrzehnten über die Bedeutung der manichäischen Miniaturen für die Entwicklung der Bibelillustration machte (Zu Datierung der Miniaturen des cod. Par. gr. 139, S. 33 ff.), hinauskommen können. Das ist jedenfalls die Frage, um derenthalben die Fragmente auch für die europäische Kunstgeschichte beachtenswert sind.

Sieht man ab von der kunstgeschichtlichen Bearbeitung, so hat Le Coq die Fragmente mustergültig ediert. Soweit ich urteilen kann, erfährt man alles Wissenswerte über die Fundorte und die Funde; mit Dank werden sicher die Mitteilungen über Mani und die Manichäer aufgenommen werden. Der Verlag hat auch diesen Band in der bekannten technisch vollendeten opulenten Weise ausgestattet. Leider wurde nur die Korrektur nicht mit der für solch Prachtwerk unumgänglichen Sorgfalt gelesen (z. B. S. 20).

Ich möchte zum Schluß noch einmal auf das zitierte harte Urteil Le Coqs über den Stand der Erforschung der asiatischen Kunstgeschichte zurückkommen. Muß nicht gerade er dann zustimmen, wenn als erstes Erfordernis statuiert wird, daß auch auf diesem Gebiete die Methode anzuwenden ist, die für den Westen heute Selbstverständlichkeit ist, nämlich die der kritischen historischen Wissenschaft, während es verschwinden muß, daß jeder glaubt, um mit Tristram Shandy zu reden, dem Publikum geruhsam sein Steckenpferd vorreiten zu können mit der freundlichen Einladung hinten aufzusteigen?

R. Berliner.

Léandre Vaillat et Paul Ratonis de Limay. J.-B. Perronneau (1715—1783). Sa vie et son oeuvre. G. van Oest & Co. Editeurs. Paris et Bruxelles 1923.

Bei dem hier angezeigten Werk handelt es sich um die zweite stark erweiterte Auflage jenes zuerst 1909 in Paris erschienenen Buches, das damals in sehr viel größerem Format und mehr als Prachtpublikation herausgekommen ist. Für die neue Auflage hat der Verleger ein handlicheres Format gewählt — das Buch bildet jetzt einen Band der „Bibliothèque de l'art du XVIII. siècle" —, und die an sich vornehme Ausstattung außerdem durch rund 50 ganzseitige Tafeln bereichert, die eine vortreffliche Anschauung gewähren und Perronneaus künstlerische Entwicklung sinngemäß belegen.

Die Verfasser haben die Zeit seit dem ersten Erscheinen des Werkes für ihre weiteren Studien über den großen französischen Pastellisten mit reichem Gewinn ausgenutzt. Im Gegensatz zu La Tour, von dem man bisher nur Pastelle kennt, ist Perronneaus Anteil an der Ölmalerei der Zeit beträchtlich. Nicht weniger als 45 Gemälde sind von ihm nachgewiesen, die freilich die Bedeutung des Pastellisten nicht herabmindern, viel eher noch unterstreichen. Ja es kann ruhig gesagt werden, daß die Gemälde kaum für die hervorragende Begabung dieses Parisers zeugen würden, da sie an sich den guten Durchschnitt des Jahrhunderts, den ähnlich auch die deutsche Malerei der Zeit aufweist, kaum übertreffen, während die Pastelle, den Arbeiten La Tours durchaus ebenbürtig, Perronneau kunstgeschichtlich in die vorderste Linie jener Rokokokünstler stellen, die den Esprit ihres Jahrhunderts in seiner letzten Essenz unvergänglich auf die Nachwelt vererbt haben. An diese Schöpfungen denkt man immer zuerst, wenn von der französischen Tradition in der Malerei die Rede ist, die auch heute noch die Moderne in Frankreich befruchtet. Dies ist das Jahrhundert des fünfzehnten Ludwig, das aus Allongeperücken und in den Mienen sorgloser Lebenskünstler dem Beschauer sein wahres Gesicht enthüllt.

Wissenschaftlich haben die beiden Bearbeiter eine ausgezeichnete Arbeit geleistet. Der imposante Katalog am Schluß, der rund ein Drittel des Umfangs in Anspruch nimmt, ist nicht nur Beleg für die vorbildliche Sammelarbeit im Kleinen, sondern auch Resumée der Ausstellungen und gibt anschließend ein genau nach Jahren verzeichnetes Gesamtregister, dessen Beschreibungen an Akribie nichts zu wünschen übriglassen. Ähnlich gründlich ist die Verarbeitung der zeitgenössischen Quellen innerhalb des Textes selbst, der u. a. auch einen besonders instruktiven Abschnitt über die Technik enthält.

So erscheint die neue Auflage durchaus als abschließend, obwohl angenommen werden darf, daß auch in der Folgezeit vereinzelt noch unbekannte Werke des Künstlers auftauchen werden. Alles in allem eine Arbeit, die als Quelle der Kunstgeschichte des europäischen 18. Jahrhunderts in mehr als einer Beziehung aufschlußreich ist und die allen Freunden dieser Epoche nachdrücklichst empfohlen werden kann.

Biermann.

Ferdinand Gregorovius. Lukrezia Borgia. Nach Urkunden und Briefen ihrer eigenen Zeit. Mit Bildern und altem Buchschmuck. Allgemeine Verlagsanstalt. München 1923.

Dies ist ein unveränderter Neudruck des berühmten Werkes von Gregorovius, das erstmalig bereits in den 70er Jahren erschienen ist. Daß der Verlag diese Tatsache mit keinem Wort erwähnt und auch die alte Einleitung des Verfassers ohne Datum mitteilt, ist zum mindesten seltsam, weil das Gefühl hoch kommt, als wolle unlauterer Geschäftssinn auf die Menge gewissermaßen mit einem neuen Lukrezia-Buch spekulieren. Darum darf auch die Frage erlaubt sein, ob dieser Neudruck gerade in dieser Zeit überhaupt nötig war. Denn sicher ist Gregorovius Werk über die Borgia-Tochter und spätere Herzogin von Ferrara keine der großen Glanzleistungen neuzeitlicher Geschichtsschreibung, zu denen wir auch heute noch desselben Verfassers umfassende Geschichte der Stadt Rom rechnen dürfen. Die versuchte Ehrenrettung Lukrezias, die die eigentliche Tendenz des Buches ausmacht, hat längst — speziell im Hinblick auf die römische Jugendzeit der Papsttochter — einem kühnen Ressentiment Platz gemacht, wie wir heute überhaupt die Seite des moralischen Aspektes in der Renaissance freier und unbefangener werten, als dies die große Generation der Geschichtsschreiber um 1870 tat. So wenig sich die historische Erkenntnis auch mit dem Victor Hugoschen Zerrbild Lukrezias einverstanden erklären kann, die engelgleiche Unschuld, die Gregorovius in der Lukrezia sieht, war sie bestimmt nicht. So oder so ist das Buch veraltet, die moralinsaure Sauce, die es durchtränkt, unzeitgemäß und der Versuch von Gregorovius in seinen entscheidenden Punkten als mißlungen erkannt.

Weshalb also dieser Neudruck, der an sich als typographische Leistung ungemein anspricht, trotz des etwas krampfhaften Versuches, ihm illustrativ durch Reproduktion der alten römischen Ansichten des M. van Heemskerck eine reizvolle Folie zu geben! Muß doch in diesem Zusammenhang sogar Giorgione herhalten, was den Kenner der venezianischen Kunst nicht wenig überraschen dürfte.

Überflüssig zu erwähnen, daß ansonsten das Werk des Gregorovius mit Kunstgeschichte nichts zu tun hat. Aber da es zu den bekannten Geschichtsquellen der Renaissance gehört, sollte ein kurzer Hinweis auf den Neudruck an dieser Stelle nicht unterdrückt werden. B.

Wilhelm Hausenstein, Fra Angelico. Kurt Wolff-Verlag, München.

Wie bisher, so hat auch mit dieser Publikation der Kurt Wolff-Verlag ein Außerordentliches an Technik und Ausstattung geleistet und dies muß um so mehr anerkannt werden, als es sich um eine erstmalige größere Ausgabe der Werke Fra Angelicos handelt. Auf 55 großen Lichtdrucktafeln, die an Klarheit und Präzision nichts zu wünschen übrig lassen, werden uns vielfach durch Detailaufnahmen, die wichtigsten Schöpfungen des Meisters von Fiesole nahe gebracht. Mit Bedauern aber muß festgestellt werden, daß der Verlag diesen vortrefflichen Illustrationen nicht eine ebenbürtige textliche Fassung an die Seite gestellt hat. Denn was dem Leser auf den 103 Seiten Begleittext geboten wird, hat wenig mit Fra Angelicos Kunst zu tun: modisch-feuilletonistische Paraphrasen um das Werk und die Zeit des Künstlers, eine historisierende Tünche, die nur dem oberflächlichen Betrachter und den Unwissenden über den wahren Sachverhalt hinwegtäuschen können. Mehr aber noch als dieses ist es die scheinbar religiös-respektvolle Diktion, die aber dann doch den profanen Mund nicht verleugnen kann, aus dem diese Worte kommen. Man braucht nur von dem einen Passus zum andern kommen, und man wird gewahr, daß hinter dieser scheinbar sakrosankten Gesinnung nicht das Ethos eines künstlerisch-religiösen Erlebnisses steht, sondern Konstruktion und Zugeständnis an ein Literatenpublikum, das plötzlich sein Herz für das Mittelalter entdeckt hat (das ob seiner „Dunkelheit" noch gestern verpönt war). An keiner einzigen Stelle des Buches ist irgendwie ein ernsthafter Ansatz gemacht, die Kunst des Fra Angelico inhaltlich und formal zu fixieren, das Phänomen der religiösen Malerei an sich und speziell an der Grenzscheide von Mittelalter und Renaissance, den Typus südlicher religiöser Auffassung gegenüber der nordischen zu erklären. Ebenso ermangelt die Darstellung des genaueren Versuches, die künstlerische Herkunft und Entwicklung des Frate sachlich-historisch zu deuten; statt dessen nennt der Verfasser so ziemlich alle Zeitgenossen des Fra Angelico bis zu Mino da Fiesole (!). Wollte man hier ins Einzelne gehen, so dürfte man mit Richtigstellungen nicht fertig werden, aber zwei Fälle seien herausgegriffen, die Hausensteins Charakteristik beleuchten: Von Lorenzo Monaco sagt er u. a.: „Man empfindet die Weise des Don Lorenzo wie einen gefährlichen Exotismus — wie eine paradoxale Japonaiserie; er scheint tragische Voraussetzungen, tragische Folgen zu verbergen; er ist erschüttert, schwingend, in den Nerven ergriffen; er enthüllt ein pathologisches Element. — — — Alles will ihm ins Sinistre geraten; er ist ein luziferischer Mensch, ein verdächtiger Mönch — — —" usw. Auf S. 15 f. gibt Hausenstein, ein „Bild" vom alten Cosimo Medici, das an völlig willkürlicher und unhistorischer Art schwer zu überbieten ist. Wir sind über die Persönlichkeit des Medici nicht nur schriftlich außerordentlich gut unterrichtet, sondern besitzen auch eine Medaille von Niccolo di Forzore Spinelli (um 1465), die uns seine Züge mit Sicherheit überliefert. Hausenstein übergeht geflissentlich diese Quellen und nimmt als Ausgangspunkt das 70 Jahre nach Cosimos Tod entstandene Bildnis von Pontormo, wo er sich ledig aller historischen Gebundenheit in Phantastereien über den Florentiner ergehen kann. Und das ist in nuce die Methode des ganzen Buches. D. V. spricht an einer Stelle von den „Geistern der Vieldeutigkeit"; ich glaube, er darf sich selbst wohl als ihr würdigster Vertreter betrachten. L. Dußler.

H. de Fries, Moderne Villen und Landhäuser. Verlag von Ernst Wasmuth, A.-G. Berlin 1924.

Das Buch mit seinen 232 Abbildungstafeln ist ein Querschnitt durch die Baukunst unserer Zeit und weist programmatisch einen durchaus internationalen Radius auf. Spiegelbild einer Entwicklung innerhalb der letzten zehn Jahre, die einen immensen Fortschritt auf dem Gebiete der Architektur bedeuten, die immer mehr die Führerschaft unter den Künsten erringt. Erstaunlich, angesichts dieser Vielseitigkeit des Schaffens in allen Ländern zu sehen, wie stark sich heute bereits auf diesem Gebiet der eigentliche Zeitgeist seine adäquaten Formen schuf, wie trotz aller Individualität der Einzelleistung das Gefühl des neuzeitlichen Menschen und Künstlers in der modernen Welt den neuen Stil erobert hat. Die Entwicklung ist mit Riesenschritten trotz Krieg, Revolution und scheinbarem Zerfall, der nur Befreiung latenter Kräfte war, vorangeschritten und heute gibt es nicht nur wieder eine schlechthin europäische Baukunst, sondern eine Architektur, die auch jenseits des Ozeans bereits das gleiche Weltgesicht besitzt. Daß Amerika in diesem Sinne zweifellos das Zukunftsland der Architektur ist, bestätigen — von allen anderen Momenten einer nicht von Tradition gehemmten Entwicklungsmöglichkeit abgesehen — schon die wenigen Proben, die der vorliegende Band mitteilt. Rückständig ist auf diesem Gebiet von allen großen Nationen eigentlich nur Frankreich, eine Tatsache, die zu denken gibt, deren tiefere Gründe aber leicht erkennbar sind. Daß aber gerade Deutschland auch heute noch eine Summe wertvollster schöpferischer Kräfte bereit hält und Berlin speziell in seinen neuen Teilen ein Gesicht zukünftiger Wohnungskultur besitzt, das einmal bahnbrechend wirken wird, sei doppelt angemerkt im Hinblick auf den tiefen Zerfall, den die hauptstädtische Zivilisation gerade in den letzten Jahren erlebt hat.

Die hier angezeigte Sammlung von Bildern

ist sicher nicht erschöpfend und oft auch vom Zufall bestimmt. Im ganzen aber ist sie zeitgemäß und hochwillkommen, da sie dem Fachmann ein Spiegelbild bereit hält, dem Laien aber zugleich wichtigster Wegweiser ist. Ausgezeichnet ist überdies die kluge Einführung des Architekten, die durchaus über den Dingen steht, und wertvoll sind auch die klar umrissenen Erklärungen zu den einzelnen Bauwerken, die der Band reproduziert.

So ist das Buch als Kompendium neuzeitlicher Baukunst ungemein verdienstvoll und in jeder Beziehung instruktiv. Biermann.

Kurt Hielscher, Deutschland. Baukunst und Landschaft. Geleitwort von Gerhart Hauptmann. Verlag von Ernst Wasmuth A.-G., Berlin.

In der Orbis-Terrarum-Reihe des Verlags Wasmuth ist nach Griechenland, China, Spanien ein vierter Band erschienen: Deutschland. Die anscheinend leichteste und doch offenbar schwierigste Materie. Der Meisterphotograph dieses Bandes ist derselbe, der das „Unbekannte Spanien" und damit die beiden bisher weitaus schönsten Bücher der Sammlung schuf. Nicht nur das technische Können (hinter dem selbstredend immer zugleich Kraft der Intuition und Phantasie steckt) ist der höchsten Bewunderung wert, sondern ebenso das schöpferische Auge, das aus einer hingebreiteten Fülle von Landschaften — nicht einmal durch einen gleichen Himmel, sondern mehr nur durch jenes unsagbare Etwas in Mauerwerk und Flur geeint, das man aus einem unbestimmbaren Gefühl heraus „deutsch" nennt — diese Unzahl von Winkeln, Weitblicken, Erdformationen, Ufern, Baumgestalten, die lebendigsten Hinstellungen von Schlössern, Straßen, Domen herausfand. Einen besonderen Zuruf der Freude verdienen noch die Wolkengebäude, die über dem hingelagerten Irdischen wahrhaft sich zu bewegen scheinen. Ja, das ist Deutschland! Ergriffen und beglückt, uns selbst verstehend, empfinden wir dieses Gefühl in einer ungewöhnlichen Bestätigung und können es nie wieder verlieren. Was will es anders sagen wenn der eine dies, der andere das vermissen wird, als: wie reich dieses Deutschland an Schönheit ist. Wilhelm Schmidtbonn.

Otto Zoff, Die Handzeichnungen des Michel Angelo Buonraotti. In Auswahl herausgeg. Gustav Kiepenheuer, Potsdam 1923.

Für den Laien gewinnt ein Text wie der vorliegende leicht eine starke Autorität. Geschicklichkeit hat das ihrige getan; die Sätze sind einzeln gedruckt wie Bibelworte oder die Weisheiten eines Inders, die Sprache ist eine gehoben-feierliche, die Satztype vornehm. Aber die Gedanken halten dem Anspruch nicht Stand.

Erste Behauptung: Michelangelo habe die Synthese in die Kunst gebracht, sie sei kein antikes, kein gotisches Prinzip. War nicht auch Phidias die Synthese der vorhergehenden Entwicklung? Gaben nicht auch die gotischen Maler die Synthese aus byzantinischer Tradition oder giottesker Überlieferung und der Inbrunst der Zeit? Gewiß fand Michelangelo seine individuelle, gewaltige Synthese, aber er fand nicht die Synthese schlechthin.

Die zweite Errungenschaft sei die Entdeckung des Dramatischen für die Kunst gewesen.

„In der Antike ist alles typisch, in der Gotik alles realistisch." Wer den Pergamonfries in Berlin gesehen hat, weiß um die Dramatik der Antike.

Außerdem ist die Gotik (der drängende Vertikalismus!) nicht rein realistisch, und Realismus und Dramatik widersprechen sich nicht. Von den italienischen Meistern waren überdies Donatello und Mantegua dramatisch. Nach Zoffs Formulierungen aber hat Michelangelo die Dramatik, die ein ewiges Agens der Kunst ist, entdeckt, während auch hier wie bei der Synthese nur der Nachdruck auf den Grad zu legen ist. Michelangelo hat der Renaissance gegenüber eine Steigerung des Dynamischen gebracht, was eine Binsenweisheit ist, aber keine Dramatik an sich erfunden.

Die Tafeln des Buches geben Reproduktionen von Zeichnungen großartigen Ausmaßes.

Sie sprechen unmittelbar ohne jeden Kommentar. Sascha Schwabacher.

J. Maes, Aniota-Kifwebe. Les masques des populations du Congo belge. Verlag De Sikkel. Antwerpen 1924.

Das vorliegende Bändchen ist die erste populäre Auswertung der herrlichsten Sammlung von Negerplastik im Kongo-Museum in Tervueren, freilich in einer ganz anderen Art, als wir das in Deutschland gewohnt sind. Aniota heißen die Geheimbünde des nördlichen Kongo, die durch Mörder mit Leopardenmasken und Krallen diejenigen Eingeborenen umbringen lassen, die sich den Weißen zu freundlich zeigen. Die Maske trägt den gleichen Namen und dient einer Einrichtung, über die man sich entrüstet, die man trotz exemplarischer Strafen nicht ausrotten kann, und die man weniger beschimpfen würde, wenn Rassenstolz und Patriotismus nicht ein Privileg der Europäer wären. Kifwebe heißen im Südkongo die Masken des Baluba-Stammes. Der Titel umfaßt also den ganzen Besitz des belgischen Gebiets und gleichzeitig die verschiedenen Zwecke. Nach der Verwendung lassen sich drei Gruppen herauslösen: die der Beschneidungsriten (weitaus der größte Teil), die des Tanzes, die des Kampfes und Erschreckens. Die sehr interessante und gelehrte Arbeit kümmert sich nur um die soziale Bedeutung der Masken und bringt vor allem über die Beschneidungsriten sehr ausführliches Material,

freilich im Gegensatz zu Frobenius auf den Kongo beschränkt. Man kann zwischen alten und neuen Typen unterscheiden und wird auch bei der Deutung die Stämme mit alter Tradition von solchen mit jüngerer rationalistischer Erklärung scheiden müssen. Die Beschreibung der prachtvollsten Dinge bleibt wohltuend sachlich. Reine Ethnographie ist bei diesen Masken geradezu eine Erholung. Die Abbildungen sind leider klein, reichen aber aus. Das Bändchen sollte offenbar billig bleiben und nicht mit Kunstpublikation kokettieren. Für die bedeutendsten Neuerwerbungen des Museums, zwei in Wirklichkeit sehr große Masken der Bayaka (Abb. 13 und 14), wird man besonders dankbar sein. Übrigens sollte in einem wissenschaftlichen Quellenwerk der Index nicht fehlen.

Alfred Salmony.

B. Aronson: Marc Chagall. Aus dem Russischen übersetzt von Reinhold von Walter, Razumverlag, Berlin.

Monographien über noch lebende Künstler schießen wie Pilze aus dem Boden. Erst vor etwa fünfzehn Jahren wurde der Russe Chagall bei uns entdeckt und schon haben wir die dritte deutsche Monographie über ihn. Die vorliegende Arbeit stellt wieder wie diejenige von Efroß und Tugenbold eine Übersetzung aus dem Russischen dar. Sie begreift die Kunst Chagalls ganz aus der Blutwärme seines heimatlichen Bodens heraus, aus der Liebe zu den nahen, kleinen Dingen dieser Erde. Wir erfahren aus Chagalls Tagebuch: „Alle die Zäune, Kühlein, Schafe, Juden schienen mir in Witebsk ebenso einfach, schlicht, ewig zu sein, wie die Bauten in Giottos Fresken", und wir erfahren weiter, daß Chagall Paris nur vom Fenster aus sah, weil er sich fürchtete, näher heranzutreten. „So verwandelte sich ihm Paris, Moskau, Berlin in sein heimisches Witebsk."

Neue Züge werden dem Bilde Chagalls, das wir kennen, nicht zugefügt, aber das Vertraute wird wieder lebendig und gewinnt sowohl in der Lebensskizze Aronsons Gestalt als auch in den neuen Abbildungen von Werken Chagalls, die dem Büchlein beigegeben sind.

Das Ghetto der Juden liegt in der extatischen und dumpfen Kunst Chagalls wie in einer romantisch-wirren unzeitlichen Welt beschlossen.

S. Sch.

Artur Kutscher: Das Salzburger Barocktheater. Rikolaverlag, Wien, Leipzig, München 1924.

In dem vorliegenden Bande wird die Entwicklung des Theatertriebes und der Theaterkunst im leichtlebigen Kreis Salzburg bis zur Glorifizierung und Erhöhung in Mozart beschrieben. Kutscher beweist, daß nicht im kurpfälzisch sächsischen Schloß Hartenfels in Torgau die erste deutsche Opernaufführrung stattgefunden hat, sondern am Hofe des Erzbischofs Max Sittich von Hohenems in Salzburg. Von kulturgeschichtlich stärkstem Reiz ist die Schilderung des in Deutschland gleichfalls frühesten Naturtheaters, des „Steintheaters" im Hellbrunner Park. Ein Stich von Anton Danreiter aus dem Jahre 1730 beweist die prunkvolle Monumentalität dieses Schauplatzes.

Später wurde die „Alma Benedictina" eine wichtige Pflegestätte des barocken Theaterbetriebes und seiner reichen Festzüge.

Das Buch sucht zu den in 1½ Jahrhunderten stattgehabten 368 Uraufführungen die Programme, Texte, Verfasser, Tendenzen und Dekorationen aufzufinden. Der Ausdruck des Barock ist frappant in der Durchschlingung und Durchflechtung der Handlung mit nicht immer notwendigem, mythologischen Prunk und Zitaten von burlesker Komik.

12 Miniaturentwürfe für den Guckkasten nach Dekorationen der großen Theater, die im Buch reproduziert sind, geben eine Vorstellung vom Stil der Aufführungen. Der Verfasser nimmt an, daß andere 12 sehr komplizierte Dekorationen von Mathias Siller zu einer Pantomime nur mit Lichtildern auf die Leinewand geworfen worden seien. Bilder und Pläne zum Garten des Schlosses Mirabell und seinem reizenden Heckentheater um 1718 beschließen den Abbildungsteil des an kulturgeschichtlichen Aufschlüssen reichen Werkes.

Sascha Schwabacher.

Böhmische Kunst

Joseph Opitz, Alte Kunst der Bezirke Kaaden-Preßnitz. Uhls Heimatbücher des Erzgebirges und Egertales. Herausgegeben von Dr. Rudolf Wenisch. Bd. 2.

Derselbe, Das Kaadner Franziskanerkloster. Uhlmanns Heimatbücher. Bd. 6.

Derselbe, Ulrich Creutz, ein unbekannter Bildhauer des Erzgebirges. Uhls Heimatbücher, Bilderreihe.

Sämtlich im Verlag Vinzenz Uhl, Buchhandlg., Kaaden.

So klein diese Heftchen sind, so sehr sie (etwa in den mangelhaften Bildbeigaben) die Not der Zeit (nicht zuletzt der Deutschen) spiegeln, sie verdienen in wissenschaftlicher Hinsicht mehr Aufmerksamkeit als mancher der rasch gemachten Bilderfolianten von heut. Denn es handelt sich hier um als eine gewissenhafte Denkmälerinventarisation, der Opitz seit Jahren seine Arbeitskraft widmet. Die vorhandene Kunsttopographie Böhmens ist bekanntlich wenig zuverlässig und vollständig, auf Spezialgebieten, wie dem der mittelalterlichen Plastik, nahezu alle Arbeit noch zu leisten. Um so dankenswerter ist der ernste Anfang, der mit dem Bändchen über die Erzgebirgsbezirke Kaaden und Preßnitz (s. ö. Annaberg) nun vorliegt. Die ausführliche Bearbeitung konnte nicht gedruckt werden; Opitz mußte sich auf eine komprimierte Aufzählung

beschränken. Aber eine solche hat auch ihre Vorteile. Die Abbildungen fehlen zwar sehr, aber man scheint diese Lücke nachholen zu wollen. Nicht nur das Bändchen über Ulrich Creutz weist darauf hin; auch die Ankündigung des 3. Bändchens der Bilderreihe von Opitz: Gotische Plastik des 14. und 15. Jahrhunderts in Böhmen, I, Kaaden, mit 21 Lichtdrucktafeln. Man darf es mit besonderer Spannung erwarten. — Der mittelalterlichen Plastik gilt das besondere Interesse des Verfassers. Mit Ulrich Creutz führt er eine festumrissene Künstlerpersönlichkeit in die Kunstgeschichte ein, deren Physiognomie eine kürzlich von Opitz im Komotauer Museum zusammengebrachte Ausstellung von Werken des Creutz deutlich erkennen ließ. Urkundliches über Creutz war bisher nicht herbeizuschaffen. Der Name findet sich samt Meisterzeichen, „einem mit der Spitze aufwärts gerichteten rechten Winkel, auf dessen längerem, linkem Schenkel ein Kreuz steht", auf der Tumba des 1517 verstorbenen Freiherrn Johannes Lobkowitz von Hassenstein in der von ihm gestifteten Franziskanerkirche in Kaaden. Da das Grabmal nicht die übliche Darstellung des Toten, sondern ein Skelett trägt, ist die Ableitung des Stiles landläufiger Darstellungen, wie solcher von Kruzifixen und Heiligen, von diesem Stück nicht leicht. Immerhin ist die Eigenart des Künstlers so stark, daß diese Ableitung stichhaltig erscheint. Das Hauptcharakteristikum der Kunst des Creutz ist eine rustikale Derbheit der Formen, die sich manchmal ins Monumentale, etwa bei einigen Kruzifixen, öfter zu eindringlicher Lebendigkeit der Personen, besonders im Lobkowitzepitaph und in den Anna Selbdritt-Figuren in Brunnersdorf und Aussig steigert. Zur Herleitung der Kunst des Creutz läßt sich Opitz lobenswerterweise sehr vorsichtig aus. Er weist auf formale Beziehungen zu Stoß (die deutlichsten), zu Simon Lainbergers Nördlinger Altar und zu Nicolaus Gerhard von Leyen hin. Er verschweigt auch nicht die beachtliche, von Bayschlag (Nördlingen 1801) überlieferte Nachricht über einen Ulrich Creitz, der „Bilder" für das Nördlinger Sakramentshaus in St. Georg liefern sollte. Die Plastik dieses Sakramentshauses ist heut vielfach restauriert; Opitz vermag nur gewisse Ähnlichkeiten dieser mit dem Stil eines Creutz festzustellen. Immerhin würden sich die deutlichen Einflüsse markanter Typen bei Creutz, wie der Maria des Lainberger in Nördlingen auf die Seelauer, oder des Bambino-Typs des Leyen sehr natürlich erklären durch Annahme eines Aufenthalts des Künstlers in einem süddeutschen Zentrum. Creutz scheint zwischen 1516 und 1530 dann vorwiegend im Bezirk Komotau tätig gewesen zu sein, da sich dort die Mehrzahl der Werke seiner Art findet. Und es erscheint bei unsrer sehr ungenügenden Kenntnis vieler Archive nicht unmöglich, daß in Zukunft noch Urkunden über Creutz auftauchen werden, was bei seinen Beziehungen zu wichtigsten deutschen Plastikern um 1500 nur gewünscht werden muß. — Inwieweit die Zuschreibungen des Verfassers stichhaltig sind, läßt sich an Hand der Abbildungen oft nicht entscheiden. In jedem Falle ist sein Verdienst unanfechtbar. Gern würde man mehr solcher Zusammenstellungen erhalten, auch mit Namen bekannter Barockkünstler, wie etwa des in dem Bändchen über Kaaden oft genannten Johann Vetter. Zu diesem Heft sei noch erwähnt, daß es im Anhang eine Übersicht über die Bestände der Stadtmuseen in Kaaden, Duppau und Preßnitz gibt. Wiese.

Weitere Neuerscheinungen

(Besprechung vorbehalten)

Alte Kunst in Bayern. Herausgeg. vom Landesamt f. Denkmalpflege in München.
Heft 1: Oberpfälz. Klöster u. Wallfahrtskirchen.
Heft 2: Die unterfränkische Stadt.
Heft 3: Das unterfränkische Dorf.
Kunstverlag Dr. Benno Filser, Augsburg.

Taschenbibliographien für Büchersammler. Bd. 1: Die illustr. französ. Bücher des 19. Jahrhunderts.
Verlag Jul. Hoffmann, Stuttgart.

Friedrich Schott, Martin Engelbrecht.
J. A. Schlossersche Buchhandlung, Augsburg.

J. Eschweiler, Das Erzbischöfliche Diözesan-Museum zu Köln. Ein Führer durch die Sammlung. Verlag J. P. Bachem, Köln.

L. Sternaux, Potsdam. Mit 31 Federzeichn. Edwin Runge, Verlag, Berlin-Lichterfelde.

Ludwig Volkmann, Die Jugendfreunde des alten Mannes. Mit 10 Lichtdrucktaf. Insel-Verlag, Leipzig.

Clasen, Der Hochmeisterpalast der Marienburg.
Verlag Bon's Buchhandl., Königsberg.

Henri Barbusse, Der singende Soldat.
Verlag Friedrich Dehne, Leipzig.

Johannes Jahn, Die Kunstwissenschaft der Gegenwart in Selbstdarstellungen. Verlag Felix Meiner, Leipzig.

A. Suhl, Max Klinger und die Kunst.
Verlag Schemesch, Leipzig.

Kleine Schriften zur Kunst. Herausgeg. von Dr. Walter Schürmeyer.
Winkelmann, Vom Ursprung der Kunst und den Ursachen ihrer Verschiedenheit unter den Völkern.
Das Leben des Michelangelo Buonarroti, erzählt von seinem Schüler Ascanio Condivi.
Philipp Otto Runge, Betrachtungen über Kunst und Leben. Eine Auswahl aus seinen Schriften.
Sämtlich in der Frankfurter Verlagsanstalt A.-G., Frankfurt a. M.

Jahresberichte der öffentlichen Kunstsammlung Basel.
G. Dehio, Geschichte der deutschen Kunst. 3. Bd. 1. Teil.
Walter de Gruyter & Co., Berlin.
Künstle, Die Kunst des Klosters Reichenau. Verlag Herder & Co., Freiburg.
Les Arts de la Maison 1924. Edit. Albert Morancé, Paris.

Verschiedenes

Berliner Sommer-Aufregungen

Wenn diese Hefte es auch vermeiden, bloßen Tagesstreit weiterzutragen, so berührt die Zeitungsfehde zwischen Justi, dem Leiter der Nationalgalerie, und Liebermann, dem Präsidenten der preußischen Akademie der Künste, die allgemeinen Interessen denn doch zu empfindlich, um einfach stillschweigend hingenommen werden zu können. Es war keineswegs herzerhebend, in wie ungezügeltem Ton an allerungeeignetster Stelle die beiden hochverdienten Männer einander angefeindet haben. Vielleicht ist ihnen selbst etwas bedenklich zumute geworden, als dann prompt die kleinen Stänker aus den Ecken gekrochen kamen, um so unsachlich wie möglich kläffend ihr Mütchen zu kühlen. Justi hat den ersten Ausfall getan; und man kann nicht umhin, sich zu fragen, ob er seine heftigen Vorwürfe gegen den Präsidenten eines Rats, in dem er selbst Sitz und Stimme hat, wirklich vor die platteste Öffentlichkeit schütten mußte. Aber es ist ihm zugute zu halten, daß er sich schwer durch den Versuch Liebermanns bedroht fühlen konnte, dem Direktor der Nationalgalerie eine ihn absolut kalt stellende Kommission vor die Nase zu setzen und ihn praktisch unter die Botmäßigkeit der Akademie zu zwingen. Man hat diese auf Diskreditierung Justis gerichtete, die schärfste Ablehnung seiner Museumspolitik nicht allein übende, sondern zugleich dem Ministerium zumutende Aktion im Zusammenhange jahrelanger konzentrischer Angriffe und versteckter Treibereien zu verstehen. So sei bei diesem Anlaß doch einmal recht unumwunden gesagt, daß Justi, mag Mißtrauen ihm noch so viele Schwankungen des Urteils oder Schwächen vorhalten zu müssen glauben, das unendliche Verdienst hat, aus den ihm anvertrauten Museen lebendige Pflegstätten der Kunst, aktive Institute gemacht zu haben. Freuen wir uns, auf diesem entscheidenden Posten einen Mann zu wissen, dem der Mut zu Experimenten nicht fehlt und dessen Unternehmungsgeist den Schaffenden der Zeit Resonanz gewährt. Um Gotteswillen keine Kommission, also Schlappheit, Kuhhandel, Diktatur der Durchschnittsmeinung, organisierte Dreinrederei. Nach den ehedem weidlich gemachten Erfahrungen stellt jedes derartige Projekt, zumal bezüglich der Sammlung der Gegenwartskunst, einen Verrat an der Produktivität dar, einen unerträglichen Rückfall in das lähmende Regime der Honoratioren. Daß außerdem gerade die Akademie schon die Potenz erwiesen hätte, die solche Herrscheransprüche rechtfertigte, wird sich auch von dem nicht gut behaupten lassen, der weder mit Justi die Institution der Akademie in Bausch und Bogen ablehnen, noch gar mit einem seiner Sekundanten Liebermann für die Ruinierung der Akademie persönlich verantwortlich machen kann. Es liegt vielmehr so, daß Liebermann die völlig sterile Akademie wieder aus einem toten Staatsrequisit zu einem öffentlichen Kulturorgan zu machen wenigstens die ersten Schritte getan hat, und daß allein seiner Initiative die einzigen halbwegs das Gesamtschaffen der Zeit repräsentierenden, durch ihren unkommerziellen Charakter und den offiziellen Nachdruck für die Wirkung der neuen Kunst in entlegenere Schichten des Publikums unschätzbaren Ausstellungen Berlins zu danken sind, deren Mängel und Versager nichts gegen ihr Prinzip bedeuten. Es ist wiederum zurückzuweisen, wenn Justi die Kritik an diesen Ausstellungen so weit treibt, die Künstler zum Boykott derselben aufzuputschen.

Die beiden Gegner in diesem bedauerlichen Zwist haben auf ihrem Gebiet höchst Ersprießliches geleistet und wetteifern jetzt in dem Bestreben, dafür die Arbeit des Andern zu erdrosseln. Das künstlerische Leben kann daraus nicht viel gewinnen, und in seinem Interesse müssen wir beiderseits Zurückhaltung und Respekt fordern. Das einzig Befriedigende an der Angelegenheit ist, daß die Behörde Neutralität in diesem Sinne zu üben und allen die persönliche Wirksamkeit dezimierenden Projekten ablehnend gegenüberzustehen scheint. Willi Wolfradt.

Braunschweig

Hier hat sich auf Anregung des Sammlers Herrn Otto Ralfs unter dem Beisein Kandinskys die „Gesellschaft der Freunde junger Kunst“ gebildet. Die Vereinigung macht sich den Ankauf von Werken der jungen bildenden Kunst zwecks Schaffung einer Modernen Galerie zur Aufgabe, die der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden soll. Regelmäßige Ausstellungen und Veranstaltungen, die den künstlerischen Willen unserer Zeit zum Ausdruck bringen, sind geplant. Die Bestrebungen der Vereinigung sind geeignet, das Kunstleben der Stadt Braunschweig wesentlich zu fördern.

Der Kunstmarkt

Über die bevorstehenden Versteigerungen finden unsere Leser diesmal die orientierenden Berichte in der diesem Heft beigegebenen Sonderbeilage „Versteigerungsergebnisse“.

Aus der Sammlerwelt und vom Kunsthandel

Amsterdam

Das „Gebouw van Beeldende Kunst“ in der Vondelstraße schließt nach einjährigem Bestehen seine Pforten. Besonders verdienstlich waren die Toorop- und die van Gogh-Ausstellung, welche durch die Leitung dieser Galerie veranstaltet wurden. Die Liquidierung des Geschäfts ist um so bedauerlicher, als hier eine der ganz wenigen Stellen in Holland war, wo man sich tatkräftig auch für ausländische moderne Kunst einzusetzen suchte. Das Unternehmen ist an der erstaunlichen Interesselosigkeit der Holländer für alle heutige Produktion jenseits der Landesgrenzen gescheitert. Die letzten Ankäufe moderner Bilder aus Frankreich und Deutschland erfolgten 1918 und 1919, da die großen Kriegsgewinne dem Gulden eine besondere Kaufkraft verliehen. Die Sparmaßnahmen, die in Holland alle Welt ergriffen hat, haben sich zuerst auf das Sammeln von Kunst erstreckt. Da niemand dafür zu finden ist, der für die Fracht- und Versicherungsspesen aufkommen will, so steht Holland vor der recht blamablen Tatsache, daß hier noch niemals eine Munch-Ausstellung, noch niemals eine James Ensor-Ausstellung (größeren Stils) und seit langem keine Hodler-Ausstellung stattgefunden hat. Während soeben in Zürich gleich zwei Ausstellungen moderner holländischer Kunst stattfinden, ist dem holländischen Publikum, den Sammlern, den Museumsleitern das zeitgenössische Schaffen in der Schweiz Hekuba. Die Eintönigkeit innerhalb der malerischen Produktion Hollands, der sich nur eine kleine Anzahl Künstler zu entziehen weiß, ist dieser Abgeschlossenheit des Landes, zu der ein guter Teil geistiger Hochmut kommt, zuzuschreiben. Erst in jüngster Zeit versucht das „Maandblad voor beeldende Kunst“ die selbsterrichtete Grenzwand zu öffnen und den Blick ins Freie zu lenken. Die Galerie d'art français, die in Amsterdam von van Deene geleitet wird und sich ausschließlich mit moderner französischer Kunst abgibt, kämpft um ihr Bestehen einen so mühsamen wie ehrenvollen Kampf. H.

Berlin

Die Galerie Flechtheim hat am 15. September ihren Winterausstellungs-Turnus mit der Ausstellung von Werken von Julius Pascin eröffnet. Dieser Ausstellung folgen solche von Maurice Utrillo, Georges Braque und Pablo Picasso. Ferner werden der Nachlaß des vor kurzem gestorbenen Malers Max Rappaport, neue Bilder von Karl Hofer und Rudolf Levy, neue Bildwerke von Ernesto de Fiori und Renée Sintenis ausgestellt.

* * *

Die Galerie Ferdinand Möller hat Mitte September ihr Geschäft nach Potsdam in das Haus Wollnerstraße 14 verlegt und wird dort, ähnlich wie früher in ihren Berliner Räumen jederzeit zeitgenössische Kunst in gewählter Auswahl zeigen.

Nachtrag zu dem Klee-Aufsatz in Heft 17

Die Bilder „Nachtfaltertanz“, „Wandbild aus dem Tempel der Sehnsucht“, „Landschaft mit gelben Vögeln“ und die Zeichnungen stammen aus der Sammlung Otto Ralfs (Braunschweig) und sind uns vom Besitzer zur Reproduktion freundlichst überlassen worden. Die übrigen Arbeiten sind Privateigentum des Künstlers. W. G.

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft 19	2. Oktober	Heft 19	25. September
„ 20	16. Oktober	„ 20	9. Oktober
„ 21	6. November	„ 21	30. Oktober

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Leipzig, Liebigstraße 6.

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone“:
BERLIN: Dr. Willi Wolfradt, Berlin-Halensee, Kurfürstendamm 91, II / MÜNCHEN: Dr. F. Roh, München, Helmtrudenstraße 9, III / DRESDEN: Dr. Will Grohmann, Dresden-A., Wormser Straße 84 / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Savignystraße 5 / ÖSTERREICH: Dr. St. Poglayen-Neuwall, Wien II, Kurzbauergasse 5 / NIEDERLANDE u. BELGIEN: Dr. F. M. Huebner, Den Haag, Louise de Colignyplein 11 / SCHWEIZ: Dr. Jacob Welti, Zürich, Vogelsangstr. 46 / FRANKREICH: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / ENGLAND: Dr. Fritz Bodmer, London WC1, 34 Woburn Square / ITALIEN: Dr. Augusto Calabi, Mailand, Via Petrarca 16 / SPANIEN: Alfred Demiani, Madrid, Almagro 12 / DÄNEMARK: Dozent Charlotte Weigert, Kopenhagen, Hotel Belvedere, Raadhuspladsen / SCHWEDEN: Dr. Gunnar Mascoll Silfverstolpe, Stockholm, Königl. Schloß / TSCHECHOSLOWAKEI: Dr. Oskar Schürer, Prag, Střešovice, Bielohorska 446 / NORD-AMERIKA: Frank E. Washburn Freund, 50 West 90th Street, New York City / SÜD-AMERIKA: Dr. Ludwig Weber, Buenos Aires (Argentinien), Pietras 361 / RUSSLAND: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu. 92 / INDIEN: Frau Dr. Stella Kramrisch, Calcutta, Universität.

Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Kommandit-Gesellschaft a. A., Leipzig, Liebigstr. 6 II. Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Wassily Kandinsky

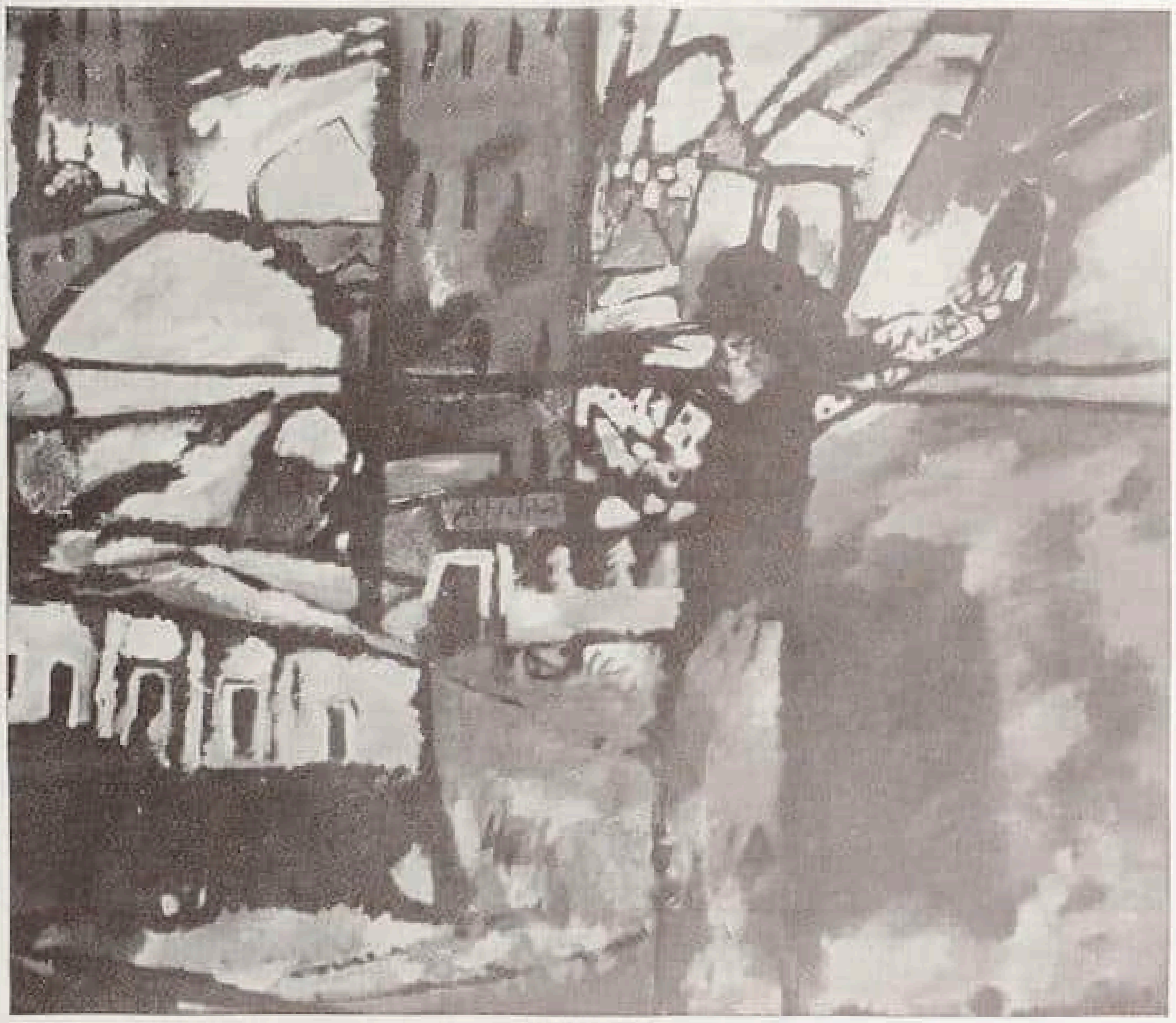
Von WILL GROHMANN | Mit zwölf Abbildungen auf sechs Tafeln

Je älter Kandinsky wird — und er nähert sich dem sechzigsten Lebensjahr — um so problematischer wird seine Kunst. Seit etwa fünfzehn Jahren beschäftigt er die Öffentlichkeit der Alten und der Neuen Welt, zuweilen will es scheinen, als liege er den ganz anders organisierten Kunstfreunden jenseits des Ozeans mehr als uns (vgl. Western Art by Miss Katharine S. Dreier, New York 1923). Bis 1910 ist er einer der vielen, die zeitgenössische Kunst machen, mit seiner Wendung zur Abstraktion im Jahre 1911 wird er eine der umstrittensten Persönlichkeiten.

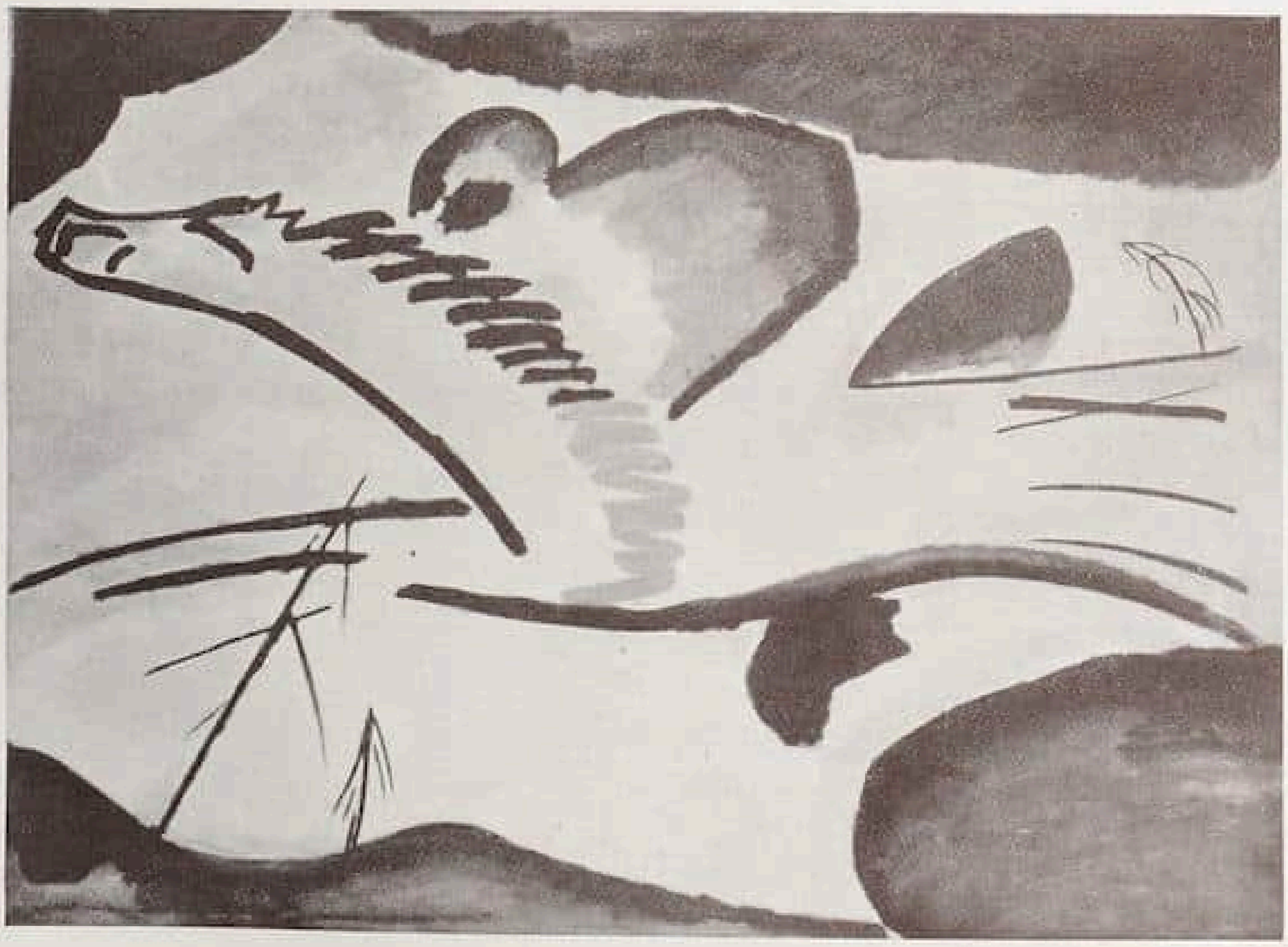
Die Jahre der stärksten Spannung sind die von 1908—1911, in denen er den Schritt zur gegenstandslosen Malerei vollzieht. Die zehn Jahre vorher (Kandinsky kommt nämlich erst dreißigjährig nach erfolgreichen juristischen Studien in Moskau zur Malerei) erarbeitet er sich in München den Anschluß an die europäische Kunst. Die ersten Gemälde sind Versuche, die Anregungen Rußlands in den malerischen Stil seiner Zeit zu übersetzen. Sie bleiben illustrativ, zum Teil dekorativ, sehen oft aus wie vergrößerte Entwürfe für Märchenbücher oder für Theaterinszenierungen. Im Farbenauftrag sind sie 1903 bereits stilisiert, in der Komposition noch naiv, dem äußeren Vorgang folgend. Von 1907 an überwiegt bei Kandinsky der Wille zum Gestalten und nähert ihn nachimpressionistischen Suchern wie Othon Frieß oder, in seiner näheren Umgebung, Gabriele Münter. Es sind außerordentlich gekonnte Umformungen dabei, vorwiegend Landschaften aus den bayrischen Bergen, die früher gelegentlich in den deutschen Ausstellungen auftauchten und die heute leider fast vergessen sind. Farbe und Form sind so beherrschend, daß das Landschaftlich-Gegenständliche vom Artistischen aufgesogen zu werden beginnt. So eine Dorfkirche wächst in die Berge hinein, das Haus in die Bäume, der Raum ist ausgelöscht, das Oben und Unten wird unsicher, eine vorwiegend in dunklen Tönen sich auslebende Farbenglut rückt die noch vorhandene Wirklichkeit in die Sphäre des Unwirklichen. Ein Bild wie die „Komposition 2" (1910) löst bereits das Gegenständliche zugunsten einer freien Gestaltung so weit auf, daß man hier von einem ersten Versuch absoluter Malerei sprechen kann. Immerhin, man erkennt bei genauem Hinsehen noch Terrain, Bäume, Menschen (deutlicher auf dem gleichzeitigen Holzschnitt, s. „Klänge", Piper-Verlag, 1914), der endgültige Eindruck aber lebt schon ohne sie. 1911 entsteht eines seiner bekanntesten und berühmtesten Bilder, „Lyrisches", als „Reiter" wiederholt reproduziert. Ein letzter genialer Versuch, mit einem auf das äußerste reduzierten Objekt einen von der Wirklichkeit möglichst ungetrübten Kunstwert zu erreichen. Wie sein Freund Marc bezieht Kandinsky den Klang des äußeren Bildes mit ein, aber die einzelnen Formen führen schon ein sehr selbständiges Leben. Für Kandinsky ist ein Werk wie dieses, wo die Anregung von außen fühlbar ist, eine Impression; ein Werk, das lediglich einer inneren Bewegtheit die Entstehung verdankt, eine Improvisation; eine bis zum letzten durchgearbeitete Improvisation, eine Komposition. Die Impressionen treten von 1911 an völlig zurück, ein paar Jahre später auch die Improvisationen. Als „Impression 2" ist das Bild „Moskau" (1911) bezeichnet. Erkennbar sind noch Gebäude, Kuppeln, aber nicht alle Formen erlauben eine Realdeutung, viele leben nur von den farbigen und aufteilenden Beziehungen; man verliert langsam den Boden unter den Füßen.

Das Problem Kandinsky beginnt mit seiner Abwendung von der Wirklichkeit. Dieser Vorgang ist einer der umstrittensten in der Kunstentwicklung des 20. Jahrhunderts, und wie bei Picassos doppelter Wandlung knüpfen sich böswillige und auf der anderen Seite allzu eifrige Kommentare an ihn. Die einen sehen darin eine künstlerische und moralische Anarchie, die anderen den Anbruch einer neuen Epoche oder den Beginn der Kunst überhaupt. Daß Kandinsky Russe ist, scheint mir nicht entscheidend zu sein,

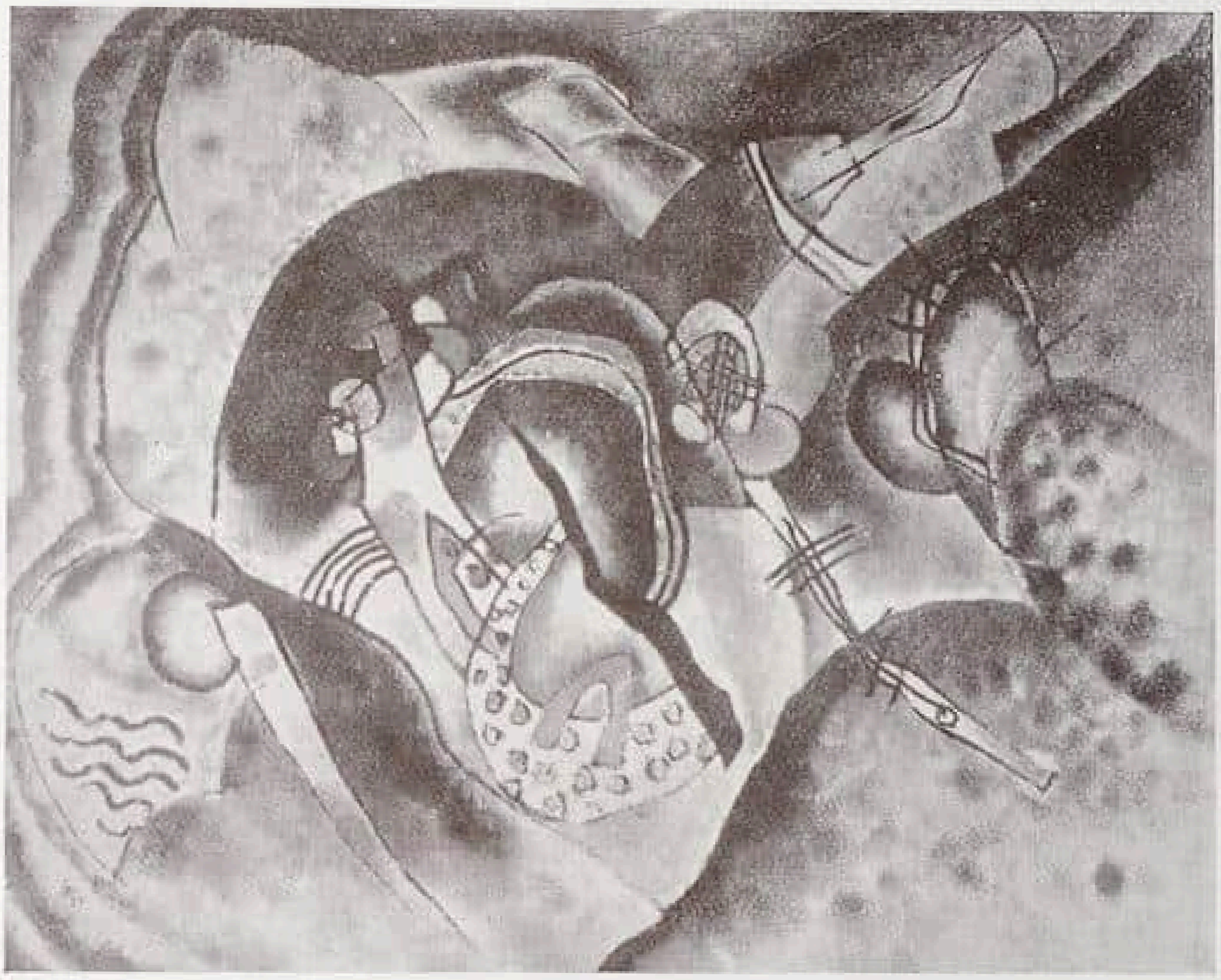
wenn auch die Neigung, das Künstlerisch-Schöpferische mit Abstraktem zu vereinen, eine russische Eigenschaft ist (Dostojewsky). In seiner Leistung den Gegenpol zu der Picassos zu sehen, die Unform des Russen der Form des Franzosen gegenüberzustellen, geht schon gar nicht an, zumal Kandinsky auf diesem Wege nach zehnjähriger Arbeit zum Konstruktivismus kommt, der entschieden mehr für als gegen die Richtigkeit seines künstlerischen Glaubens beweist. In der ersten Hilflosigkeit rettet man sich gern in das Gebiet der Assoziationen, und es lag nahe, vor Kandinskys Farbenwundern von Musik zu sprechen, zumal er selbst seine Bilder als Improvisation und Komposition bezeichnet und als Theoretiker mit musikalischen Analogien arbeitet. Fraglos ist die Verwendung musikalischer Ausdrücke nicht entscheidend, auch nicht die Tatsache, daß Kandinsky von der größeren Unzulänglichkeit der Verständigung in Dingen der bildenden Kunst spricht gegenüber der in musikalischen. Immerhin ist er Maler und nur die Überlegenheit der musikalischen Formenlehre läßt alle anderen Gebiete, heute auch den Tanz, dort Anleihen machen, um Dinge auszudrücken, die mit Händen oder dem Verstand nicht zu fassen sind. Die Musik ist in der Analyse geistig-gefühlsmäßiger Mitteilungen allen anderen Künsten weit überlegen, die fehlende Dinglichkeit zwang von Anfang an dazu, eine allgemeine Theorie auf Grund der vorhandenen inhaltlich-formalen Tatsachen aufzubauen, die zwar vielen verschlossen ist, aber nur deshalb, weil die Musik in weit geringerem Maße als Dichtung und bildende Kunst in den Kreis unserer Bildung einbezogen wird. Von der musikalischen Theorie hat die Wissenschaft der anderen Künste viel zu lernen, sie zu übertragen aber wäre sinnlos, weil das Wesen des Schaffens und seine Bedingungen in allen Künsten grundverschieden sind, auch wo es sich um die Äußerung desselben Gefühls handelt. Ehrlicher und förderlicher für die Aufklärung des Tatbestandes ist ein ignoramus als ein Ausweichen und Umgehen. Jeder Weg der Kunstbetrachtung hat ins Zentrum zu führen und dort haltzumachen, wo die Unsicherheit so groß wird, daß jeder oder kein Weg möglich erscheint. Kandinsky selbst hat in Büchern und Aufsätzen eine Formenlehre der bildenden Kunst zu entwickeln versucht, die Hand und Fuß hat, nicht in dem Sinne, daß er eine prinzipielle Lösung erstrebte, jeder Künstler hat von sich aus die Frage neu zu stellen und eine Formfrage im Prinzip gibt es nach Kandinsky überhaupt nicht. Er nimmt nur für sich das Problem auf und ist sich völlig klar darüber, daß zwar gewisse Grundsätze über den Zusammenhang von Geist und Form, von Farbe und Umriß existieren, daß sie aber weder für ihn noch für andere eine hinreichende Grundlage der Kunst sein können. Es kommt ihm in seinen Schriften nur darauf an, Mißverständnissen zu begegnen, eine Anweisung zum richtigen Sehen seiner Bilder zu geben. Es hat auch in früheren Zeiten Künstler gegeben, die diesen Wunsch hatten, und es wäre voreilig, schon daraus auf die Beschaffenheit des Betreffenden zu schließen. Grundlegend sind: „Über das Geistige in der Kunst" 1912; „Der Blaue Reiter" 1912 (Über die Formfrage); „Autobiographie" 1913; „Expressionismus Kunstwende" 1918 (Malerei als reine Kunst); „Bauhausbuch" 1923 (zwei Beiträge). Um diese Aufsätze kommt niemand herum, der sich ernsthaft und gutwillig mit Kandinsky beschäftigt. Der Grundgedanke, herausgeschält aus den reichen philosophischen und soziologischen Ideen, in die er eingebettet liegt, ist folgender: Das Primäre ist die „Emotion" der Seele des Künstlers (zeitlich-subjektiv), in die die fortschreitende Äußerung des Ewigen, Objektiven hineinklingt. Die Basis des Schaffens ist rein geistig. Durch Vermittlung des Gefühls kann diese „Emotion" in der Seele des Beschauers eine entsprechende Bewegung hervorrufen. Das Gefühl ist die Brücke vom Unmateriellen (Geist) zum Materiellen (Form) beim Künstler, vom Materiellen zum Unmateriellen beim Betrachter; also Emotion — Gefühl — Werk — Gefühl — Emotion. Der zunächst abstrakt lebende Inhalt wird erst zum Werk, indem ein zweites Element, die materielle Form, der Verkörperung dient. Die Wahl der Form ist durch die innere Notwendigkeit bestimmt, die das einzige unveränderliche Gesetz der Kunst ist. Ein vollkommenes Werk ist eine gesetzmäßige Verbindung der inneren und der äußeren Elemente, es



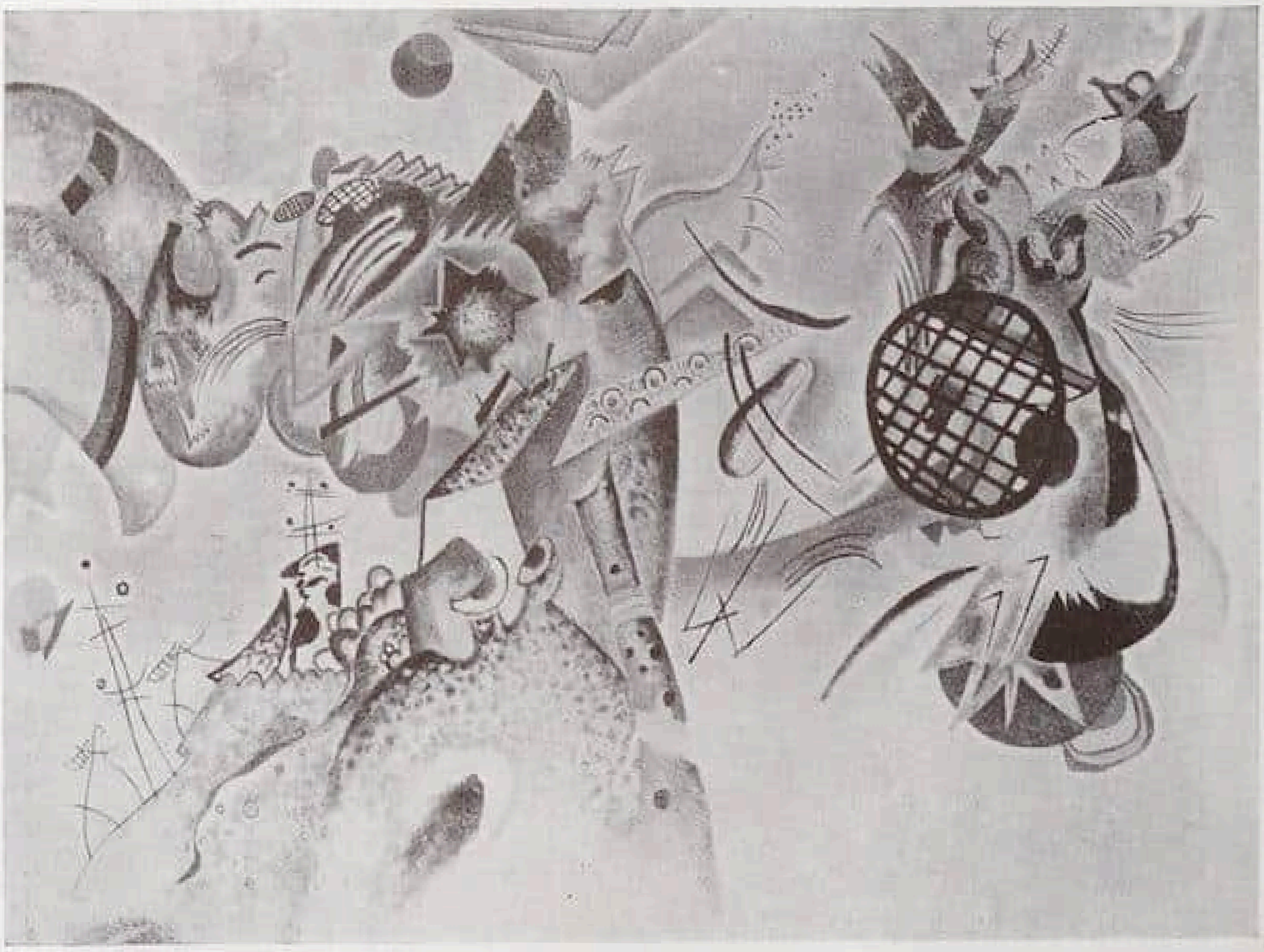
Wassily Kandinsky. Moskau. 1911. Sammlung Köhler.



Wassily Kandinsky. Lyrisches. 1911. Privatbesitz.



Waſſily Kandinſky. Schwarzer Strich. 1920.

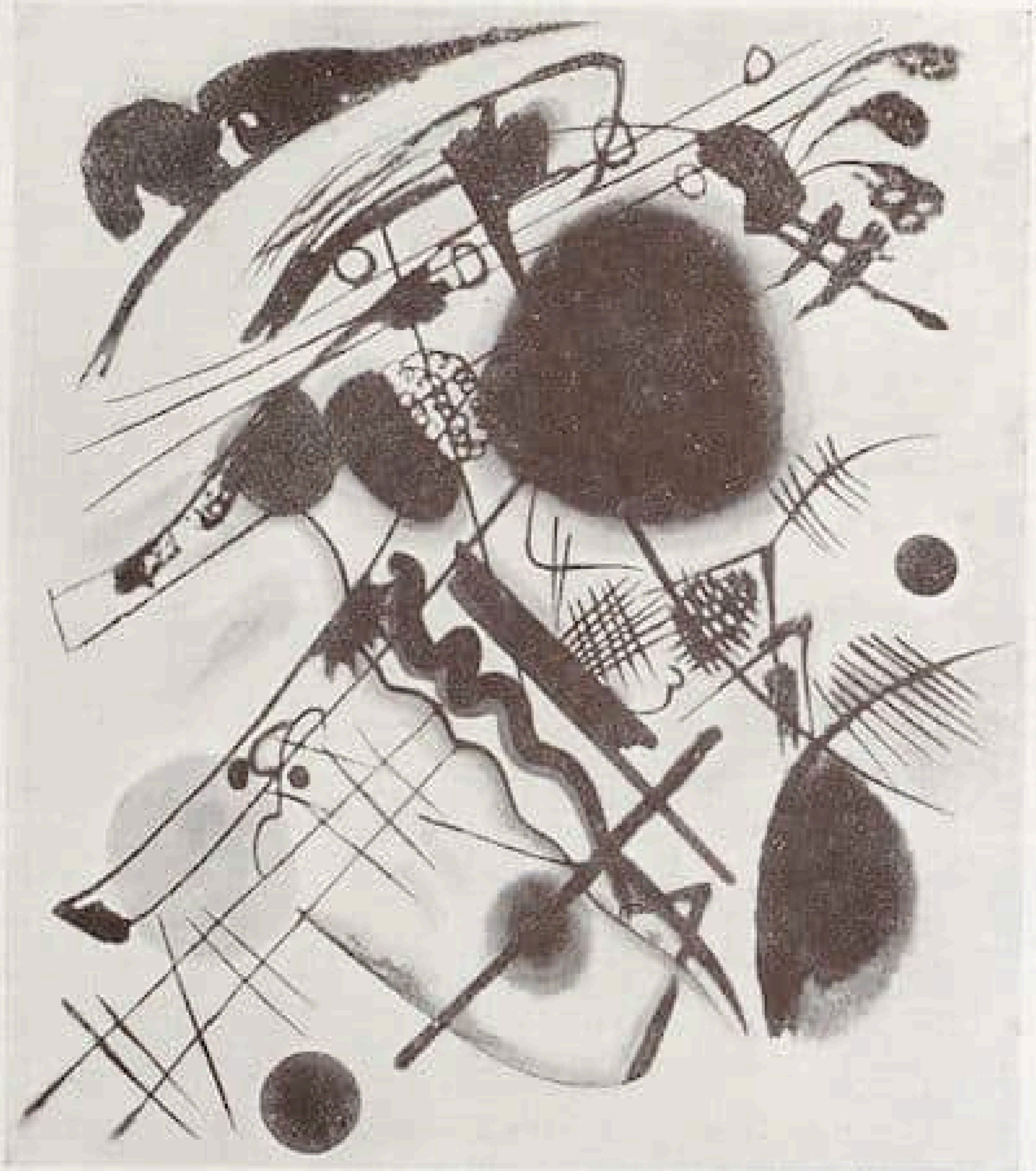


Waſſily Kandinſky. Spitzes Schweben. 1920. Ruſſiſcher Staatsbeſitz.

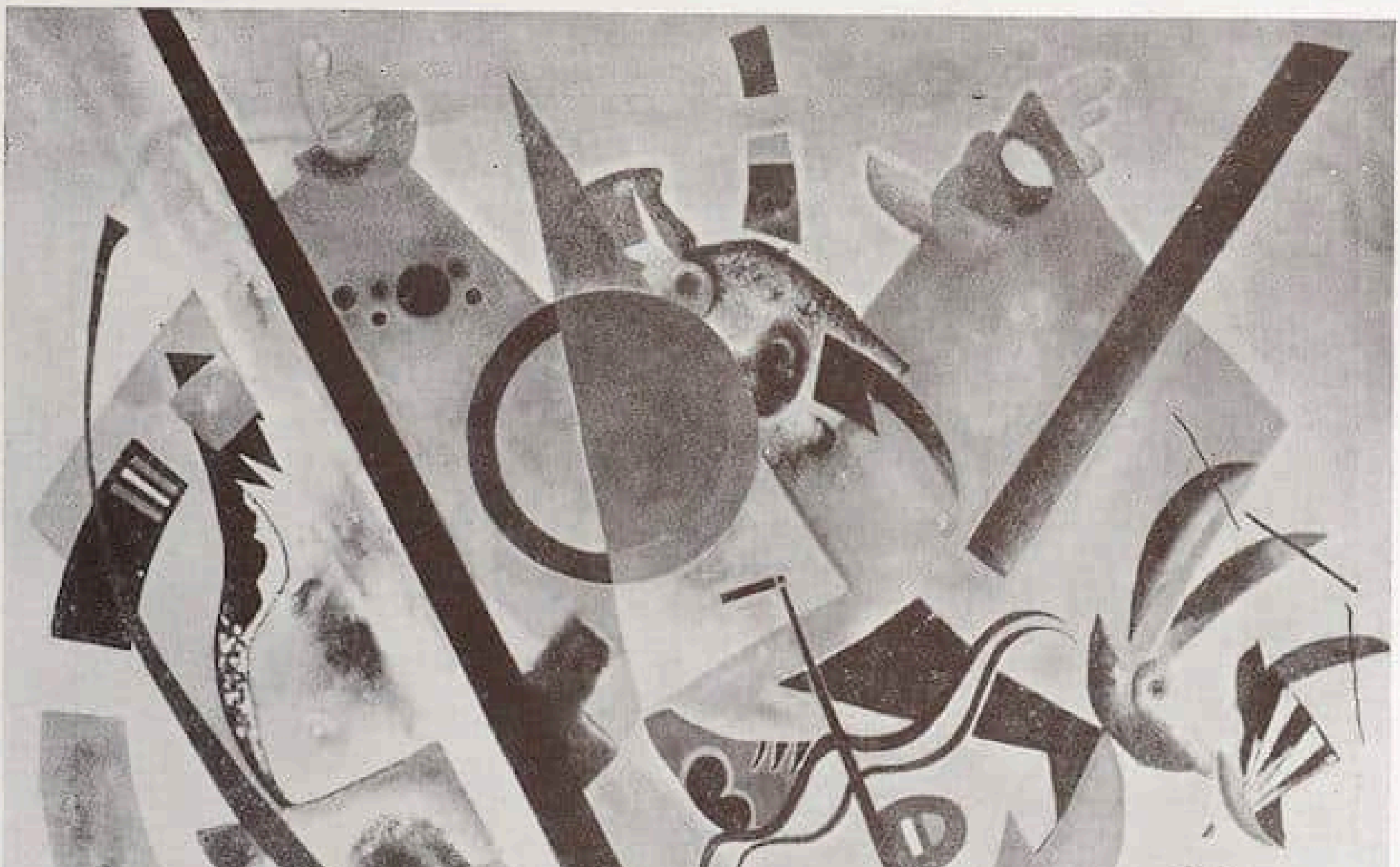
wird auf diese Weise zum Subjekt, zum geistigen Organismus. Die unendliche Zahl der letzteren zerfällt in zwei Gruppen, die zeichnerische und die malerische Form. Das plan- und zweckmäßige Kombinieren der einzelnen Teile aus beiden Gruppen hat zur Folge das Bild. Der Begriff der Natur fehlt in dieser Theorie völlig. Nach Kandinsky hat sich mit der Vergeistigung der praktischen Bedürfnisse ein Absondern des geistigen Elements vom körperlichen ergeben und dessen weitere selbständige Entwicklung. Von der realistischen Malerei ist die Menschheit über die naturalistische (impressionistische), wo die Natur ein Vorwand ist, dem geistigen Inhalt Ausdruck zu geben, zur kompositorischen Malerei gekommen, wo die rein künstlerische Form dem Bild die Kraft des selbständigen Lebens verleiht. Diese existiert ohne praktische Zwecke (1. Periode), ohne gegenständlich unterstützten geistigen Inhalt (2. Periode), als konstruktives Wesen (3. Periode) und soll jedem ohne weiteres klar erscheinen. Es würde zu weit führen, die unendlich verzweigte Formenlehre in Umrissen wiederzugeben. Nur soviel: jede Form und jede Farbe hat einen Sinn für sich und einen Sinn in der Verbindung, erhält ihre wahre Bedeutung erst im Ganzen des Werks (Beziehungen zu Runge und zu Goethes Farbenlehre). Der schematische Aufbau wäre: 1. organische Zusammenstellung der isolierten Farbe mit der primitiven Form, 2. zweckmäßiger Aufbau der Farbe und Form. Konstruktion der vollen Form, 3. untergeordnetes Zusammenstellen der beiden Elemente im Sinne der Komposition des Werkes. Die Wahl der Farbe und Form und die Art ihrer kontrapunktischen Zusammenfügung beruht ebenso wie die Wahl des Gegenstandes auf dem Prinzip der zweckmäßigen Berührung der menschlichen Seele. Diese Basis ist sein Prinzip der inneren Notwendigkeit im Schaffen. Kandinsky hat in den letzten Jahren die Theorie in bezug auf die Grundformen vereinfacht, in bezug auf ihre Anwendung entschieden erweitert. Wichtig zu wissen ist noch dies: Kandinsky hat gefunden, daß eine quantitative Verringerung eine qualitative Vergrößerung ergibt, daß demzufolge in der abstrakten Kunst das auf das Minimum gebrachte Gegenständliche als das am stärksten wirkende Reale erkannt wird, daß in der realistischen Kunst das auf das Minimum gebrachte Künstlerische als das am stärksten wirkende Abstrakte empfunden wird, daß die größte Verschiedenheit im Äußeren größte Gleichheit im Inneren sein kann, die realistische und abstrakte Form im Wesenskern gleich sind, also keine Frage der Form im Prinzip existiert. Er setzt Abstraktion = Realistik, Realistik = Abstraktion. Kandinsky erreicht damit eine Weite und Unvoreingenommenheit dem Problem der Form gegenüber, die an das Ei des Kolumbus denken läßt. Es berühren sich also Eyck und Kandinsky enger als Eyck und Liebermann. Das will uns paradox erscheinen, gibt es doch viele, die in Kandinsky eine Übersteigerung des Impressionismus nach einer Seite hin sehen, den Abschluß der mit Seurat begonnenen Bewegung. Kandinsky meint das so, daß bei Eyck der innere Klang einer Darstellung so wenig durch ästhetische Zutaten getrübt ist, wie auf seinen Kompositionen der innere Klang getrübt ist durch Gegenständliches. Der innere Klang ist ihm das Entscheidende, nicht aber die Frage: gegenständlich oder nicht. Er persönlich empfindet sogar seine Arbeiten erfüllt von Dingen, die auch eine Art materiellen Daseins haben. Ist denn der Gegenstand, so fragt er, aus dem Bild vertrieben, wenn die Linie auf der Leinwand nicht mehr Mittel zur Abgrenzung eines Dinges ist? Ist die Linie nicht auch ein Ding? Es wird nur rein malerisch, ohne die anderen Seiten, die es sonst besitzen kann, gebraucht, in seinem inneren Klang. Eine Linie, befreit vom Zwang, ein Ding zu bezeichnen, fungiert selbst als ein solches. Die Abstraktion bedient sich also auch einer Art Ding, und die größte Verneinung des Gegenstandes und seine größte Behauptung bekommen wieder das Zeichen des Gleichnisses. Es hat im Grunde keine Bedeutung, ob eine reale oder abstrakte Form vom Künstler gebraucht wird, da beide Formen innerlich gleich sind. Die Wahl hat der Künstler, der wissen muß, durch welches Mittel er am klarsten den Inhalt seiner Kunst verkörpern kann.

Damit ist die Schwierigkeit für uns noch nicht aufgehoben. Wir empfinden in den

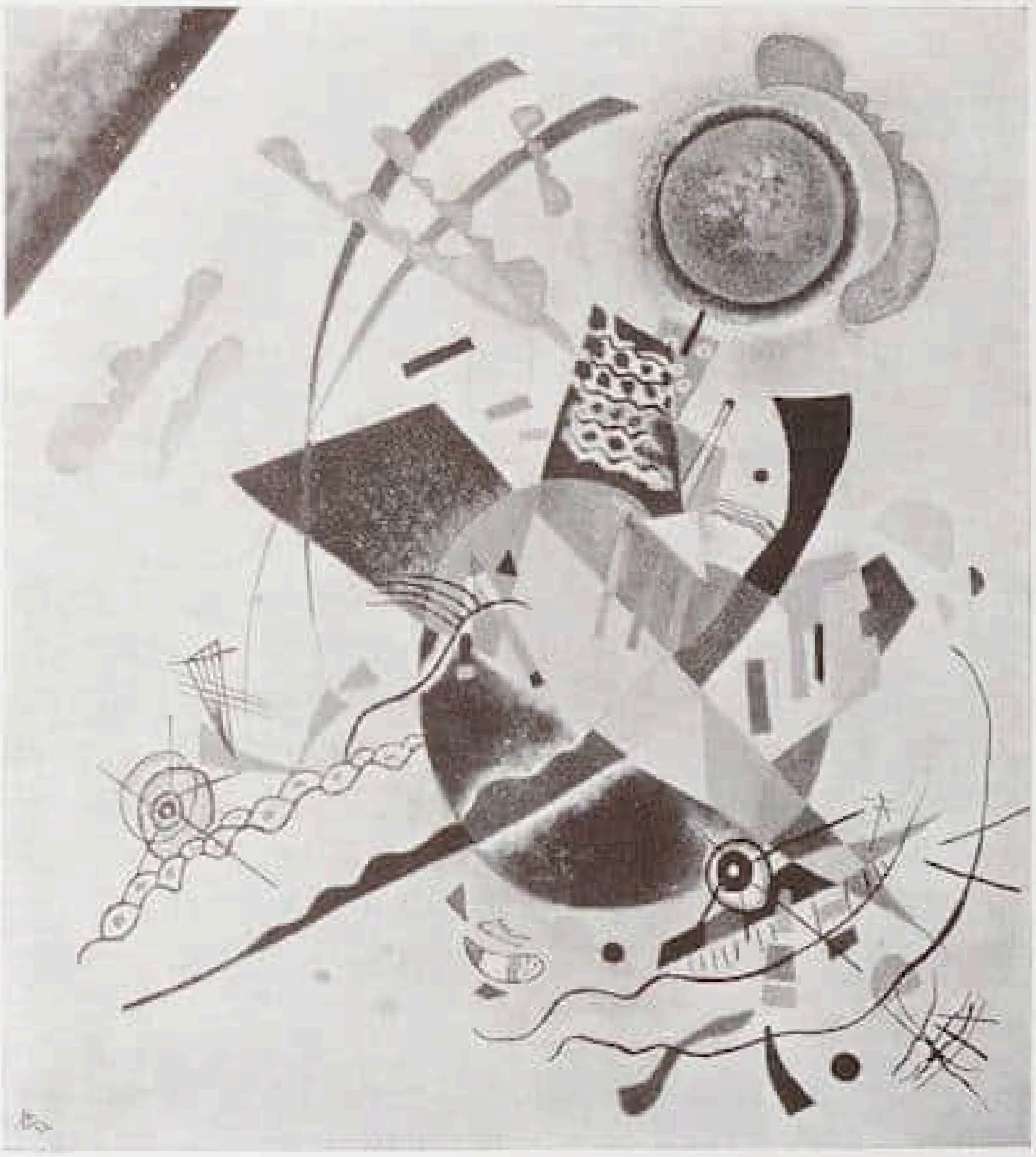
abstrakten Bildern Kandinskys keinerlei Gegenstandsbeziehung und die Freiheit der Linie, der Fläche, der Farbe ist für uns heute zwar nicht unzugänglich, aber mit ihrem unmittelbaren Appell an unsere seelische Aktivität doch noch mehr als ein ästhetisches Problem. Es geht den meisten auch jetzt noch so, daß sie wie der Durchschnitt der Konzertbesucher eine momentane Beschwingtheit verzeichnen und schon nach einer Stunde ratlos sind, wenn sie darüber Rechenschaft geben sollen. Was Kandinsky gerade will, die Ordnung, die Freiheit vom Zufall, die ja auch in einer Fuge oder Sonate ist, wird in der Nachwirkung verdrängt durch ein Chaos von Erinnerungszufällen. Die Farbe hat noch den längsten Bestand und manche glauben, dies sei es überhaupt: Einschmelzen der Welt in der Farbe, Weglassen des ganzen gegenständlichen Theaters zugunsten einer unbedingten Aussprache in Farben. Der Zusammenklang der Farben wird am sichersten aufgenommen und in seinem Wert kontrolliert. Auch ohne im einzelnen die symbolische Bedeutung zu kennen, die Kandinsky jeder Nuance zuschreibt, ist uns beinahe ohne weiteres klar, warum ein Bild „Schwarzer Rand“, „Roter Fleck“, „Weißer Zickzack“, „Offenes Grün“ heißt. Der Sinn farbiger Zusammenhänge hatte stets schon, auch losgelöst von den Gegenständen, eine Geltung und es fiel farbenempfindlichen Menschen nie schwer, einen Memling etwa auch einmal rein als farbiges Phänomen zu erleben. Kandinsky komponiert nur ausschließlich darauf hin, so und nicht anders sehen zu lassen und tut dies unter Zuhilfenahme der ausdrucksvollen Form. Daß die Wirkung der Farbe nicht nur von dem Vorhandensein anderer Farben, sondern gleichzeitig von ihrer Umgrenzung und der Linienstruktur der Umgebung abhängt, daß andererseits die Form durch das Koloristische bedingt wird, dies Wissen ist die Voraussetzung für den gesetzmäßigen Aufbau eines solchen Bildes. Nur ist die Zahl der Kombinationsmöglichkeiten dabei so groß, daß die Gesetzmäßigkeit sich nie wiederholt und wir sie deshalb kaum spüren. Immerhin, eine so oder so verlaufende Linie hat auch sonst eine Bedeutung. Eine Sinuskurve z. B. ist eine Gekrümmte, deren Sinn für den Mathematiker ohne weiteres ablesbar und in einer Formel mitteilbar ist, und die er, wo sie in der Natur vorkommt, sofort wieder erkennt. Nicht anders ist es mit dem Dreieck, dem Viereck, dem Kreis, der Durchschneidung zweier oder mehrerer Geraden, ihrer Beziehung zur Gekrümmten, der Umschließung eines Formenensembles durch eine größere Form. Kandinsky hat einmal wochenlang ein Bild nicht zu Ende malen können und die Lösung erst dann gefunden, als ihm ein weißer Rand als Umfassung eingefallen war. Wir stehen vor diesen Bildern, wissen um ihre Entstehung und rechnen doch nicht nach. Die Einfühlung, die Wertung wird allmählich durch die langsam sich entwickelnde Kultur des rein malerischen Sehens von selbst kommen oder gar nicht. Gegen alles Verstandesmäßige in der Kunst lehnen wir uns aus Instinkt auf. Kandinsky hält das zwar für ein Vorurteil. Die viel gefürchtete Gehirnarbeit in der Kunst sei nicht gefährlich, nicht mal ihr Übergewicht über den intuitiven Teil des Schaffens. Das Unbewußte sei bei uns noch zu groß. In weiter Zukunft werde das Kunstwerk vielleicht durch Errechnung geschaffen. Er selbst sei noch nicht so weit und schaffe die Formen gefühlsmäßig; sie kämen von selbst zu ihm oder sie bildeten sich im Verlaufe glücklicher Arbeitsstunden. Aber er habe begriffen, daß Selbstkontrolle und Selbstkritik nötig sei, um große Arbeiten zu schaffen, die eine tagelange gleichmäßige Spannung erforderten. Der Betrachter nimmt die Formen durch das Gefühl auf, empfindet das Ganze des Bildes als eine künstlerische und zugleich menschlich belangvolle Angelegenheit. Setzt er es zu dem ihm angeborenen Umkreis der Werte in Beziehung, ist es ein Fenster in die Welt absoluter Geltung, gibt diese Vorstellungswelt Aufschluß über Zusammenhänge, die noch vor uns liegen? Jeder kann diese Fragen vorläufig nur von sich aus beantworten. Vor unfarbigen Reproduktionen wird man schwerlich eine Antwort finden, vor den Originalen aber will es mir scheinen, als sei hier eine Sprache entstanden, die ohne Zuhilfenahme irgendwelcher äußeren Mittel das geistige Leben eines Menschen in einer Art Geheimschrift enthielte. Bei Kan-



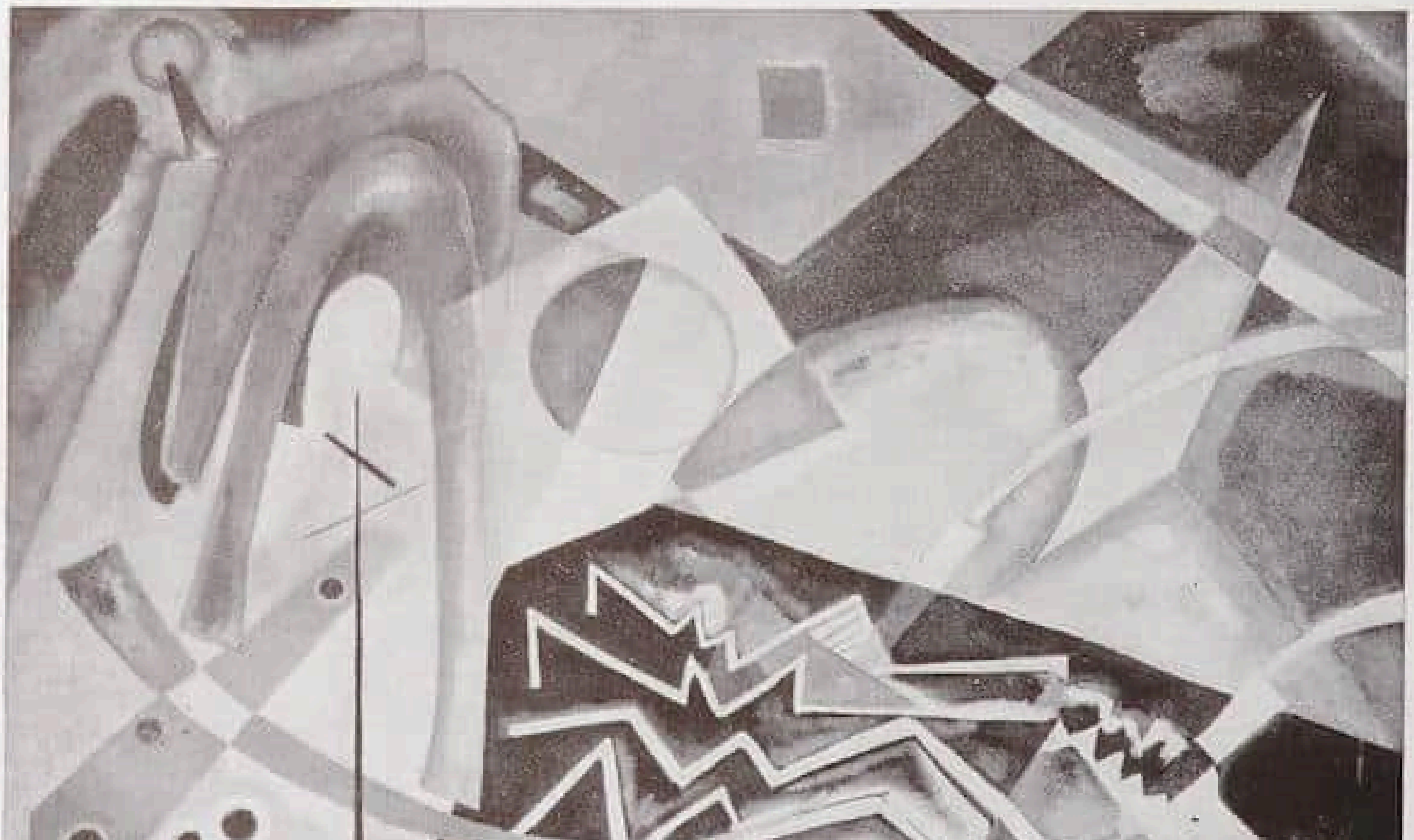
Wassily Kandinsky. Schwarzer Fleck. 1921.



Wassily Kandinsky. Bunter Kreis. 1921.



Wassily Kandinsky. Blauer Kreis. 1922.
Sammlung Dreyer, New York.



Wassily Kandinsky. Weißer Zickzack. 1922.

dinſky geht lediglich der Zuſtand einer inneren Spannung in die Form des Bildes ein. Eine vorſchöpferiſche Stimmung iſt da, wie etwa beim Dichter ein rhythmiſches Gefühl, von dem er zunächſt noch nicht weiß, in welchem Gefäß er es auffangen wird. Dieſen Zuſtand ſchöpferiſcher Bewegtheit leitet Kandinſky nicht über ein Vorhandenes, ſondern teilt ihn direkt mit, indem er den Wert der Farbe und der Form als ausreichend genug empfindet, um ſich durch ſie auszuſprechen. So wie der Dichter A. Stramm ohne Syntax (den naturgegebenen Zuſammenhang der Sprache) ſchrieb und die Deutung dem Leſer mitüberließ. Es iſt eine unheimliche, latente, durch Gegenkräfte für den Moment des Bildwerdens zur Ruhe gekommene innere Bewegung in den Bildern, ein ſymboliſches *παντα ῥει*. Alles iſt Bewegung und wirklich iſt nur, was unbedingt, unmittelbar iſt, die Wachheit des ſchöpferiſchen Selbſt.

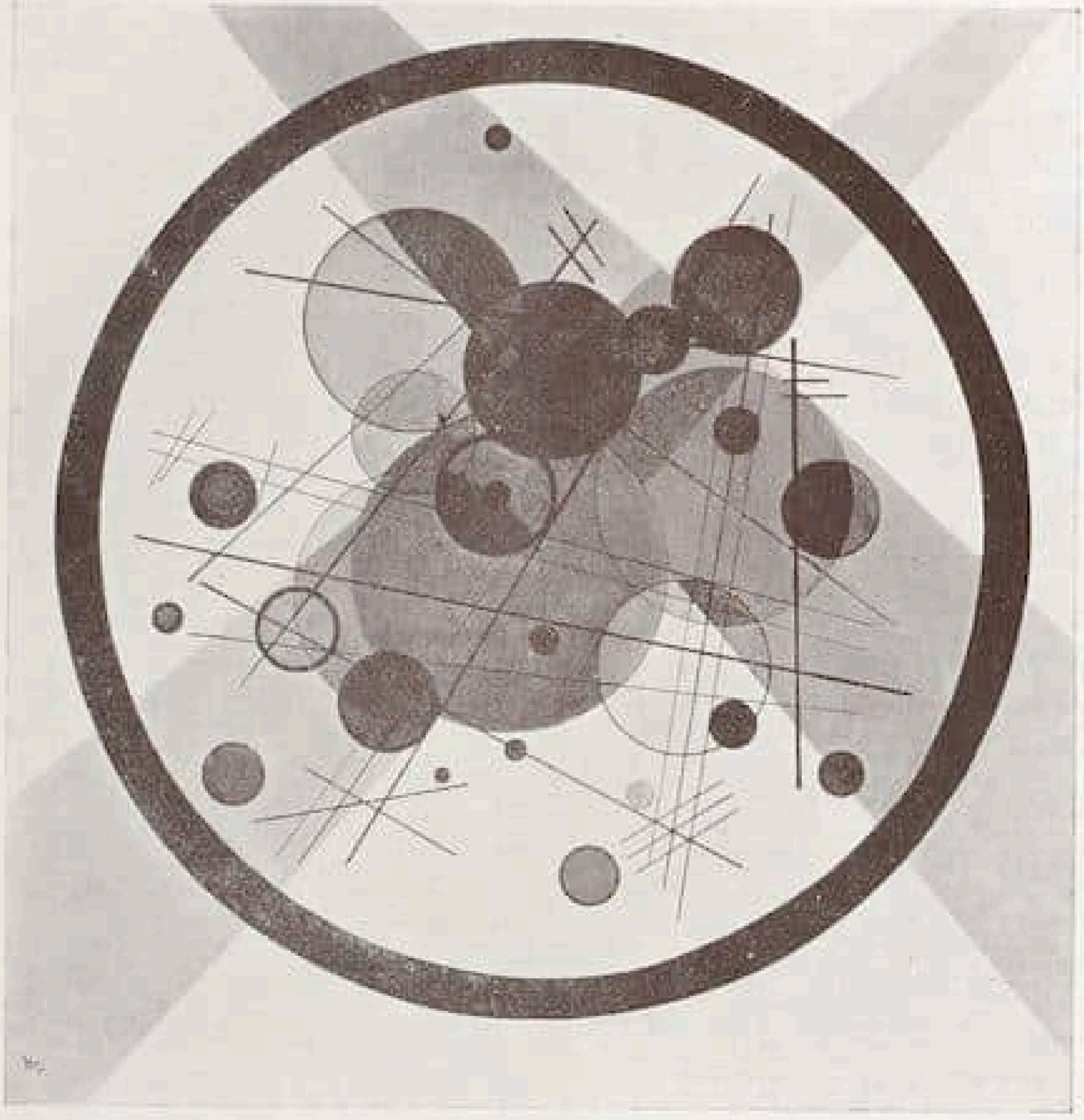
Unlösbar bleibt zunächſt trotz alledem die Frage: kann eine Linie, ein Dreieck, ein Kreis, eine Farbe wirklich Inhalt ſein, wie Kandinſky es will? Sind dieſe Elemente nicht zum mindeſten gleichzeitig Formen, ſozuſagen Formen a priori? Sind aber überhaupt Formen a priori in der Kunſt möglich? Iſt Form unmittelbar, beſteht ihr Weſen nicht vielmehr in der Abwandlung, der Umformung? Iſt Form nicht am ſtärkſten, am beziehungsreichſten, am erfüllteſten, wenn ſie am mittelbarſten iſt? Iſt abſolute Kunſt alſo nicht Formung auf Grundlage der Form, alſo eine Kunſt in der zweiten Potenz? Daß es ſich trotzdem um Kunſt handelt, würde damit nicht beſtritten (mit der Malerei bis Cézanne hat ſie natürlich nichts zu tun), und die allgemeine Vorſtellung von Kunſt wäre zur Vermeidung von Mißverſtändniſſen um ein Kapitel zu erweitern. Dieſe Frageſtellung erſcheint mir wichtiger als ein begeiſtertes Ja oder Nein. Nichts iſt leichter, als ſich in einem ſolchen Falle pro oder contra zu ereifern, nichts aber auch unverantwortlicher.

Bei den erſten Bildern der abſtrakten Periode geht es einem ſo, wie wenn man in einem fremden Land reiſt, deſſen Sprache man gar nicht oder unvollkommen verſteht: man glaubt dauernd Worte ſeiner eigenen Sprache zu hören. Man denkt vor den Arbeiten von 1911—13 an Vegetabiles, Metereologiſches, glaubt Bäume, Waſſer, Nebelballungen zu ſehen, aber bei ſcharfem Hinſehen zerfließen die Vorſtellungen. Erinnerungen daran ſind aber als leiſe Trübungen des inneren Klanges fühlbar (ſ. Improviſation 23 und 30). Von „Kompoſition 7“ exiſtiert im Germaniſchen Muſeum in Nürnberg ein Entwurf (aquar. Zeichnung), der einen wertvollen Einblick in die Art des Schaffens gibt; die Skizze enthält in Andeutung alles, was die Ausführung bringt, ſogar die Struktur mit einer vollkommenen Genauigkeit, dabei ſieht man dem fertigen Bild die Exaktheit der Vorbereitung nicht an. Bis 1921 folgen Arbeiten, die in ſchwellenden Formen und Farben, in auf- und abebbenden Verbindungen den wechſelnden inneren Klang ſeiner Erlebniſſe weitertragen. Das Formniveau iſt oft unausgeſprochen, oft kompliziert, von großer Feinheit in den Abſtufungen, von hohem äſthetiſchen Reiz. 1921 klärt ſich das Formbild, es wird ſcheinbar leerer, in Wahrheit feſter. Der „Bunte Kreis“ enthält ſchon geometriſch beſtimmbare und ausgeſprochene Formen, greift über nach den Arbeiten von 1922—24. 1922 iſt ein Übergangsjahr. „Weißer Zickzack“ nähert ſich kubiſtiſchen Verſuchen, der „Blaue Kreis“ (1922) iſt der Auftakt zu den konſtruktiven Arbeiten, die ſeit Anfang 1923 ohne Unterbrechung das Werk fortſetzen Dieſe letzten Arbeiten ſind von einer zwingenden Struktur und einer Männlichkeit, die das Vorausliegende ſchwächer erſcheinen läßt. Die mathematiſchen Formen überwiegen dementſprechend eindeutige einfache Grundgefühle. Die Mittel ſind dabei nicht gröber, eher feiner. Farbendurchleuchtungen, Formverſchränkungen tauchen auf, von denen Kandinſky vorher nichts wußte. Was als Bewegendes dahinter ſteht, hat ſich nicht geändert, erſcheint nur gereifter. Bezeichnungen wie „Offenes Grün“, „Schwarze Begleitung“, „Schweres Fallen“, „Helle Klarheit“ weiſen darauf hin, daß Kandinſky heute auch ohne muſikaliſche Analogien auskommt und bei der endgültigen Geſtaltung ſeiner Kunſtlehre ein großes Stück vorwärts gekommen iſt.

Der letzte Schritt ſcheint ihn ſeinem Ziel ſehr nahe gebracht zu haben und es iſt

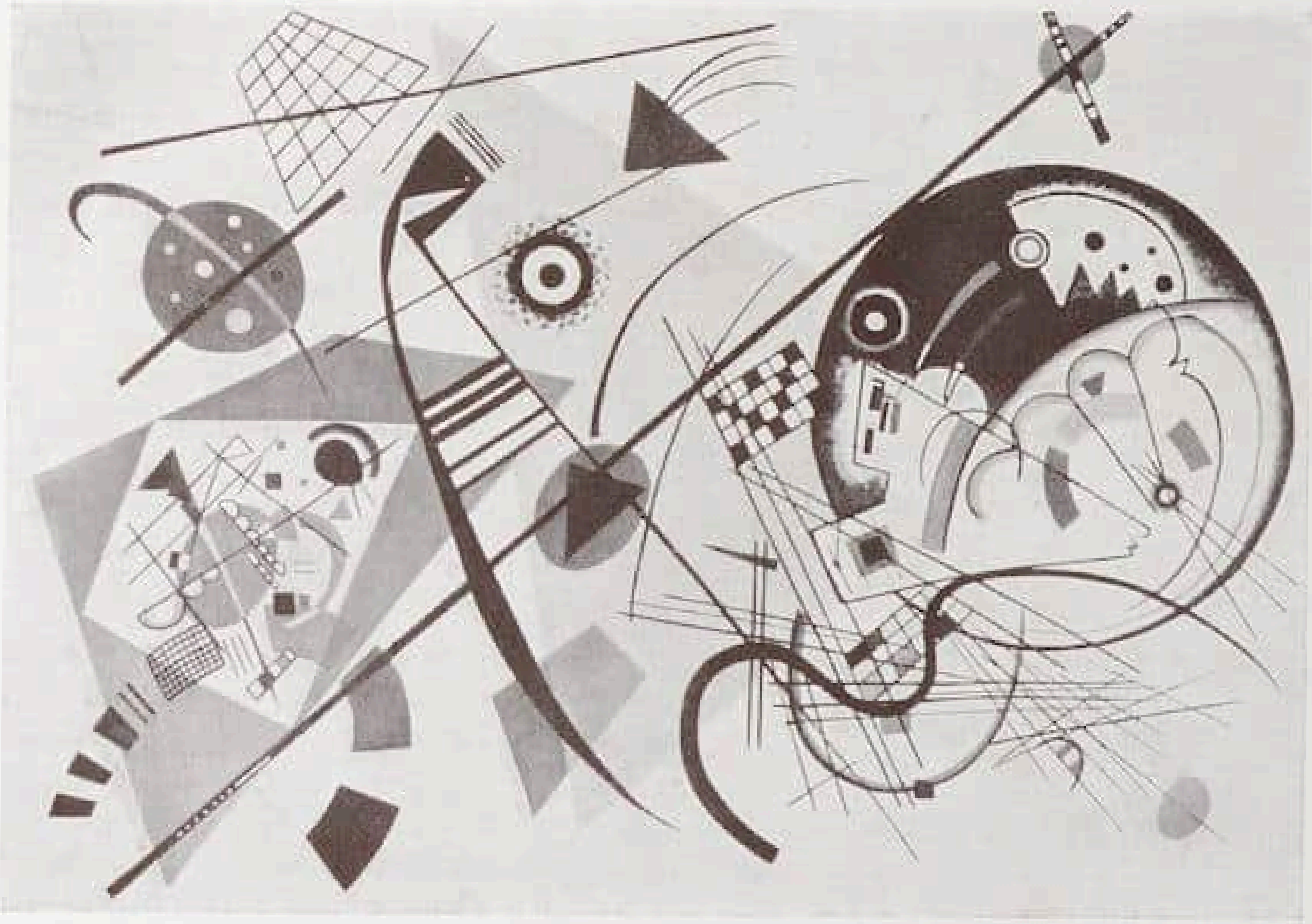
nicht unmöglich, daß die Atmosphäre des Staatlichen Bauhauses in Weimar, wo Kandinsky seit über zwei Jahren unterrichtet, diese Entwicklung beschleunigen half. Die synthetische Arbeit in dieser Kunstschule, die Vereinigung von Kunst, Wissenschaft und Industrie befruchtete einen Menschen wie Kandinsky doppelt, der von jeher den ganzen Inhalt des Lebens berücksichtigte (vgl. seine organisatorische Tätigkeit auf dem Gebiete des gesamten Kunstbetriebs in Rußland während der Revolution). Aufgaben, an denen verschiedene Künste teilnehmen, treten an ihn heran und erweitern den Reichtum seiner kompositorischen Ideen. Er bekommt den Auftrag, mit seinen Schülern den Seitenaufgang des Bauhauses auszugestalten, und über der überzeugenden Sicherheit der Lösung vergißt man fast ihre Neuartigkeit. Es will scheinen, als bekämen im Raum alle Abstraktionen ihren wahren Sinn, als hätten sie von jeher eine Sehnsucht gehabt, aus dem Tafelbild herauszutreten und sich dort auszuleben, wo der Bau, der gestaltete Raum (in der Kunst das Wirklichste und das Abstrakteste zugleich) auf eine Organisierung der Fläche wartet. In der Vereinigung der Künste beim Bau dürfte der Kunst Kandinskys eine erhebliche Rolle zufallen. Ein solche Aufgabe würde seiner Intuition keinen Zwang antun, wohl aber durch die konkrete Basis sie befruchten. Wenn ein monumentales Werk durch die Vereinigung der eigenen Kräfte verschiedener Künste im Bauhaus entstehen sollte, dann würde Kandinsky sich vor lohnende Aufgaben gestellt sehen. Der Weg, den er geht, wird andere Wege nicht ausschließen, denn auch der Fall Kandinsky verträgt unter gar keinen Umständen eine Verallgemeinerung, aber er wird bestimmt vorgeschrieben sein von dem Gefühl der notwendigen Zusammengehörigkeit der Künste im Bau.

Rudolf Großmann.

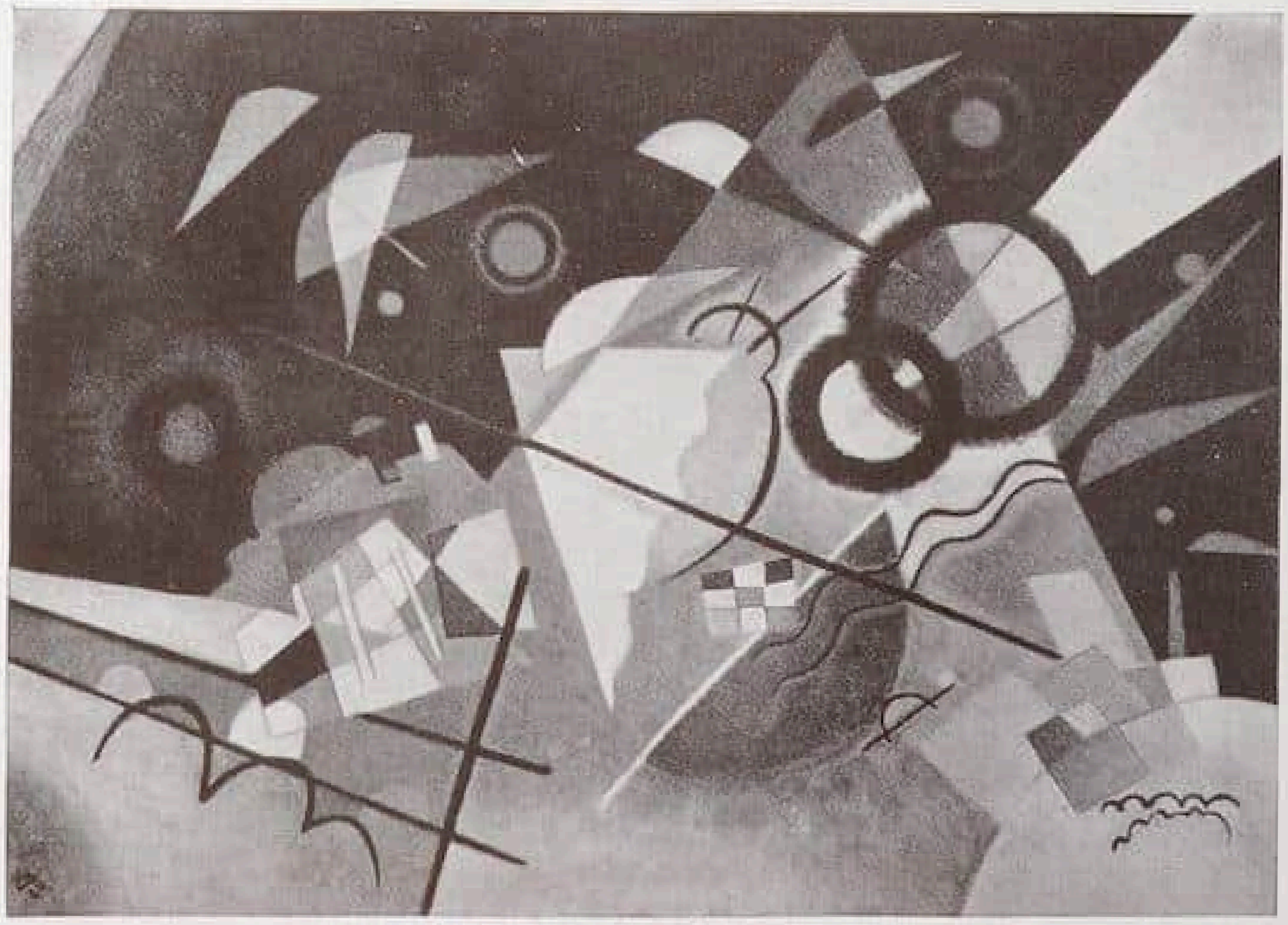


Waſſily Kandinſky. Kreiſe im Kreis. 1923.

Waſſily Kandinſky. Nr. 247. 1923. Sammlung Schwarz, Berlin.



Wassily Kandinsky. Durchgehender Strich. 1923.



Wassily Kandinsky. Gelbe Spitze. 1924.

Die junge Kunst in den russischen Museen und Sammlungen

Von MAX OSBORN | Mit 10 Abbildungen auf 5 Tafeln[1]

Man mag als Politiker und Nationalökonom zu der bolschewistischen Revolution vom Herbst 1917 stehen, wie man will — der Kunstfreund hat unter allen Umständen festzustellen, daß diese gewaltigste und gründlichste aller Staatsumwälzungen im Bezirk der Künste nicht zerstört, sondern im Gegenteil Neues aufgebaut hat. Hier zeigte es sich, daß die ungeheure Bewegung sich nicht im Sozialen und Wirtschaftlichen erschöpfte, sondern daß die geistigen Interessen bei ihr als ebenbürtige Elemente des erhofften Umschmelzungsprozesses in Rechnung gestellt wurden. Die enge Verbindung, die seit einem Jahrhundert der revolutionäre Geist in Rußland mit der Intellektualität des Landes eingegangen war, hat das zuwege gebracht. Sie legte den Grund zu einer Erscheinung, die sich bei keiner einzigen der großen weltgeschichtlichen Revolutionen beobachten läßt.

Mit nicht geringem Staunen bemerkt der Fremde, der das neue Rußland bereist, daß alle Erzählungen von mutwilligen Vernichtungen oder Beschädigungen künstlerischer Denkmäler, die in Umlauf gekommen, sich als Legenden erweisen. Nicht einmal die Standbilder der Zaren und ihrer Getreuen haben die Volkswut allzu empfindlich gespürt. Wohl sind gelegentlich einige moderne Monumente entfernt worden. Am schlimmsten ist es dabei dem Denkmal Stolypins in Kiew ergangen, das von seinem Sockel gestürzt und an Ketten durch den Kreschtschatik, die berühmte Hauptstraße der Stadt, geschleift wurde. Stand- und Reiterbilder der letzten Selbstherrscher sind gleichfalls an verschiedenen Stellen entfernt worden. Darunter auch die Alexanders II. auf dem Kreml und Alexanders III. vor der Erlöserkirche in Moskau. Aber niemand wird behaupten, daß damit eigentlich künstlerische Werte zerschlagen wurden. Es war, wahrhaftig, kein Verlust. Die leeren Sockel, die auf diese Weise stehen blieben, erwecken vielmehr im Beschauer den ketzerischen Gedanken, ob nicht solche Operationen dem ästhetischen Eindruck moderner Denkmalsplätze und -straßen zugute kommen . . . .

Aber alle Fürstenbilder, die durch ihre Qualität oder auch nur durch ihre historische Bedeutung ein wenig höher standen, blieben verschont. Niemand vergriff sich daran. Nach wie vor sprengt Falconets Peter der Große in Petersburg am Ufer der Newa seinen Felsen hinan. Unversehrt steht ebenso das zweite Reiterbild des großen Peter von Rastrelli, das Paul I. vor das Ingenieurschloß setzen ließ, um dem Peter-Denkmal seiner Mutter Katharina II. ein Paroli zu bieten. Die große Katharina selbst wurde gleichfalls respektiert. Weder ihr Denkmal in Odessa, bei dem der Architekt Dmitrenko und der Bildhauer Popow die geschmackvolle Idee hatten, die Kaiserin aus einer Versammlung ihrer am Sockel angebrachten Generalliebhaber auftauchen zu lassen, noch das in Petersburg, für das Mikeschin und Opekuschin den Entwurf lieferten, hatten zu leiden. Sogar das bronzene Reiterbild Nikolaus I. in Petersburg, der doch zu Lebzeiten wahrlich eine Verkörperung autokratischen Zarentums gewesen, blieb unbehelligt; wahrscheinlich weil man dies tüchtige Werk des besonders als Pferdebildhauer geschätzten Baron Klodt respektierte. In Petersburg ließ man selbst das Reiterdenkmal Alexanders III., nahe dem Bahnhof, auf seinem Sockel, obschon diese plumpe und brutale Arbeit des

---

[1] Die hier mitgeteilten persönlichen Beobachtungen des Berliner Kunstschriftstellers konnten infolge Zeitmangels nicht die erwünschte illustrative Unterlage erhalten, so daß wir uns diesmal darauf beschränken, einige der schönsten und noch wenig bekannten Gauguin-Bilder aus den Moskauer Sammlungen zu reproduzieren, die im letzten Jahr auf unsere Veranlassung für den Gauguin-Band der „jungen Kunst" aufgenommen worden sind. Wir hoffen aber in nächster Zeit einen wichtigen Teil der anderen Moskauer Kunstschätze nachträglich veröffentlichen zu können.
Der Herausgeber.

sonst so begabten Paul Troubetzkoj allzuviel Rücksicht kaum verdiente. Vielleicht auch hat man es eben deswegen in Ruhe gelassen: weil es so unwirsch und hochmütig dreinschaut, und weil man dadurch willkommene Gelegenheit fand, die nicht sehr höfliche Inschrift daran anzubringen, die man heute dort liest, und die lautet: „Mein Vater und mein Sohn wurden vom Zorn des Volkes getötet. Ich selbst stehe hier weiter als Erinnerungsmal an die Zeit der Schande."

Auch von barbarischen und räuberischen Mißhandlungen der Zarengräber wurde gemunkelt. Es ist kein wahres Wort daran. Von den Sarkophagen der russischen Selbstherrschaft bis zu Peter dem Großen in der Archangelskij-Kathedrale zu Moskau, von den Ruhestätten ihrer Nachfolger seit dem Begründer des modernen Rußland in der Peter-Pauls-Kathedrale an der Newa ist nicht ein Bronzeornament der Beschläge gestohlen, nicht ein farbiger Stein ausgebrochen worden. Man störte die Schlafenden nicht. In den Museen schließlich macht man keine anderen Erfahrungen. Was wurde mir alles zugeraunt, als ich meine Fahrt gen Osten antrat! Die halbe Eremitage sei ausgeplündert. Kostbare Bilder habe man aus blöder Brutalität mit Degen und Messern durchstochen. Alles Schwindel. Es ist auch nicht das kleinste Werk verschwunden, weder in der Eremitage noch in der Tretjakow-Galerie zu Moskau noch an irgendeiner anderen Stelle. Wir sehen vielmehr daß, ganz im Gegenteil, das staatliche Museumswesen durch die besonderen Verhältnisse der Umstülpung aller Besitzverhältnisse einen merkwürdigen Aufschwung erfahren hat.

Ein bekannter deutscher Musiker und Orchesterdirigent, mit dem ich in Moskau zusammentraf, sagte mir: „Als bei uns in Deutschland nach dem Kriege das Geld ausging, schlief das Kunstleben ein — als in Rußland das Geld ausging, erwachte es zu ganz neuem Leben." Das ist ein bißchen lapidar formuliert, aber im wesentlichen stimmt es. Mit siegreicher Kraft marschierte die junge Kunst vor. Die Machthaber des neuen Staates öffneten ihr bereitwillig die Tore, nicht nur aus dem Gefühl einer allgemeinen Verwandtschaft von Radikalismus und Radikalismus, sondern weil man die Notwendigkeit einsah, der aufsteigenden Generation die Wege freizumachen. Das russische T h e a t e r von heute, das auf der einen Seite, in der Oper und namentlich in der nationalen Kunstübung des Balletts, die guten Überlieferungen ruhig weiterpflegt, stieß in breiter Front zu den Malern des jüngsten Aufgebots. Die Inszenierungen der Regisseure Meyerhold und Eisenstein sind nicht denkbar ohne die Versuche der Konstruktivisten. Das „Jüdische Kammertheater", in dem die moderne Art der entschlossenen Überleitung des Bühnenspiels in einen großen Bewegungsorganismus auf die Spitze getrieben wird, ist in allen dekorativen Zügen völlig auf die Kunst Chagalls gestellt, der eine ganze Schule für diese Dinge, das „Haus des jüdischen Theaters", begründet hat. Bei der k o l o s s a l e n A l l r u s s i s c h e n A u s s t e l l u n g, die im letzten Spätsommer fertig wurde, in diesem Jahre aber sich eigentlich erst in vollendeter Gestalt zeigen wird, hat man beherzt die neue Architektur zu Worte kommen lassen. Die zweckgemäßen, charaktervollen Bauten, an denen S c h t s c h u s t i e w, S o l t o w s k i und andere Anteil haben, aus dem heimischen Holzmaterial aufgerichtet, die originellen, in primitiven gegenständlich-symbolischen Andeutungen gehaltenen, dekorativen Giebelfüllungen, die Alexandra E x t e r an verschiedenen Stellen, besonders an den weitausgedehnten landwirtschaftlichen Hauptgebäuden angebracht hat, die luftigen und exzentrischen, in asymmetrischen Neckereien schwelgenden Reklamepavillons, die an den breiten Alleen verstreut sind, ergeben Bilder von einer Lebendigkeit und einer zeitgemäßen Stempelung, wie man sie bisher auf keiner Ausstellung wagte. Die Formvorstellungen der neuesten Kunstbewegung haben hier ihre Eignung für solche Gelegenheiten schlagend erwiesen.

Es ist kein Zweifel, daß die systematisch und rücksichtslos durchgeführten Beschlagnahmungen bedeutenden Kunstgutes aus privatem Besitz überaus rauh in das persönliche Leben feinfühliger und verdienstvoller Menschen eingegriffen hat. Aber auch für die, denen auf solche Weise die Gegenstände ihrer innigsten Liebe und zärtlichsten Ob-

hut genommen wurden, muß die Erfahrung, wie mit diesen Kostbarkeiten verfahren worden ist, eine Tröstung und Genugtuung bedeuten. Der Staat hat sie in sorglichste Pflege genommen. Und was früher nur einem beschränkten Kreise zugänglich war, gehört nun wirklich der Allgemeinheit. Den bemerkenswertesten Zuwachs des staatlichen Kunstbesitzes bedeutet die Galerie des Großindustriellen Schtschukin in Moskau. Zwar sein Palais in der Malaja Grusinskaja war immer schon fast museumsmäßig angelegt und war auch früher zu manchen Zeiten an zwei Tagesstunden der Besichtigung geöffnet. Doch jetzt wird die Sammlung ganz wie ein Staatsmuseum verwaltet, besucht und für die Bildung weiter Volkskreise methodisch ausgenutzt. Es ist eine Kunststätte, die in ihrer Art ohne Beispiel dasteht. Bezeichnend für die politische Situation der Jahrzehnte vor dem Kriege ist es, daß dieser russische Kunstfreund fast ausschließlich französische Werke kaufte. Wenn man sich in der Epoche vorher noch lebhaft für deutsche Kunst interessiert hatte, wenn Tretjakow immerhin auf gut Glück einiges aus unserem Lande erwarb, wie mehrere Menzels, einen Achenbach und dergleichen, so hörte das nun auf. Zwei kleine und nicht besonders liebevoll ausgesuchte holländische Pastelle Liebermanns vertreten be Schtschukin ganz allein die deutsche Malerei. Dafür kann man in seiner Sammlung die französische Entwicklung vom Impressionismus bis zu Picasso so eingehend verfolgen wie in keiner Galerie der Welt, die Pariser eingeschlossen. Es ist erstaunlich, was er zusammenbrachte, mit welchem Geschmack er kaufte oder seinen Beratern gehorchte.

Im Treppenhause wird gleich eine Hauptnote angeschlagen: Matisse hat dafür drei große dekorative Bilder geliefert. Man sieht, daß die Arbeiten für diese Stelle gemalt sind. Es ist der kleine Zyklus, zu dem das in vielen deutschen Handbüchern wiedergegebene Bild des Reigens mit dem entfesselten Rhythmus der tanzend im Kreise springenden Figuren gehört. Auch einer der großen Säle der unvergleichlichen Flucht im ersten Stockwerk des Palais gehört ganz Matisse; die schönsten seiner großen Stillleben hängen hier. Die „Goldfische" desgleichen. Auch sonst ist der verständige Grundsatz durchgeführt, daß ganze Räume oder wenigstens Wände einzelnen Meistern gewidmet sind. Ein Saal heißt Cézanne. Dabei der „Mardi gras", Pierrot und Harlekin mit dem Hauptakkord Rot-Schwarz. Sodann ein Selbstporträt, eins der besten aus der späteren Zeit; eine Dame in Blau; ein Mann mit der Pfeife; ein blendendes Stillleben; eine tonige Landschaft von Aix, das saftig-breit gemalte Bild des Mont St.-Jean. Neben einem ganz frühen Blumenstück in dunkeln Farben glüht, sehr instruktiv, ein kleiner Courbet — Zusammenhänge werden klar, die man sonst wenig beachtete. Wie überhaupt in diesem Museum sich die Logik und organische Entfaltung der französischen Malerei des letzten Menschenalters überwältigend offenbart.

Ein Kabinett Henri Rousseau ist eine Entzückung für den Besucher. Da ist der Fluß mit der Brücke, über der ein Aroplan schwebt. Da ist das Urwald-Pferd, dem der Jaguar an die Kehle springt. Da ist „Der Dichter (Apollinaire) und die Muse". Im Speisezimmer des Schtschukin-Hauses dann eine ganze lange Wand Gauguin. Auch hier eine frühe Landschaft, noch aus der bretonischen Periode. Ein überwältigendes Selbstporträt (dessen Kopf den deutschen Betrachter seltsam an Corinth erinnert). Und eine ganze Folge von Gemälden aus der überseeischen Welt mit den braunen Frauen und der flammenden Lüsternheit der exotischen Blumen. Eine Querwand desselben Raumes trägt das unsichtbare Schild „van Gogh". Zwischen einer Fassung der Arlésienne, einem männlichen Porträt mit blauem Rock und einem in breiten Pinselhieben hingesetzten Waldgebüsch hängt das wenig bekannte Bild der Arena von Arles, ein merkwürdiges Stück, nicht auf den ersten Blick als ein van Gogh erkennbar.

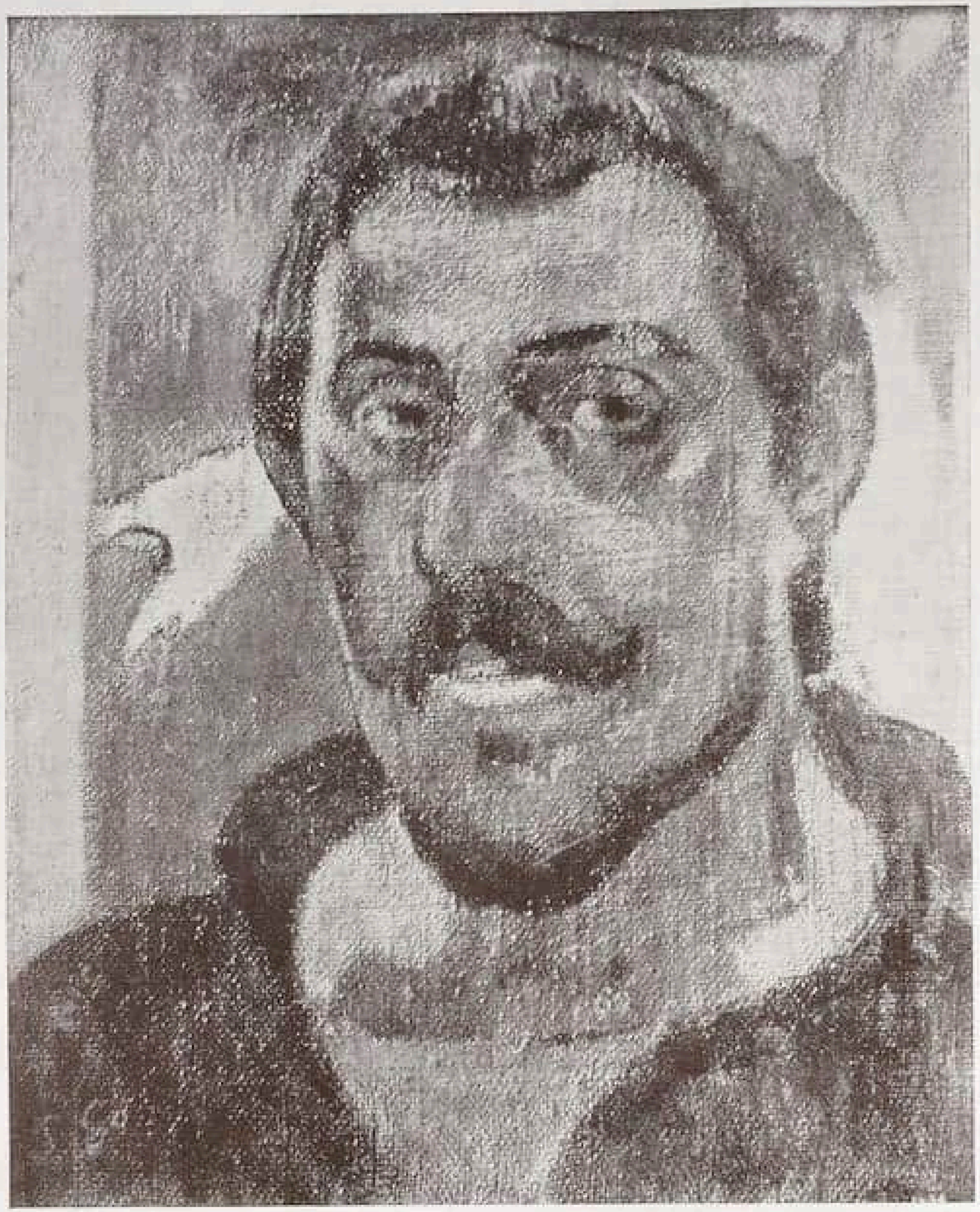
Der anschließende lange Saal wird von Claude Monet beherrscht. Man begleitet die ganze Entwicklung des Meisters von dem historisch denkwürdigen „Dejeuner sur l'herbe" von 1866 über die Ansichten der Kathedrale von Rouen bis zu den Londoner Gemälden vom Parlament und von den Themsebrücken, die um 1902 entstanden. Dazwischen leuchten die Felsen von Bellos-Isles und von Etretat und die entzückende

Dame im Garten mit dem Sonnenschirmchen aus der Gegend der holdseligen „Lise". Um Monet etwas Pissarro, etwas Sisley, ein Blick aufs Seineufer, nebenan Renoir, junge Mädchen in Schwarz, und Degas, die Tänzerin beim Photographen. Der ganze Kreis ist versammelt. Ebenso die Zeitgenossen, die sich darum gruppieren. Von Forain ein Rennen in Longchamps, Toulouse-Lautrec, Fantin-Latour, Carrière, Odilon Redon. Dazu eine, freilich schwächliche Probe von Puvis de Chavannes. Schtschukin kaufte mit einem geradezu fanatischen Vollständigkeitstrieb. Auch Cottet und Menard durften nicht fehlen. Vuillard und Guillaumin bilden den Übergang zur nächsten Generation. Für den Neoimpressionismus legen Cross und Signac Zeugnis ab. Selbst ein bei uns so wenig beachteter Künstler wie Jean Puy ist vorhanden. Über Maurice Denis geht es zu den Leuten vom einstigen Herbstsalon, zu Othon Friesz, Vlaminck, dem in Rußland besonders geschätzten Albert Marquet. Wie Liebermann für Deutschland, müssen sich auch andere Nichtfranzosen mit flüchtigen Hinweisen begnügen: Thaulow, Brangwyn, Zuloaga.

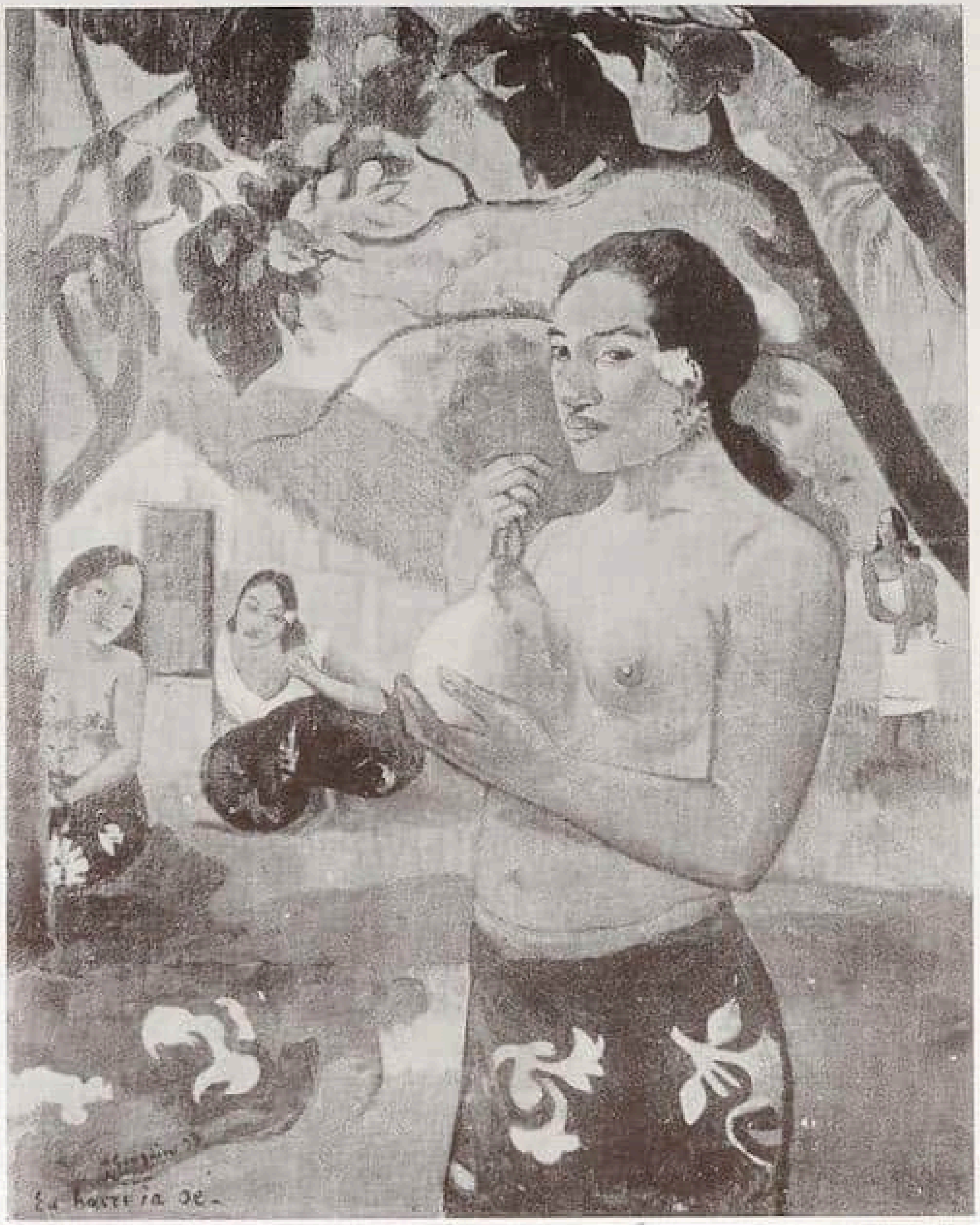
Ein großer Frauenkopf von van Dongen und eine Zierlichkeit der Laurencin schlagen die Brücke zu Picasso, von dem Schtschukin eine erstaunliche Sammlung erwarb. Man sieht vor allem eine ganze Serie von Werken aus der spanischen, vorpariserischen Zeit. Dunkle Bilder, von schweren Farben, aus denen unheimliches Licht flackert. Porträtköpfe dieser zurückliegenden Epoche, zu denen noch das späte Bildnis des Dichters Savartez hinübergrüßt; Studien nach Judenköpfen; eine ältere Fassung des Absinth-Trinkers. Dann geht es zu dem uns geläufigeren Picasso. Stilleben von unerhörtem Raffinement. Kubistische Zerlegungen von fanatischer Rechtgläubigkeit. Ein großes Bild mit drei Frauenakten gegen Dunkelrot, in vielfachen Überschneidungen und Schachtelungen der Körperformen. Zwei ganze Säle und ein kleineres Kabinett sind ausschließlich Picasso eingeräumt. Ein letzter Saal schließlich enthält in der Hauptsache Bilder von Braque und Derain, dabei als Hauptstück Derains großes Gemälde „Samedi", die kompositionell wie malerisch ungemein geistreich behandelte Gruppe zweier Frauen und einer Magd. Die Plastik ist durch alle Epochen hindurch stiefmütterlich behandelt. Nur ein schöner Frauenakt von Maillol fällt auf.

Von der Sicherheit und Klarheit, mit der Schtschukin kaufte, kann man bei der zweiten gewaltsam „verstaatlichten" Moskauer Privatsammlung, der Galerie des Großkaufmanns M o r o s o w, nicht sprechen. Sie weist eine Fülle guter Dinge auf, aber daneben auch Unbeträchtlicheres. Dieselben Namen erscheinen. Cézanne ist am besten vertreten. Aus seiner Frühzeit kommt das dunkle Bildchen zweier Frauen mit einem Kinde, im Grunde sonderbar unmalerisch empfunden, fast an Guys erinnernd. Graphisch geradezu das Mädchen am Klavier. Dann aus der Hauptzeit die in Deutschland oft reproduzierte Gruppe der badenden Männer, ein Frauenporträt, eine Berglandschaft, ein umfängliches Stilleben, eine Parkbrücke, ein Haus am See — alles Nummern ersten Ranges. Für Monet sprechen einer der prächtigsten Boulevard-Blicke, ein Nebelbild von der Waterloo-Brücke und ein hierher verlaufenes Einzelstück der Heuschober-Serie. Sechs Matisse bilden eine Ergänzung zu Schtschukin. Zwei Marokko-Bilder springen daraus hervor, Blicke aus einem Fenster und durch einen arabischen Bogen. Das Treppenhaus aber wurde bei Morosow von Bonnard ausgemalt, sehr geschmackvoll, aber etwas leer im Ausdruck. Ein mächtiger Tanzsaal mit Oberlicht ward Maurice Denis anvertraut, der zwischen die Säulen und Pilaster einen etwas süßlichen Zyklus von Amor und Psyche auftrug. Die Bildnerei wurde hier aufmerksamer beachtet. Man findet zwei Maillols, von Rodin die Marmorphantasie „Amor fugit" und den zurückgelehnten bronzenen Mahler-Kopf. Auch zwei Skulpturen von Hötger, der nun hier wieder, als ein einzelner, die deutsche Kunst vertritt.

Im übrigen beachtete Morosow auch die moderne russische Kunst, an der Schtschukin wenig Interesse nahm. Doch die Auswahl ist einigermaßen zufällig. Man begegnet einem charakteristischen Bauernbild von Maljawin, flimmernden Theaterdingen von Ko-



Selbstbildnis. Moskau, Museum moderner Kunst. Abt. Schtschukin.



Ea haere ia oe. Moskau, Museum moderner Kunst. Abt. Morosoff.

Paul Gauguin.

Paul Gauguin. Der Blumenſtrauß.

Paul Gauguin. Les Parao-Parao. Unterhaltung.

Moskau, Muſeum moderner Kunſt. Abt. Moroſoff.

rowin, einer romantischen Abendstimmung von Kusnietzow, einem Interieur und einer Gesellschaft im Park von Sapunow, schließlich ein paar interessanten Zeichnungen von Grigoriew. Auch ein kleiner Serow ist da. Aber eine wirkliche Übersicht gewinnt man nicht. Es fehlte die Systematik des Sammelns, die bei Schtschukin so hohen Respekt einflößt.

Nicht der gesamte private Kunstbesitz übrigens wurde vom Staate für beschlagnahmt erklärt. Man muß sich das Zugreifen der bolschewistischen Praxis nicht so schematisch vorstellen. Der Staat machte sein herrisches Recht vielmehr nur da geltend, wo er ein besonderes Interesse der Allgemeinheit als vorliegend erkannte, d. h. bei großen Sammlungen von so ausgesprochenem Museumscharakter wie den eben beschriebenen, oder bei Einzelstücken von hervorragendem Wert, die sich in der Hand eines Privatmannes befanden. Zahlreiche Dinge, die man bei einer Wertung in die zweite Reihe setzen würde, und eine große Menge von Sammlungen, die der eben genannten Voraussetzung nicht entsprachen, blieben ruhig bei ihren Besitzern. Die Kunstverwaltung in Lunartscharskis Volkskommissariat, will sagen im Kultusministerium zu Moskau, begnügte sich in diesen Fällen mit einer Inventarisierung, die so gewissenhaft durchgeführt wurde, daß man neidisch werden könnte; denn in welchem anderen Lande gibt es etwas Ähnliches? Es wurden auf diese Weise die Verzeichnisse von etwa 500 Privatsammlungen in Moskau und über 300 in Petersburg aufgenommen. Keine geringe Arbeitsleistung. Die Besitzer dieser katalogisierten Sammlungen sind sogar befugt, Einzelheiten ihrer Bestände zu verkaufen; die Regierung verlangt dann allerdings Mitteilung. Die Berechtigung, die solchermaßen erteilt wird, ist freilich ziemlich illusorisch, da in Rußland selbst von einem internen Kunsthandel nicht gesprochen werden kann, für den Außenhandel aberWerke, die einen Gewinn von irgendwelcher Beträchtlichkeit abwerfen würden, kaum freigegeben wurden.

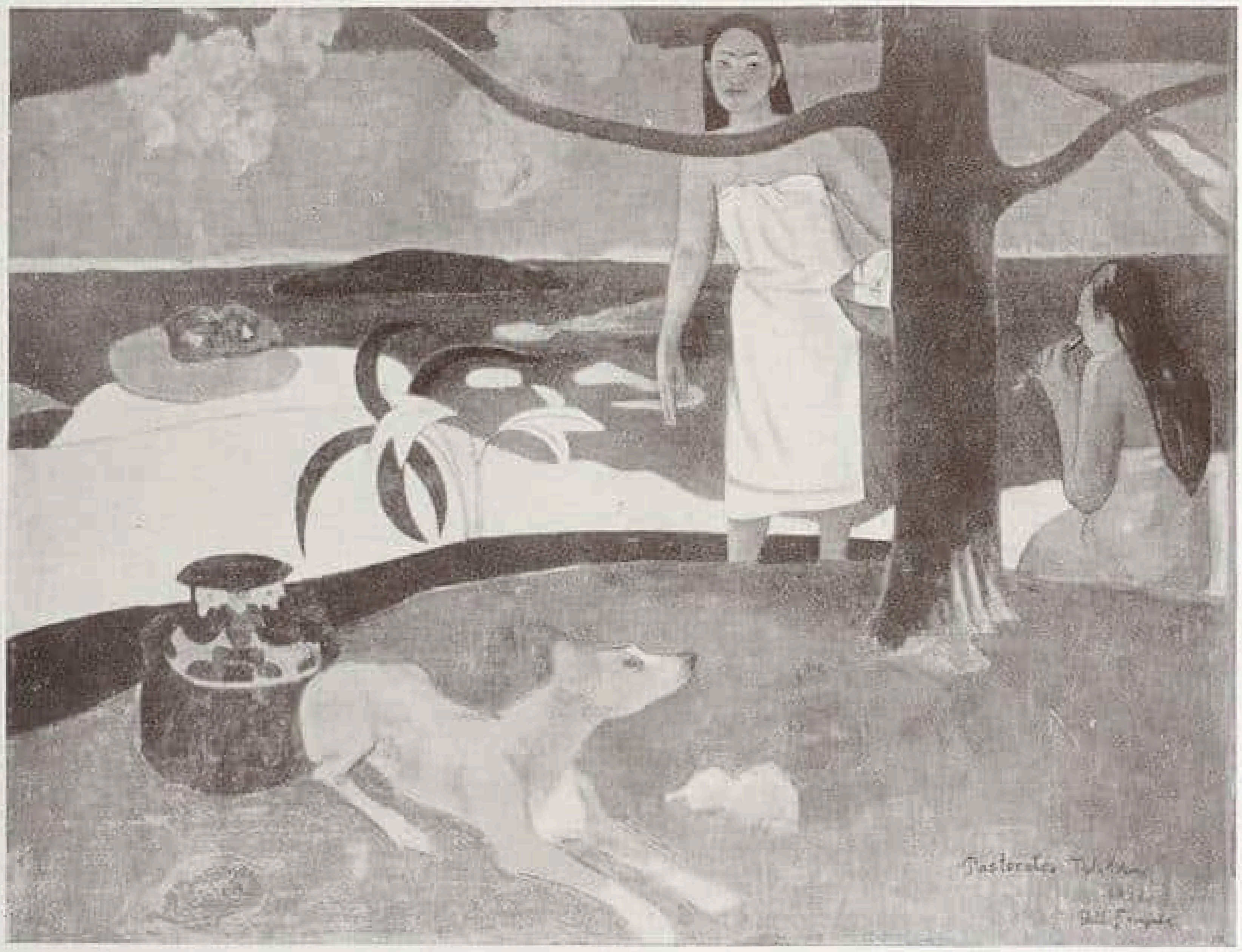
Durch die Beschlagnahmungen, die erfolgten, schwoll der staatliche Kunstbesitz naturgemäß ins Ungeheure an. Es war nicht leicht, alles in den bestehenden Museen unterzubringen. Andererseits lagen die Dinge fast niemals so einfach wie bei Schtschukin und Morosow. Infolgedessen entstand zunächst der Gedanke, das Museumswesen im Lande draußen systematisch auszubauen, um auch der Bevölkerung der Gegenden, die abseits der großen Zentren liegen, eine Möglichkeit künstlerischer Erkenntnis zu bieten. Diese Riesenarbeit ist naturgemäß heute noch so wenig abgeschlossen, wie etwa der Ausbau des Schulwesens. Immerhin besitzt Rußland zur Zeit, obschon es durch die Randstaaten eine ansehnliche Reihe großer Städte verloren hat, 160 Museen gegen 80 vor dem Herbst 1917.

Wichtig wurde dann die Umgestaltung der vorhandenen Hauptmuseen durch den mächtigen Zuwachs an Material. Namentlich der Neuaufbau der kunstgewerblichen Sammlungen im Großen Kreml-Palais und das Übergreifen der erweiterten Eremitage ins Petersburger Winterpalais stellen Erscheinungen im Museumswesen dar, für die es kaum ein Beispiel gibt. Bedeutsam aber vor allem war die Begründung der „Linken Museen“ in Moskau und Petersburg. Die älteren Staatsmuseen zeigten nicht viel von der jüngsten russischen Kunstentwicklung, von Zeugnissen moderner Kunst aus anderen Ländern zu schweigen. Tretjakow schließt mit den französischen Impressionisten ab. Das „Russische Museum Alexanders III.“ in Petersburg hat nur in den letzten Sälen, die man beim Rundgang berührt, einige Proben aufgenommen; auch das geschah erst in den letzten Jahren. Hier hängt Grigoriews effektvolles und geistreiches Porträt Meyerholds, das den Theatermann, in Frack und Zylinder, bei der Bühnenarbeit zeigt, mit einer intensiven Bewegung beider Arme, als wolle er gerade einem Schauspieler Sinn und Gestaltung einer Rolle einhämmern — und daneben einen zweiten, blasseren Meyerhold im Kostüm eines Pierrot, der diese Bewegung nachahmt: das Eigentümliche der Tätigkeit eines Regisseurs ist auf solche Weise nicht übel sinnfällig gemacht. Bilder von Kandinsky, von Anjenkow, Malewitsch und ein paar feine Stilleben

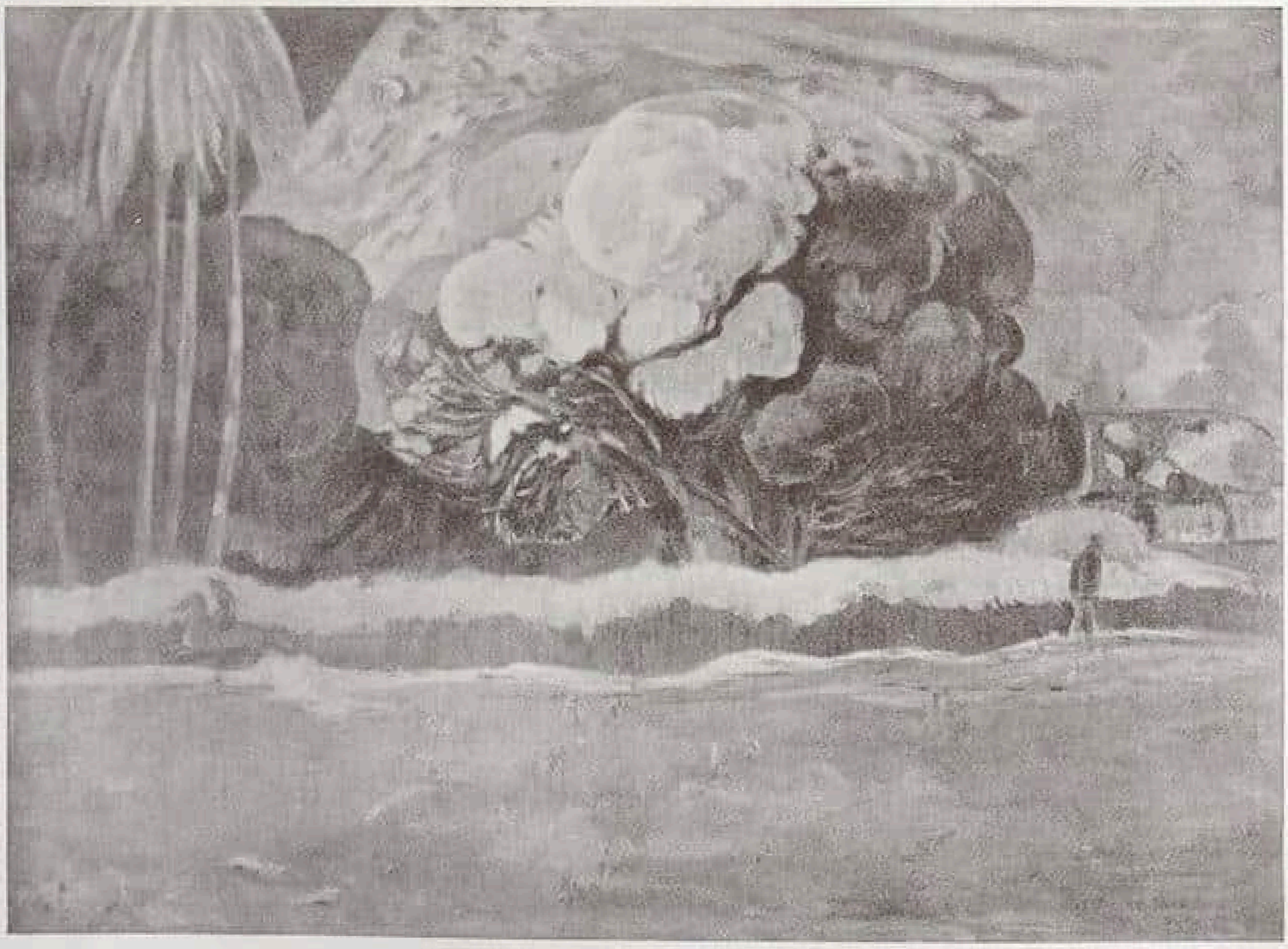
von Sterenberg vertreten die neueste Phase der nationalen Malerei. Das ist alles. Die „Linken Museen" treten nun in die Lücke.

Die neue russische Regierung wollte hier beweisen, daß sie die Pflicht einer staatlichen Kunstverwaltung begreift: Werke der strebenden und ringenden Gegenwart anzukaufen, dadurch den Künstlern materiell zu helfen und sie zu ermutigen, und zugleich dem Verständnis ihrer Neuerungen freie Bahn zu schaffen. Ein Beispiel, von dem andere Länder lernen könnten. Man hat bereits ein stattliches Material moderner Werke aufgestapelt, vorläufig in den Räumen beschlagnahmter Baulichkeiten untergebracht und unter Aufsicht gestellt. Als ich in Rußland war, waren die Sammlungen noch nicht öffentlich zugänglich; aber auch wenn dies inzwischen geschehen ist, kann nur von einem Provisorium die Rede sein, da sowohl in Moskau wie in Petersburg erst eine Umquartierung nötig wäre, um aus den Ansammlungen „Museen" im eigentlichen Begriff zu machen.

Erstaunlich ist der Reichtum an Talenten, der sich hier offenbart. Die Eindrücke, die wir vor zwei Jahren in der großen Ausstellung gewannen, die vom russischen Staate nach Deutschland, nach Berlin, später nach Holland und nach Amerika gesandt wurde, vertiefen und erweitern sich. Es zeigt sich wieder, daß die malerische Vorstellungswelt des Expressionismus, wie sie sich in Frankreich und in Deutschland gebildet hatte, in Rußland nur eine beschränkte Zahl von Anhängern geworben hat. Ein Künstler wie D. Burljuk, der figürliche und landschaftliche Motive mit starkem Farbgefühl zu eigenwilligen, ausdrucksstarken dekorativen Kompositionen verwendet, hat nicht viele Nebenmänner. Eine Wirkung in die Breite begann erst mit dem Auftreten Kandinskys, vielmehr mit der Wendung zur abstrakten Form und Farbe, die er nach seinen Volkskunst-Anfängen nahm. Querhinein schnitt dabei die aufrüttelnde Parole des Kubismus. Eine ganze Phalanx rückt an, in der sich diese beiden Elemente durchdringen. Kräftige und stürmische Begabungen, bei uns größtenteils unbekannt, wie Baranow-Rossiné (der auch die Uniformen der Roten Armee entwarf) oder Barbe Stepanow, bei aller Rücksichtslosigkeit in der Bekundung ihrer Anschauung von einer bemerkenswerten Fähigkeit zu straffer Konzentration des Formaufbaus und einer sehr kultivierten Feinfühligkeit in der Berechnung farbiger Nuancen. David Sterenberg bedeutet dann die äußerste Spitze der Malerei, die, in konsequenter Weiterführung der Lehren des Cézanne, das Bild vor allem als Fläche verstand. Seine Stilleben, in zarten, behutsam gewählten farbigen Kontrasten aufgebaut, fast lyrisch empfunden, sind klassische Beispiele des vollkommen dekorativ aufgefaßten Nebeneinander. Dann beginnt das große Abrücken von der Fläche. Man kann sagen, daß für die Fortentwicklung der kubistischen Idee in den Konstruktivismus Rußland mehr getan hat als irgendein anderes Land. Zwei Strömungen begegnen sich nun: das Streben nach neuer Gesetzmäßigkeit und die Sehnsucht nach Plastik, nach der Wiederentdeckung der Dreidimensionalität. Deutlich verfolgt man die Linie. Den Übergang bilden die Stilleben, etwa von A. Morgunow, die kubistische Überschneidungen mit ganz anderer Energie, als das in Paris geschah, durch Einfügung von einfachen Motiven einer plastischen Gegenständlichkeit beleben — ähnlich wie es, nun in wirklicher Plastik, bei den oben erwähnten Giebel-Emblemen der Exter zu sehen ist. Ein neues bildhauerisches Gestalten nahm diese Tendenzen auf. Man verfolgt es bei Tschaikow, der etwa Archipenkos sinnlich-schmiegsame Körperübersetzungen strenger und herber weiterführt, oder bei Klun, der nun schon eine ganz mathematische Phantasie spielen läßt. Unter den Malern, die diese Anregungen auf sich wirken ließen, steht Malewitsch noch immer an der Spitze. „Logische Träumereien" könnte man seine Bilder nennen. Die unter der Einwirkung von Maschinenwesen und Ingenieurkunst völlig neu arbeitende Einbildungskraft eines Künstlergeschlechts, das sich mit ganzer Inbrunst und allen Nerven, mit dem inneren Jubel des Entdeckertums und leidenschaftlicher Schöpferfreude ans Gegenwärtige klammert, bahnt sich hier ihren Weg in unentdeckte Reviere.

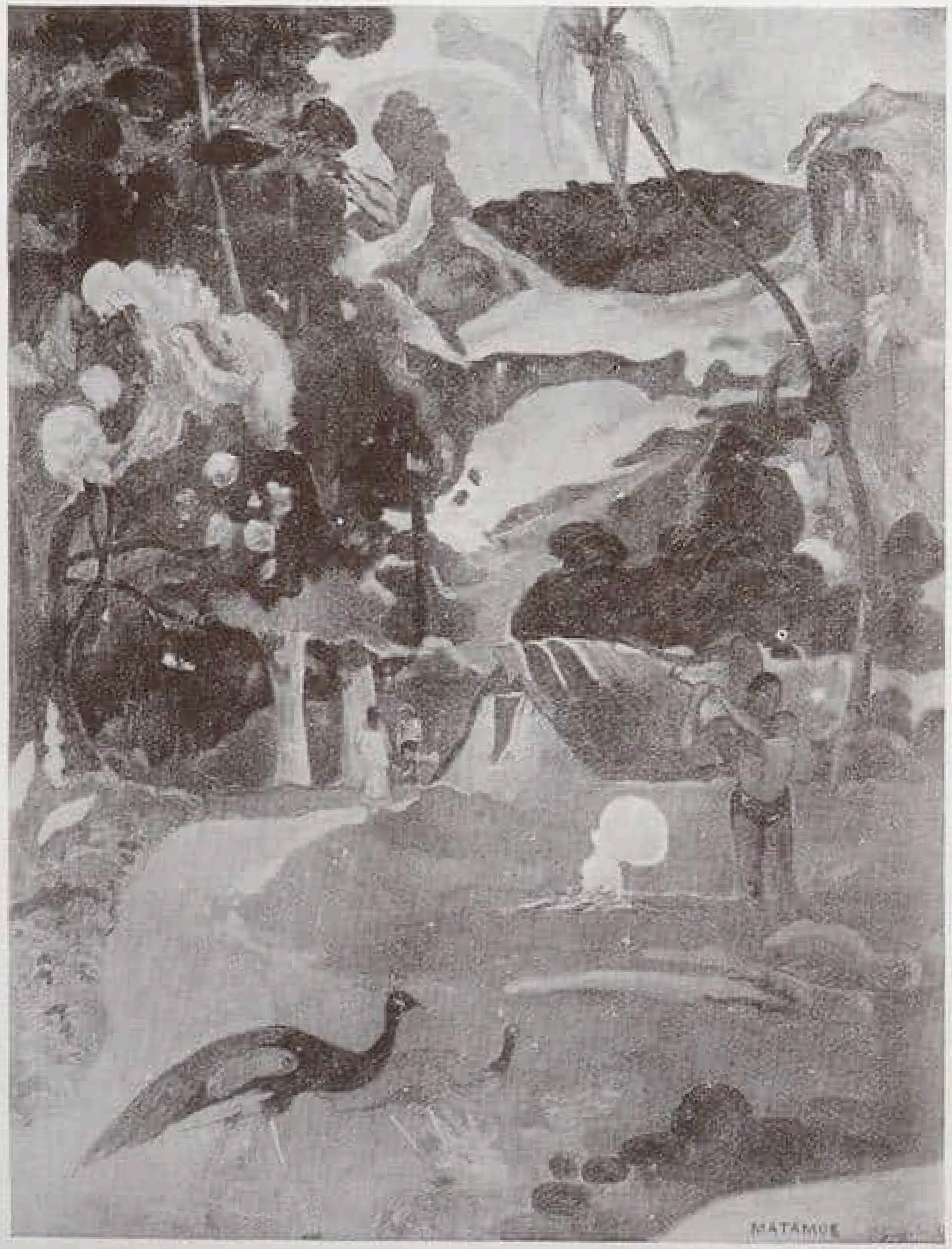


Paul Gauguin. Pastorales Tahitiennes.

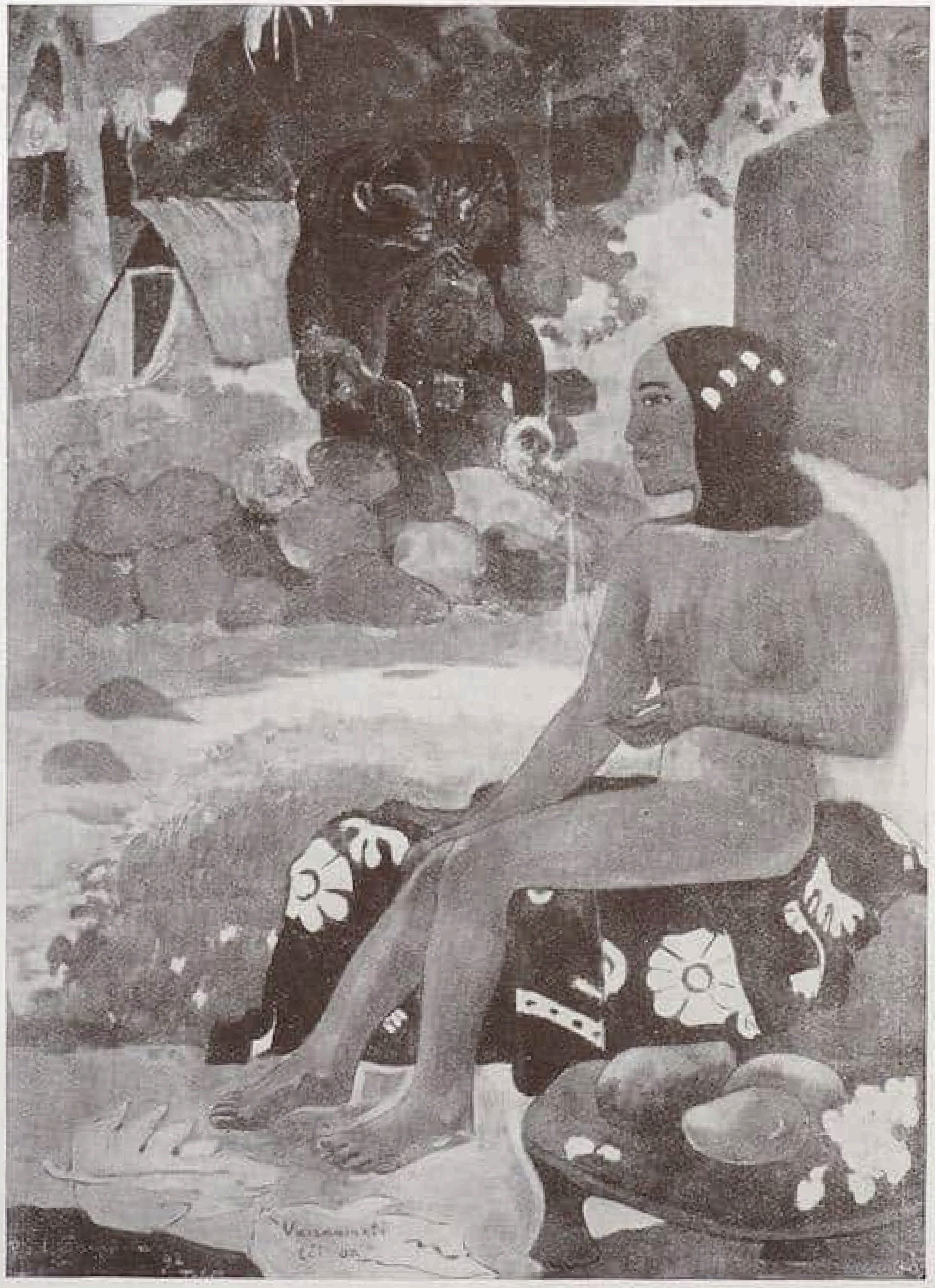


Paul Gauguin. Fatata te Mouà. Adossé à la Montagne.

Moskau, Museum moderner Kunst. Abt. Morosoff.



Matamoe. Die Pfauen. Moskau, Museum moderner Kunst. Abt. Morosoff.



Vaïraumati têi oa. Moskau, Museum moderner Kunst. Abt. Schtschukin.

Paul Gauguin.

Die Tätigkeit der amerikanischen Museen

Von FRANK E. WASHBURN FREUND

Dienen, dem großen Publikum dienen, nicht bloß Sammeln und Erhalten wird mehr und mehr der Wahlspruch der Leiter der amerikanischen Museen. Um einen jetzt gang und gäbe gewordenen Ausdruck zu benützen: man ist von einer mehr statischen zu einer mehr dynamischen Tätigkeit übergegangen, ahmt auch den Propheten Mohammed nach und wartet nicht mehr so sehr auf den Berg, der zu ihm komme, sondern geht gleich selber zum Berge. So beginnt der Samen, den John Cotton Dana, Direktor des Newarker Museums, vor Jahren — damals, wie es schien, auf steinigen Boden — ausgestreut, aufzugehen und trägt sogar schon an manchen Stellen reiche und schöne Frucht. Seinerzeit mußte Dana noch seine gedanken- und anregungsreiche Broschüre „Ein Plan für ein neues Museum" (mit dem Untertitel: „Ein Museum der Art, daß es sich für eine Stadt lohnt, es zu unterhalten") privatim drucken lassen. Jetzt hört man seine Ideen auf allen Seiten ausgedrückt und sieht sie eben sogar schon, teilweise wenigstens, in die Wirklichkeit übersetzt.

Als Direktor Dana vor einigen Wochen von einer ausgedehnten Europareise zurückkehrte, veröffentlichte die „Art News" eine Unterredung mit ihm, in deren Verlauf er u. a. folgendes sagte: „Ich habe wieder die Überzeugung gewonnen, daß die Methoden, die die führenden großen Museen der Welt, wie das Britische Museum, der Louvre u. a. noch immer anwenden, geändert werden müssen. Es ist mir klarer denn je geworden, daß Museen, die diese Methoden verwenden, nur den geringsten Nutzen für all die auf sie verwandten Kosten der Anlage, des Ausbaues und der Erhaltung eintragen können. Wenn man z. B. die Besuchermenge im Britischen Museum beobachtet, so sieht man, daß, mit verschwindenden Ausnahmen, all die Tausende nichts weiter tun als gaffen, wobei sie kaum das geringste lernen, nichts besonderes denken und gar nicht dazu kommen, das, was sie sahen, in irgendeinen Zusammenhang mit dem, was sie bereits wissen oder erfahren haben mögen, zu bringen, so daß es ihnen zum wirklichen Leben erstehen und dadurch nun seinerseits Interesse und Leben erwecken könne. Wenn man mir darauf zu antworten beliebt, daß es töricht wäre, mehr als ein solches „Gaffen" von der „Menge" zu erwarten, und daß man sehr zufrieden sein müsse, wenn selbst nur einer von Zehntausend inneren Gewinn davontrage, so muß ich sagen, daß ein solches Museum, in meinen Augen wenigstens, eine unerhörte Verschwendung an Mitteln und Energie darstellt. Ich bin nach diesen erneuten Erfahrungen mehr als je für ständig wechselnde Ausstellungen innerhalb eines Museums, und zwar keiner allzu umfangreichen; für ein Museumsgebäude, das innerlich wie äußerlich (seiner Lage und Verbindungsmöglichkeiten nach) das Zentrum der Stadt darstellt, und dem eine entsprechende Anzahl von Zweigmuseen zur Seite stehen; ferner für ein bis zur äußersten Möglichkeit ausgebautes System von Leihgaben aus den Beständen des Museums an Schulen, andere öffentliche Institute, aber ebenso von Ateliers, Fabriken, Läden und selbst Private. Ja, alle diese sollten ständig dazu angehalten werden, sich Gegenstände aus dem Besitz des Museums, das ja als öffentliches in Wirklichkeit ihr eigenes ist, zu leihen. In unserem Newarker Museum wird diese Politik befolgt, und die Zeit wird dartun, ob sie oder die alte die richtige ist."

In der oben genannten Broschüre hatte Direktor Dana bereits all diese Gedanken des Näheren ausgeführt und dabei klar unterschieden zwischen einer kleinen Zahl erstklassiger Werke jeder Art, die ein Museum namentlich in der Provinz gleichsam als höchsten Standard sammeln und pflegen und vorführen solle, und einer großen Zahl anderer Gegenstände, darunter Reproduktionen, die für die oben erwähnten Zwecke jederzeit zur Verfügung stehen sollten, und auf die, seiner Meinung nach, ein öffentliches Museum das Hauptgewicht legen sollte. Auch meint er, solle jedes Museum, je nach dem gewerblichen Leben seiner Stadt, bestimmte Gebiete der angewandten Kunst besonders pflegen und so immer im engsten Kontakt mit seinem Publikum und dessen Interessen (in jedem Sinne des Wortes) bleiben. Ein solches Museum würde tausendfältige Frucht tragen.

Wie sehr man jetzt in der Stadt seiner langjährigen Tätigkeit die Bedeutung dieser Dinge erkannt hat, beweist die Tatsache, daß nun an den Bau einer solchen „Zentrale" in Newark gegangen wird. Ein einziger Großkaufmann, Mr. Louis Bamberger, hat dazu allein die Summe von $ 650000 gestiftet. Und andere Bürger eifern ihm nach bis hinab zu dem Scherflein der Armen.

In einem anderen Sinne legt das Fogg Museum in Cambridge das „Dienen" aus. Dieses Institut steht in enger Verbindung mit der Harvard Universität, und beide zusammen haben es unternommen, den anderen Museen des Landes in praktischer Weise dadurch zu helfen, daß sie eine Anzahl kunstliebender Studenten zu Kuratoren und Direktoren von Museen ausbilden, wobei

vor allem auch auf praktische Kenntnisse in der Erhaltung und Restaurierung von Kunstgegenständen Gewicht gelegt wird.

Um diese Tätigkeit in größerem Maßstab ausüben zu können, hat die Harvard Universität vor einigen Monaten einen Aufruf erlassen, in dem um die Summe von zwei Millionen Dollars gebeten wurde. Bis auf ein paar Hunderttausende sind die Millionen auch schon zusammen. John D. Rockefeller junior, der für Kunstdinge viel übrig hat, stiftete allein eine halbe Million, nachdem er gerade eine volle Million Dollars der französischen Regierung zur Restaurierung der Rheimser Kathedrale, von Versailles und Fontainebleau zur Verfügung gestellt hatte. Ein Teil der Einnahmen aus den zwei Millionen soll übrigens auch zur Unterstützung von Ausgrabungen verwandt werden, die das Fogg Museum an verschiedenen Stellen in Griechenland und anderswo ausführen läßt.

Außerdem unternimmt die Harvard Universität ausgedehnte chemische Farbuntersuchungen, einmal um antike Gemälde vor völligem Ruin zu bewahren, und sodann um für die lebenden Künstler permanente Farben zu gewinnen.

An Stiftungen für neu zu errichtende oder in der Errichtung befindliche Museen war in der abgelaufenen Saison wieder kein Mangel.

In S. Francisco geht die große Museumsstiftung des Mr. und der Mrs. A. B. Spreckels ihrer Vollendung entgegen. Man hat als Leiter jetzt die außerordentlich rührige, erfahrungsreiche Mrs. Cornelia B. Sage Quinton gewonnen, der die Albright Gallery in Buffalo ihre Bedeutung verdankt.

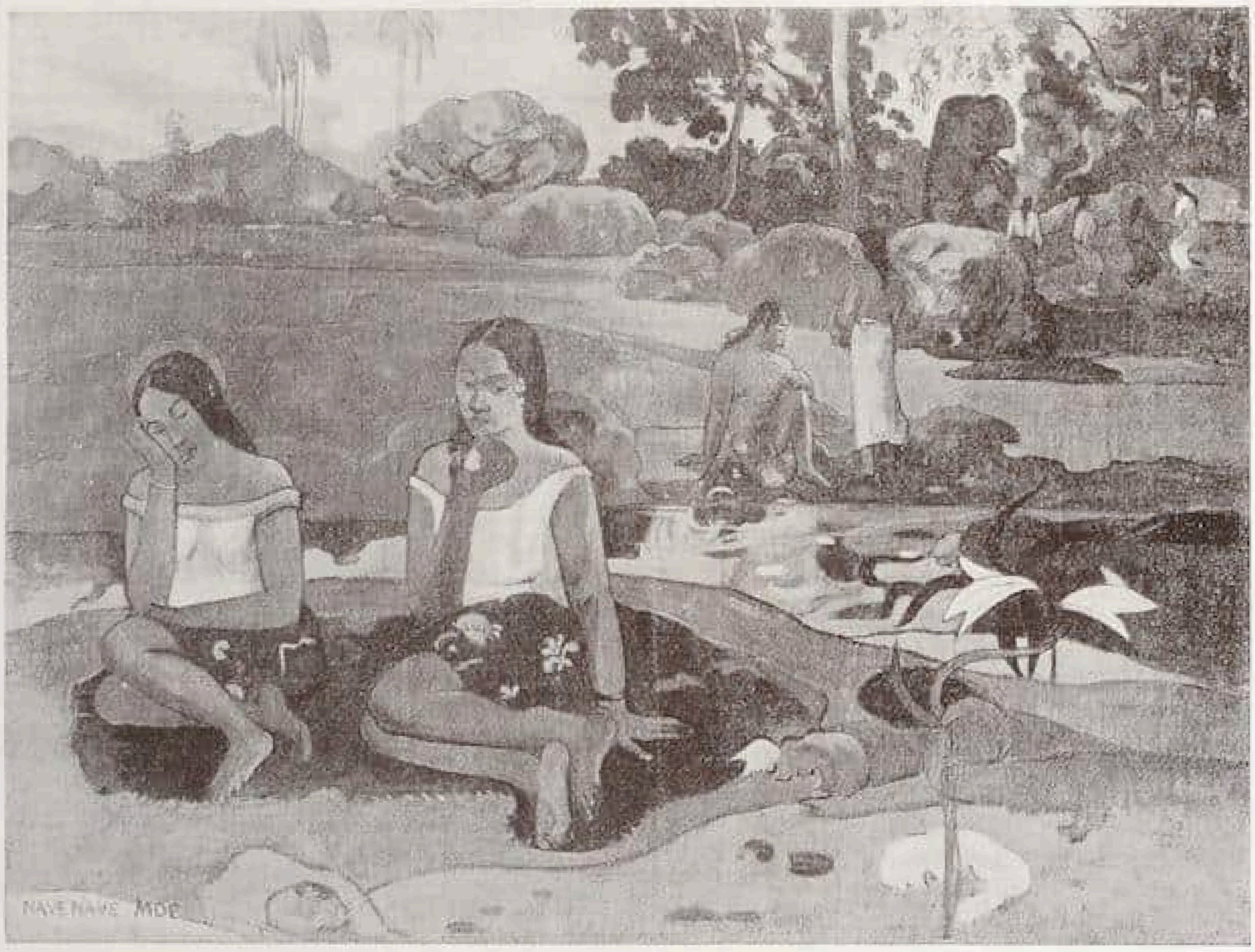
In Minneapolis, wo vor einigen Jahren Mr. T. B. Walker seine umfangreiche Gemäldesammlung nebst Grund und Boden für eine öffentliche Galerie seinen Mitbürgern zum Geschenk gemacht hatte, hat jetzt die Stadt eine halbe Million zum Bau des Galeriegebäudes ausgeworfen.

Selbst in Philadelphia regt es sich. Der Stadt war die Mac Faddensammlung meist englischer Gemälde des 18. Jahrhunderts vor einiger Zeit vermacht worden, jedoch mit der Klausel, daß bis zu einem bestimmten Datum die Sammlung in einem Flügel des zu errichtenden neuen Museums untergebracht sein müsse, widrigenfalls die Stadt die Sammlung verlieren solle. Der ausgemachte Zeitpunkt ist nahe herangerückt, und nun wird fieberhaft gearbeitet, um wenigstens den einen Flügel des Museums fertig zu stellen, wozu schon zwei Millionen von der Stadt bewilligt worden waren. Der ganze Bau zieht sich fast ewig in die Länge. Der Voranschlag für das Museumsgebäude beläuft sich auf $ 13700000, eine wahre Riesensumme, von der bisher noch nicht einmal die Hälfte bezahlt worden ist. Man hofft noch Abstreichungen machen zu können, denn selbst den geduldigen Bewohnern der Stadt der Menschenfreunde dürfte das zu viel werden, und sie könnten etwas lauter als bisher peinliche Fragen zu stellen beginnen.

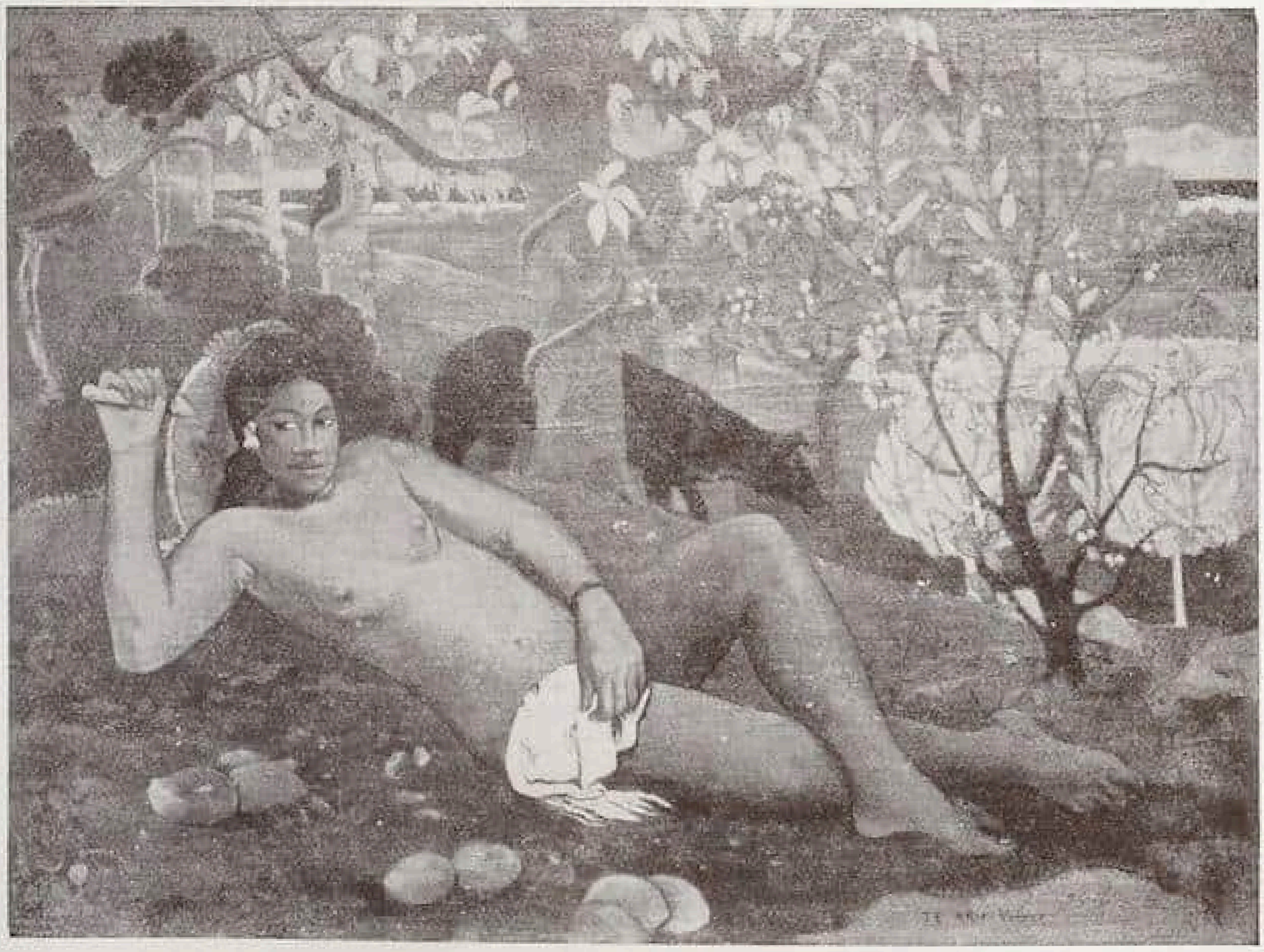
Wie wenig die Stadt die großartigsten Kunststiftungen öffentlich gesinnter Bürger bisher zu würdigen gewußt hat, sieht man an dem seltsamen Schicksal der bedeutenden John G. Johnsonsammlung, für die Dr. Valentiner vor einigen Jahren einen Katalog geschrieben hat. Der Stifter hatte bestimmt, daß die Gemälde in seinem Hause, das einen Teil der Gabe ausmachte, öffentlich gezeigt werden sollten. Man ließ Jahre vergehen, ehe irgend etwas geschah. Dann wurden im letzten Herbst endlich die „populären" Werke, vor allem die der Barbizonmeister, ausgestellt, während die Bedeutung der Sammlung doch vor allem in den zum Teil ganz außerordentlichen Primitiven besteht. Endlich auf langes Drängen hin hat man diese nun im Mai an Stelle der Barbizonbilder gehängt und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.

In Washington möchte man für die sogenannte „National Gallery" — eine Sammlung gestifteter Kunstwerke — endlich ein der Würde der Hauptstadt des reichsten Landes entsprechendes Gebäude errichten, denn diese „Gallery" haust noch immer in fremden vier Wänden. Ein Grundstück ist durch Beschluß des Kongresses ausgesucht und ein Architekt zur Ausführung der Pläne bestallt worden. Wann aber wird der Bau selber beginnen? Man hat sich eben daran gewöhnt, daß die Millionäre für die Kunst zahlen, und nur eine Museumstätigkeit, wie sie Dana und mit ihm jetzt viele andere vertreten, wird hierin allmählig eine Änderung hervorrufen, weil sie mit der Ideenverbindung: Kunst und Luxus ein Ende machen und an deren Stelle die von Kunst und Leben setzen wird.

Das Metropolitan Museum in New York kann wieder mit Stolz auf eine reiche Tätigkeit zurückschauen, die sich im weitesten Sinne das Interesse des Publikums als Leitstern genommen hat. Dazu sind die Bestände des Museums, teils durch Gaben, teils durch Ankäufe, wiederum stark vermehrt worden. Ähnlich wie Harvard Universität und Fogg Museum sich zu gemeinsamem Tun zusammengeschlossen haben, so jetzt das Metropolitan Museum und die Universität der Stadt New York, wodurch es nun ermöglicht ist, praktische kunsthistorische Kurse abzuhalten. Für das weitere



Paul Gauguin. Nave Nave Moe. Moskau, Muſeum moderner Kunſt. Abt. Moroſoff.



Paul Gauguin. La ſemme au mango. Moskau, Muſeum moderner Kunſt. Abt. Schtſchukin.

Moritz von Schwind. — Federzeichnung.

Max Klinger. — Apollo und Daphne in einer Landschaft.

Aus dem Versteigerungskatalog Nr. 105 der Auktion von Handzeichnungen deutscher und ausländischer Künstler
des 18.–20. Jahrhunderts durch Amsler & Ruthardt in Berlin
am 28. und 29. Oktober 1924.

Publikum ist eine Kinemaabteilung eingerichtet worden, die Schulen usw. mit künstlerischem Anschauungsmaterial versorgt.

Die wichtigste Stiftung während des Jahres war die der großartigen Ballardsammlung von 129 orientalischen Teppichen vom 15.—18. Jahrhundert, die für mehrere Monate eine einzigartige Ausstellung innerhalb des Museums bildeten.

Von sonstigen Neuerwerbungen und Gaben seien kurz angeführt:

Ein Reliquienkästchen aus vergoldeter Bronze, deutsche Arbeit des 12. Jahrhunderts, ehemals in der Schicklersammlung, Paris; die Gourdon de Genouilhac-(Finanzminister Ludwigs XII.)-Rüstung für Ritter und Pferd aus dem Jahre 1527, die als die prächtigste in der ganzen Welt gilt und die Mr. William H. Riggs 1914 aus einem herzoglichen Hause erworben hatte. Der Preis soll volle $ 100000 betragen haben; eine zweite, für einen Grafen von Hohenaschau angefertigte Rüstung für Ritter und Pferd des Meisters Wolf von Landshut, des Waffenschmieds Karls V.; ein Helm in Form eines Löwenkopfes aus dem Jahre 1460, ein sehr seltenes gotisches Werk italienischer Arbeit, das vor etwa 30 Jahren in einem Antiquitätenladen in Oxford entdeckt worden und auch einmal in deutschen Händen gewesen war; ein Ludwig XVI.-Bett aus der Herzog von Hamilton-Sammlung; eine chinesische Stele, ca. 500 n. Chr., über 6 Fuß hoch, Buddha den Heilenden mit Nebenfiguren darstellend; eine kleine Holztafel „Christi Geburt“ von Fra Angelico aus italienischem Privatbesitz, die bisher noch unbekannt gewesen ist. Tancred Borenius und andere schreiben sie seiner Mittelperiode zu; ein deutsches Männerporträt mit dem Datum 1491 und den Initialen H. H., die Friedländer für eine falsche Signatur Hans Holbeins des Jüngeren ansieht. Er hält das vortreffliche Bildnis für die Arbeit eines unbekannten fränkischen Meisters; zwei Gemälde von Nicolas Poussin, „Der blinde Orion die Sonne suchend“ und „Peter und Paul den Lahmen heilend“. Das erstere war seiner Zeit von Reynolds nach England gebracht worden. Das letztere stammt aus der Liechtenstein-Galerie in Wien; eine Decke von Tiepolo aus dem Palazzo Barbaro in Venedig, die offenbar bald nach Tiepolos Würzburger Zeit hergestellt worden ist; ein Herrenporträt von A. v. Ravesteyn; Statue des Horemheb aus Granit, die im vorigen Jahre in Memphis gefunden worden war, ein bedeutsames Stück bester ägyptischer Arbeit; drei Zimmer aus dem Hôtel Gaulin, der Residenz des Comte d'Auvillar in Dijon, die Pierpont Morgan voriges Jahr in Paris gekauft und dem Museum zum Geschenk gemacht hat.

Unter den Spezialausstellungen des Jahres ist wohl die noch laufende der „Kunst des Buches“ die bedeutsamste. Man hat die herrlichsten illuminierten Handschriften und Drucke, zum Teil in seltensten Einbänden, zusammengebracht, die zum größeren Teil den Beständen der jetzt der Öffentlichkeit übergebenen Pierpont Morgan-Bücherei entnommen sind, zum kleineren dem Besitz von 18 anderen Privatsammlungen, darunter denen des Mr. Carl H. Pforzheimer und des Mr. Mortimer L. Schiff.

Das Art Institute in Chicago ist seinen Schwesteranstalten in Detroit, Boston u. a. gefolgt und hat nun eine besondere Kinderabteilung eingerichtet, was durch einige größere Stiftungen ermöglicht wurde. Zunächst hat man einen Saal eröffnet und denselben entsprechend ausgeschmückt mit Bronzen, Bildern (darunter einem Gemälde „Spielende Gänse“ von Schramm-Zittau) usw. Heranwachsende Kinder sollen hier in anziehender Weise mit den verschiedenen Kunstprozeduren: Radieren, Holzschnitzen usw. bekannt gemacht werden.

Dem Institute wird eine große Kunstgewerbeschule angegliedert werden, für die aber noch nicht das gesamte nötige Kapital zusammengebracht worden ist. In Verbindung mit dieser Schule wird eine solche der Theaterkunst errichtet werden, für die schon ein großer Theatersaal besteht, die Stiftung des Mr. und der Mrs. W. O. Goodman.

Als Neuerwerbungen seien u. a. vermerkt: „Bauernfamilie“ von den Brüdern Le Nain; einige Originalskizzen von Puvis de Chavannes zu seinen Fresken in Paris und Lyon; „Samson und Delilah“ von van Dyck; „Vornehme Gesellschaft“ von J. Ochtervelt, ein vorzügliches Werk, das von Paul Bottenwieser stammt; eine Anzahl von Handzeichnungen alter Meister, darunter von Lionardo, Coreggio, Rembrandt; und eine umfassende Sammlung von Radierungen der Brüder Cornelius und Jan Visscher, der Zeitgenossen Rembrandts.

Gaben besonderer Art waren mehrere Säle, wie der Gotische Saal, der Holländische Saal, zwei frühenglische Säle, ein chinesischer Saal usw., in denen, wie in Detroit, die Kunst der betreffenden Länder und Zeiten in gefälligem Gesamtbild vorgeführt wird.

Das Art Institute in Detroit kündigt an, daß Dr. W. R. Valentiner, der bekanntlich schon seit einiger Zeit sein künstlerischer Beirat gewesen ist, nunmehr die Stellung als leitender Direktor angenommen habe und dieselbe vom Oktober ab bekleiden werde, wozu er nach Detroit übersiedeln wird. Das Institute verdankt Dr. Valentiner nicht bloß den Erwerb einer Reihe hervor-

ragender alter Kunstwerke, sondern auch die Erweckung des Interesses an der neuen lebenden und zugleich lebendigen Kunst, eingeschlossen der deutschen. So kann es nicht ausbleiben, daß mit ihm als Direktor die Entwicklung dieses mustergültigen Institutes in den zum Teil von ihm bereits vorgezeichneten Bahnen kräftig weiter fortschreiten wird, und daß auch Anregungen über Detroit hinaus ihre segensreichen Kreise ziehen werden.

Neuerwerbungen und Gaben waren u. a.: Porträt des Herzogs von Urbino und seines Sohnes in Form einer Lunette, umbrische Arbeit; Frauenporträt von Frans Hals aus der Baron von Oppenheimsammlung; Madonna mit Kind und hl. Johannes von Lucas Cranach; ein „Interieur" von Matisse; ein Selbstbildnis von van Gogh; eine Reihe neuer deutscher Werke von Kolbe, Scheibe, Haller, Renée Sintenis, Nolde, Schmidt-Rottluff und Radziwill; ein griechischer Marmortorso aus dem 3. Jahrhundert, wahrscheinlich Aphrodite darstellend, aus der Sammlung des Comte de Estourmel; ein Relief des Tino di Camaino, die Madonna mit Kind, von Engeln umgeben; ein hervorragendes französisches Renaissancekabinett und zwei pompöse Brüsseler Wandteppiche mit Szenen aus dem Leben des hl. Paulus, aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Das Worcester Museum unter Mr. Henniker-Heaton baut seine Spezialität: Primitive erfolgreich weiter aus. Erworben wurden u. a. eine „Hl. Agnes" von Lippo Memmi und zwei Fresken, ein „Jüngstes Gericht" aus der Zeit Cimabues und zu dessen Kreis gehörig, und ein „Abendmahl", das, besonders in der Anordnung, den byzantinischen Einfluß noch stärker aufweist. Die beiden Fresken stammen aus einer römischen Kirche, die vor etwa 20 Jahren abgerissen wurde. Ein belgischer Sammler erwarb sie damals. Dann kamen sie nach Frankreich, von wo sie die Kunsthandlung John Levy nach New York brachte. Sie stellen mit das Bedeutendste aus ihrer Zeit dar, das sich in Amerika befindet. Von modernen Werken wurde Grigorieffs Bildnis seines Sohnes angekauft.

Die wichtigsten Neuerwerbungen des Cleveland Museums, das kaum mehr als zehn Jahre alt, aber um so eifriger darauf aus ist, sein edel-schönes Gebäude mit hervorragenden Kunstwerken zu füllen, waren — von der Gabe einer erlesen Spitzensammlung abgesehen — ein Flügel eines französischen Elfenbeintryptichons aus dem 13. Jahrhundert in vorzüglicher Erhaltung, die Madonna mit Kind und drei Engeln darstellend, voll monumentaler Empfindung und doch höchster Grazie; ein frühes rheinisches Werk aus der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts, ein Reisealtärchen, die Kreuzigung darstellend; und ein Limoger Emaillekreuz vom Ende des 12. Jahrhunderts, aus der Spitzersammlung. Es soll das größte Kreuz seiner Art sein und zugleich mit das feinste, das sich erhalten hat; sodann ein schöner griechischer Marmorkopf aus dem fünften vorchristlichen Jahrhundert. Erwähnt sei auch noch eine Rüstung für Ritter und Pferd, die auf einer Auktion in New York erschien und von Direktor Whiting für $ 14000 erstanden wurde.

Auch dieses Museum unterhielt regsten Verkehr mit den verschiedenen Schulen seiner Stadt und hat für die Kinder einen besonderen Saal eingerichtet, in dem u. a. Ausstellungen abgehalten werpen, die dem Interesse und Verständnis der jugendlichen Besucher entsprechen. Besonders begabte Kinder erhalten dann regelmäßig einen Spezialunterricht, und ihre Entwicklung wird, mit Hilfe eines eigenen Kartensystems, sorgfältigst beobachtet und weiter verfolgt. Man geht auch Direktor Danas Anregungen insoweit nach, daß kleinere und ersetzbare Gegenstände ausgeliehen werden, damit sie ihren Einfluß in möglichst weiten Kreisen ausüben können. So stellt dieses mustergültig geleitete Museum einen wahren Brennpunkt kulturellen Lebens für seine Stadt dar.

Wie Detroit, Chicago und andere Museen hat auch das Institute of Arts in Minneapolis eine Reihe von Sälen eingerichtet, die ein künstlerisches und kulturelles Gesamtbild einer bestimmten Nation zu einer gewissen Zeit abgeben. Eine der Hauptgaben des abgelaufenen Jahres war ein Tudorsaal, dem sozusagen die Marmorbüste der Mary Tudor präsidiert. Einige der anderen Neuerwerbungen waren: El Grecos „Christus vertreibt die Wechsler aus dem Tempel", das einst der Sammlung des Herzogs von Buckingham und dann der der Gräfin von Jarborough angehört hatte und von den A. Reinhardt Galleries erstanden wurde; Lucas Cranachs „Bildnis einer Heiligen", wahrscheinlich der hl. Martha, ein frühes Werk des Meisters, ebenfalls von den Reinhardt Galleries erworben; ferner Werke von Sano di Pietro, Cosimo Rosselli, Nicolas Poussin (Moses, die Töchter Jethros vor den Hirten schützend, das Dr. Gronau eines der schönsten Gemälde Poussins in seinem römischen Stil nennt und das er für identisch mit dem in Smith Catalogue Raisonné beschriebenen hält), Alessandro Longhi u. a. Im ganzen wurden die Sammlungen durch Kauf und Stiftungen um mehr als 200 Werke vermehrt.

Die Phillips Memorial Gallery in Washington kaufte als neues Hauptwerk des Jahres von Durand-Ruel Renoirs im Jahre 1881 gemaltes berühmtes „Dejeuner des Canotiers à Bougival", um den höchsten Preis an, wie die Verkäufer mitteilen, der je für einen Renoir bezahlt worden

ist. Es befand sich seit seiner Entstehung in M. Durand-Ruels Privatsammlung. Vor einiger Zeit war ein Angebot von $ 150000 abgeschlagen worden.

Dem Toledo Museum of Art, das das Glück hat, den großen Sammler, Mr. Edward D. Libbey, Eigentümer eines der herrlichsten Holbeinporträts (das der Catherine Howard), zum Präsidenten zu haben, erhielt von diesem die Summe von $ 850000 zum Geschenk, damit eine Erweiterung um vierzehn Säle vorgenommen werden könne. Außerdem sollen zwei Vortragsräume, eine gotische Halle und eine Kunstbücherei mit 15000 Bänden und Unterrichtsräume für die mit dem Museum verbundene Kunstschule errichtet werden. Sobald der Erweiterungsbau fertig gestellt ist, wird die erzieherische Tätigkeit des Museums, wohl auch im Sinne Danas, bedeutend ausgedehnt werden.

Eine der Haupterwerbungen des Jahres war ein Zurbaran: „Flucht nach Ägypten" aus der Sammlung des Earl of Clarendon. Auch dieses Gemälde stellt eine Gabe Mr. Libbeys an das Museum dar.

Schließlich möge noch kurz angeführt werden, daß das Pennsylvania Museum in der Memorial Hall in Philadelphia eine Anzahl künstlerisch wie archäologisch bedeutsamer frühchinesischer Skulpturen und Fresken erhalten hat, die der bekannte Kunstforscher Langdon Warner in der Wüste Gobi kürzlich ausgegraben hat, und zwar bei dem Orte Kharakold, das im 15. Jahrhundert in Blüte stand und damals von Marco Polo besucht worden war; ferner, daß das Bostoner Museum mit Hilfe des bekannten Bildhauers George Gray Barnard einen französischen Altaraufsatz, Madonna mit Kind darstellend, aus dem 14. Jahrhundert erworben hat, der aus Pau stammt und für einen der schönsten noch erhaltenen gilt.

Diese Bemerkungen, die kein erschöpfendes Bild der Jahrestätigkeit der Hauptmuseen der Vereinigten Staaten, sondern nur einen Querschnitt sozusagen bieten sollen, um vor allem die herrschenden Tendenzen zu zeigen, dürften aber wohl genügen, darzutun, daß so mancherlei oberflächliche, auf geringer Kenntnis der Verhältnisse beruhende Ansichten über hiesige Kunstzustände, die in Europa immer noch herrschen, besser aufzugeben seien.

Nachwort des Herausgebers. Den vorstehenden Mitteilungen unseres New Yorker Redakteurs, die ein für den Europäer geradezu überraschendes Bild amerikanischer Kunstpflege und lebendigen Kulturwillens entwerfen, ist als Fazit dies eine vor allem zu entnehmen, wie sehr es die Amerikaner verstanden haben, aus den Totenkammern antiquarischer Kunst, wie sie zum großen Teil noch unsere Museen darstellen, Zentren lebendiger künstlerischer Energien zu machen. Die müde Langeweile, denen heute gerade der künstlerische Mensch beim Besuch unserer Sammlungen verfällt, weil für die Direktoren alter Schule mehr das historische als das künstlerische Aufstellungsprinzip maßgebend ist, wobei tausend Bedeutungslosigkeiten ganze Wände und Säle füllen, läßt selten nur den reinen Genuß des einzelnen Werkes aufkommen und gestattet niemals das wirklich lebendige Erleben einer Kulturepoche an sich, deren buntschillerndes Bild erst aus dem unmittelbaren Zusammenhang aller künstlerischen Dokumente jedweder Technik entstehen kann. Die in Amerika vorbildlich besorgten Ausstellungen aus den Beständen der Sammlungen, die Epochen, Stile und Querschnitte in großer einheitlicher Ausrundung zeigen, sollten zum mindesten auch für gewisse Museen bei uns zu einer ständigen Einrichtung werden. Man möge getrost, wo es anders nicht geht, die Depots für die Studienobjekte vermehren, um Raum für Ausstellungssäle zu schaffen und zumal die jüngere Generation unserer Museumsbeamten dahin erziehen, derartige Ausstellungen zu organisieren und als lebendige in sich geschlossene, wissenschaftlich und künstlerisch gleich instruktive Tatsachen aufzubauen. Besser als beispielsweise der riesenhaft in die Höhe getriebene Bau des Deutschen Museums auf der Spreeinsel in Berlin, mit seiner klassizistischen Reißbrett-Fassadenarchitektur und seinen jede künstlerische Wirkung mordenden Raumdimensionen wäre an dieser Stelle sicher ein anständiger Ausstellungsbau (mit entsprechenden Depots und einem gut eingerichteten Vortragssaal) gewesen, in dem das aufgestapelte Kunstgut aus allen Berliner Museen Zug um Zug — soweit das technisch durchführbar ist — in seiner organischen Verbundenheit als Ganzes wahrhaft lebendig und kulturfördernd hätte in Erscheinung treten können. Diese Dinge, über die noch ein Breites zu sagen wäre, werden hoffentlich auch in Europa eines Tages Tatsache sein, weil das Gefühl unserer Zeit einfach aus dem Moderduft unserer derzeitigen Museumskultur heraus will. Es wird einmal so sein, daß wir Konservatoren brauchen, die Verwalter und wissenschaftliche Bearbeiter des Fundus unserer Sammlungen sind, daneben aber universaler eingestellte Organisatoren, denen die viel wichtigere Aufgabe anvertraut ist, das tote Kunstgut dauernd in eine lebendige Beziehung zur Gegenwart zu bringen. Amerikas Beispiel ist bahnbrechend und wird sich auch auf dem alten Kontinent eines Tages durchsetzen. B.

DER GRAPHIKSAMMLER

Unter der Leitung von Dr. Erich Wiese, Breslau V

Graphik von Charles Crodel

Mit sechs Abbildungen auf drei Tafeln und einer Abbildung im Text — *Von WILLI WOLFRADT*

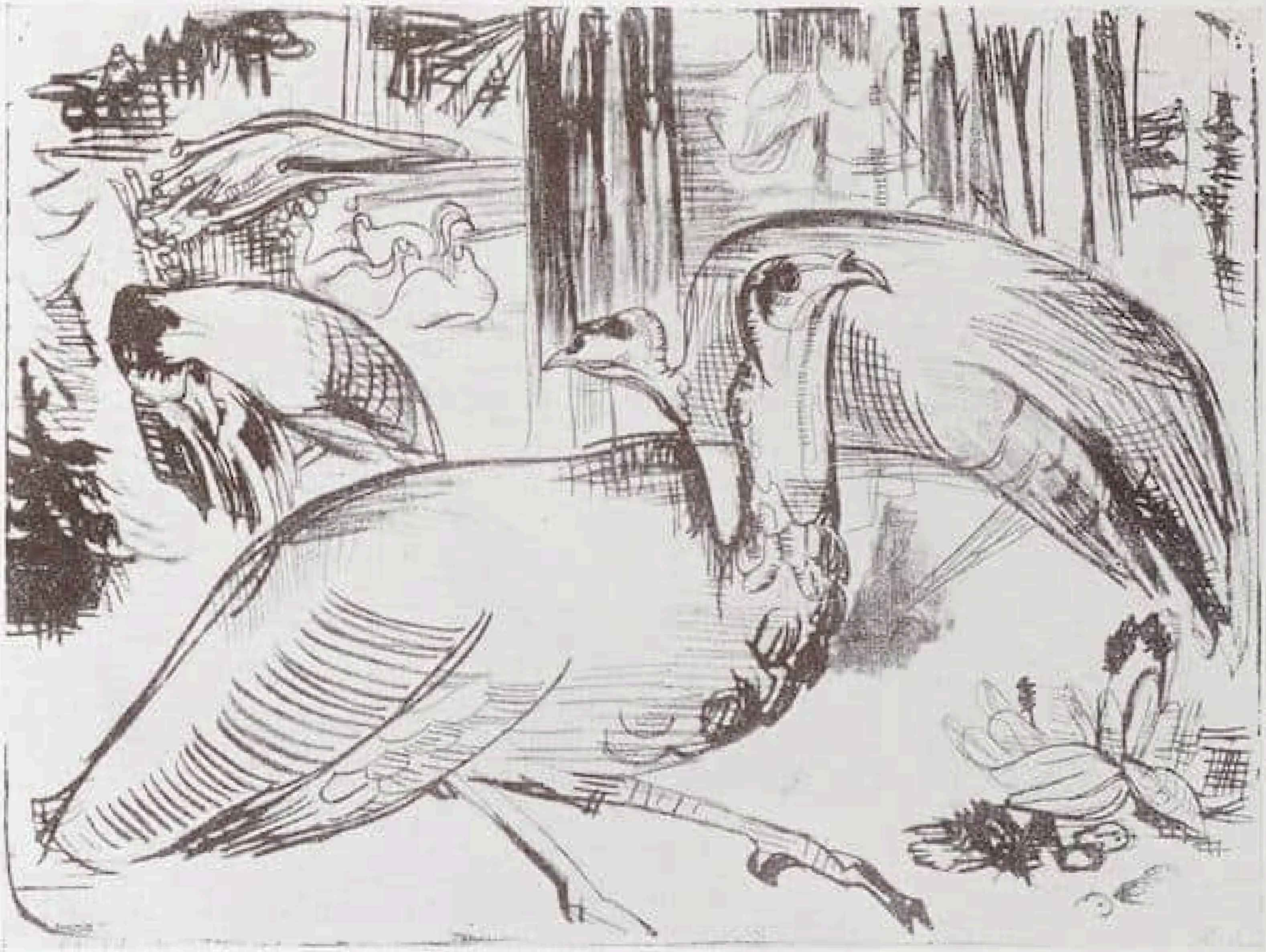
Nicht als Spezies der Zoologie und nicht symbolistisch zeichnet der junge Crodel die Tiere und nicht psychologistisch noch idealisierend die Leute und Menschenkinder. Seine Anschauung der Natur ist weder spitzfindig, neugierig oder novellistisch — noch heroisierend oder abstrakt. Crodel verkörpert (neben Anderen, aber in sehr eigener und besonders eindringlicher Weise) die unserer Gegenwart wiedergewonnene Möglichkeit, das lebendige Leben als ein vielgestaltiges Beharren und gleichsam als einen weiten Bekanntenkreis zu erblicken und andächtig-belustigt zu schildern. Er ist ein Erzähler des einfach Seienden. Aus einem heute sehr geweckten Bewußtsein heraus davon, daß wir Menschen der städtischen Zivilisation unsere Formen und unsere Wesenskraft in überhastetem Wechsel verändern müssen, wenden wir uns aufs neue gern denjenigen Erscheinungen der Umwelt zu, die, von allen Metamorphosen der Geschichte unberührt die Autonomie des gleichmäßigen, sich selbst nur immer wieder erneuernden Daseins repräsentieren. Aus solcher Sehnsucht heraus sind nun Tiere, Gewächse, Landvolk und schlichte Geräte in unserem Empfinden neu beheimatet. Sie sind das zugleich abseits von unseren eigenen Wegen Gedeihende und daher aus der Distanz Beneidete und kaum Begreifliche — und sind wiederum das Vertraute, das seit jeher und mit dem mystischen Nachdruck des „seit jeher" uns Zugehörige, die unabänderlichen Fibelfiguren der Erde, ihre ehrwürdig-behäbigen Konstanten. Crodel freut sich, das große Bilderbuch der würdig-drolligen Selbstverständlichkeit, des naiv-zeitlosen Lebens aufzublättern. Seine künstlerische Ausdrucksweise tut überzeugend dar, daß der modernen Bildsprache die tiefe und fröhliche, erhaben-humorvolle Einfalt dieser Invarianten der Schöpfung auf ihre Art wieder sichtbar und faßbar geworden ist, wie sie es dem ägyptischen Fresko beispielsweise, den frühen Holzschnitten bei uns, den indopersischen Miniaturen um 1700 und aller Volkskunst war. Crodels Schaffen läßt sich tragen und treiben von dem ruhigen Bewußtsein eines majestätisch-heiteren Immerwährens, wie es den anonymen Verfasser alter Lebkuchenformen, Kacheln oder Friese mit seinem fromm ergötzten Publikum verbunden hat, und um das unser Künstler bei seinem jetzigen wieder wirbt.

Charles Crodel ist 1894 in Marseille geboren und erst mit 15 Jahren endgültig nach Deutschland gelangt. Vor dem Kriege kam es kaum mehr zu einem künstlerischen Studiengang. Erst 1920 bildete sich Crodel handwerklich aus als Lithograph, in dem Wunsche, das Gefühl für Handwerkliches gründlich in sich zu befestigen. (Crodel druckt jede Graphik selbst.) Dann kamen Reisen nach Italien und Schweden. Dies die spärlichen Daten eines kaum noch recht angebrochenen äußeren Lebens, dem eine reizende Jugendlichkeit der künstlerischen Haltung entspricht: ein unverzügliches, freies, zugleich nachdenkliches, ja träumerisches Hinzeichnen, eine liebenswürdige Ungelenkheit voller Staunen und Tappen, ein Zug zum seltsam Großen, zur unkontrollierten Beseeltheit der Wesen. Die Unmittelbarkeit der Naturbeziehung läßt keinen Raum für irgendwelche Dogmatik der Gestaltungsmethode, ohne doch etwa reflexionsloser Reproduktion sich zu nähern. Sie bezeugt sich in einer Sprache, die anschaulich ist und doch wie in sich vermummt, einfach und doch rätselnd, offen und doch hintergründig. Diese Unmittelbarkeit ist nirgends Indiskretion oder Anbiederung — sie ist eine der ehrfürchtigen Heiterkeit. Crodel ist kein Plauderer noch ein bukolischer Sänger — er nennt das Tier unter einem ganz von seiner ruhenden Gestalt erfüllten Bilde, mit der zarten, zärtlichen Kürze japanischer Tierverse, wennschon in einem herberen, schwereren Ton, mit einer Kürze mehr der Gedrängtheit als des Andeutens.

Federzeichnung.

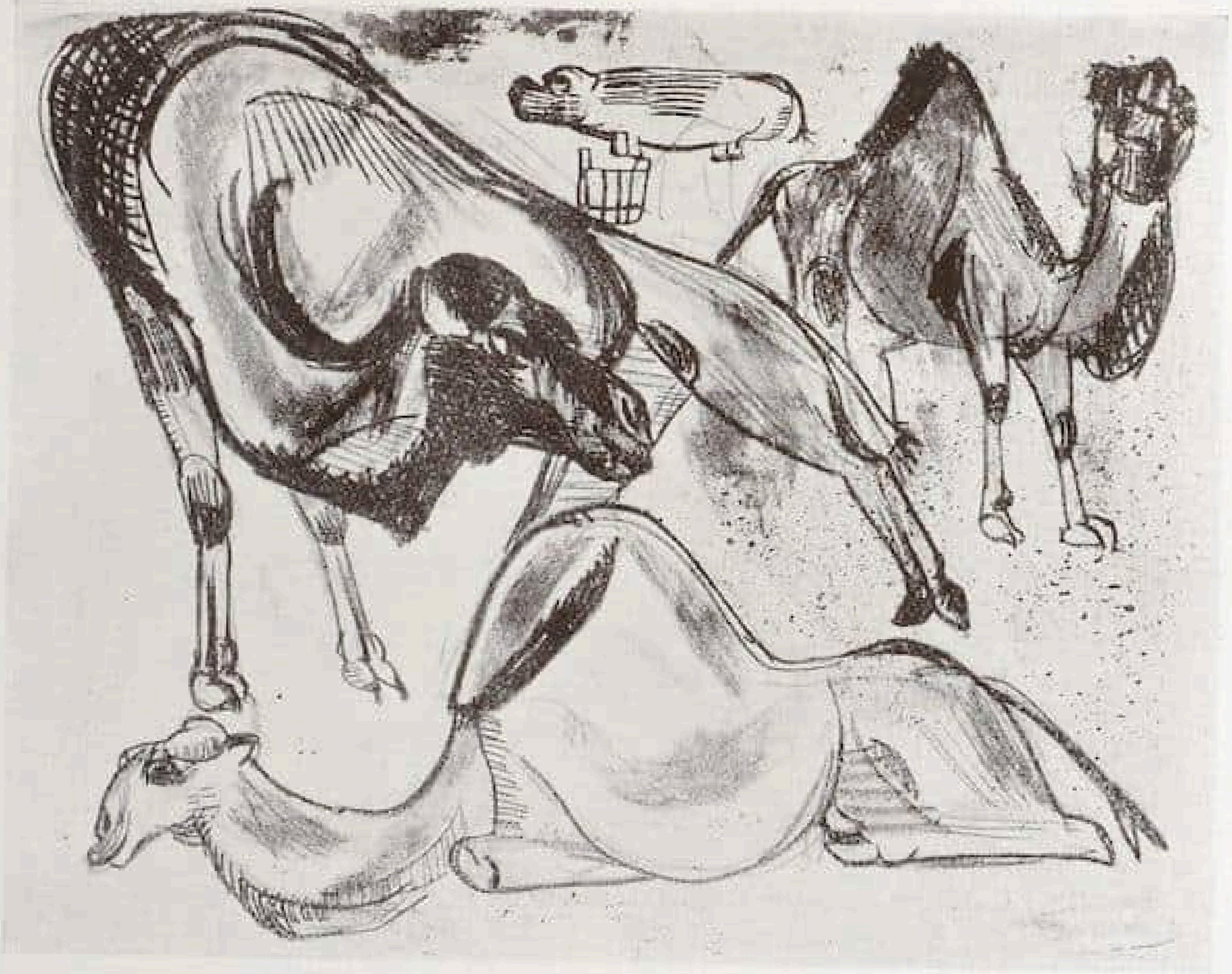
Fußgänger. Radierung.

Charles Crodel.



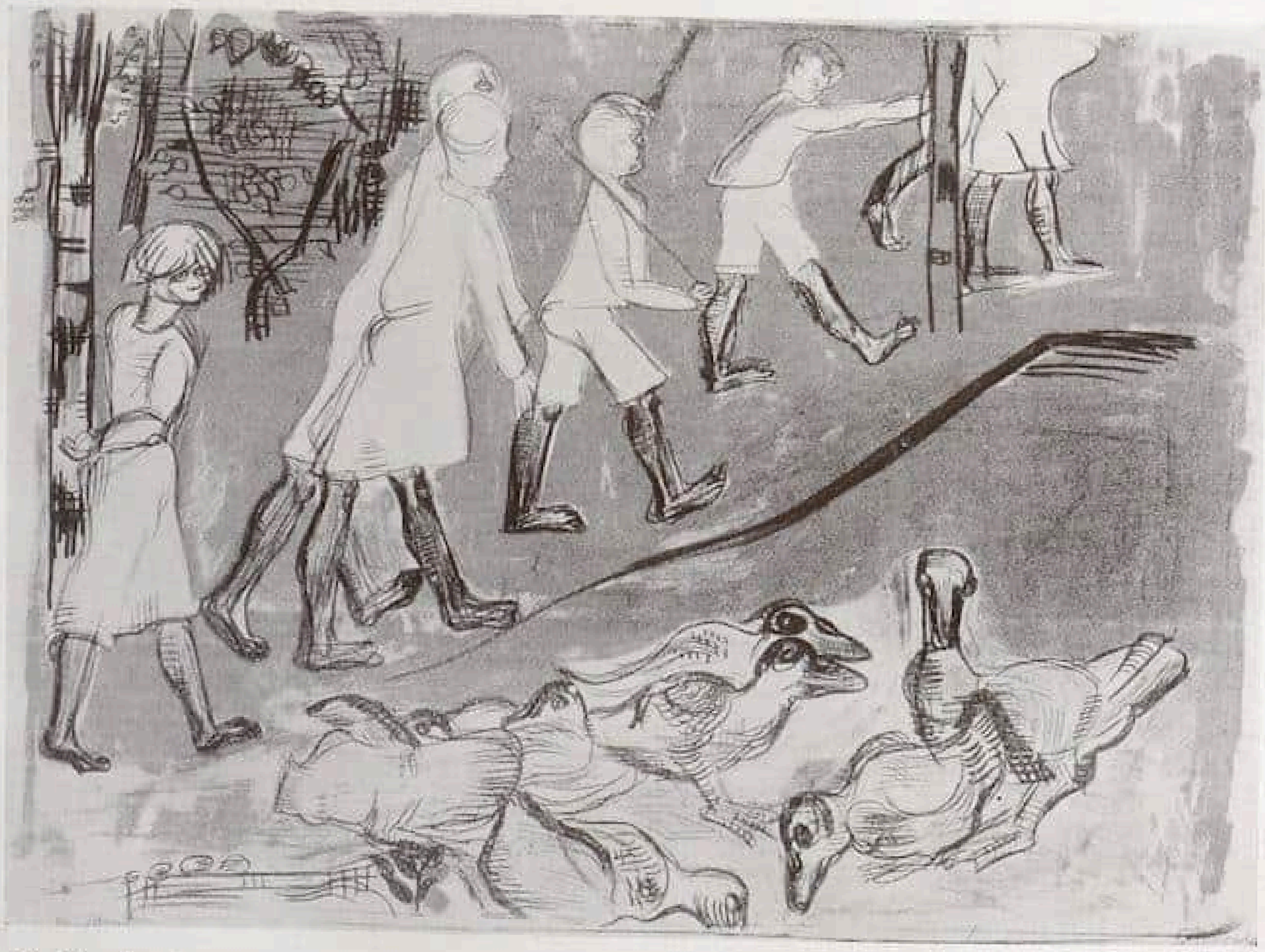
Charles Crodel. Puten vor einem Wald. Farbige Lithographie.
Galerie Ferdinand Möller, Berlin

Charles Crodel. Kühe in schwedischer Nacht. Farbiger Holzschnitt.



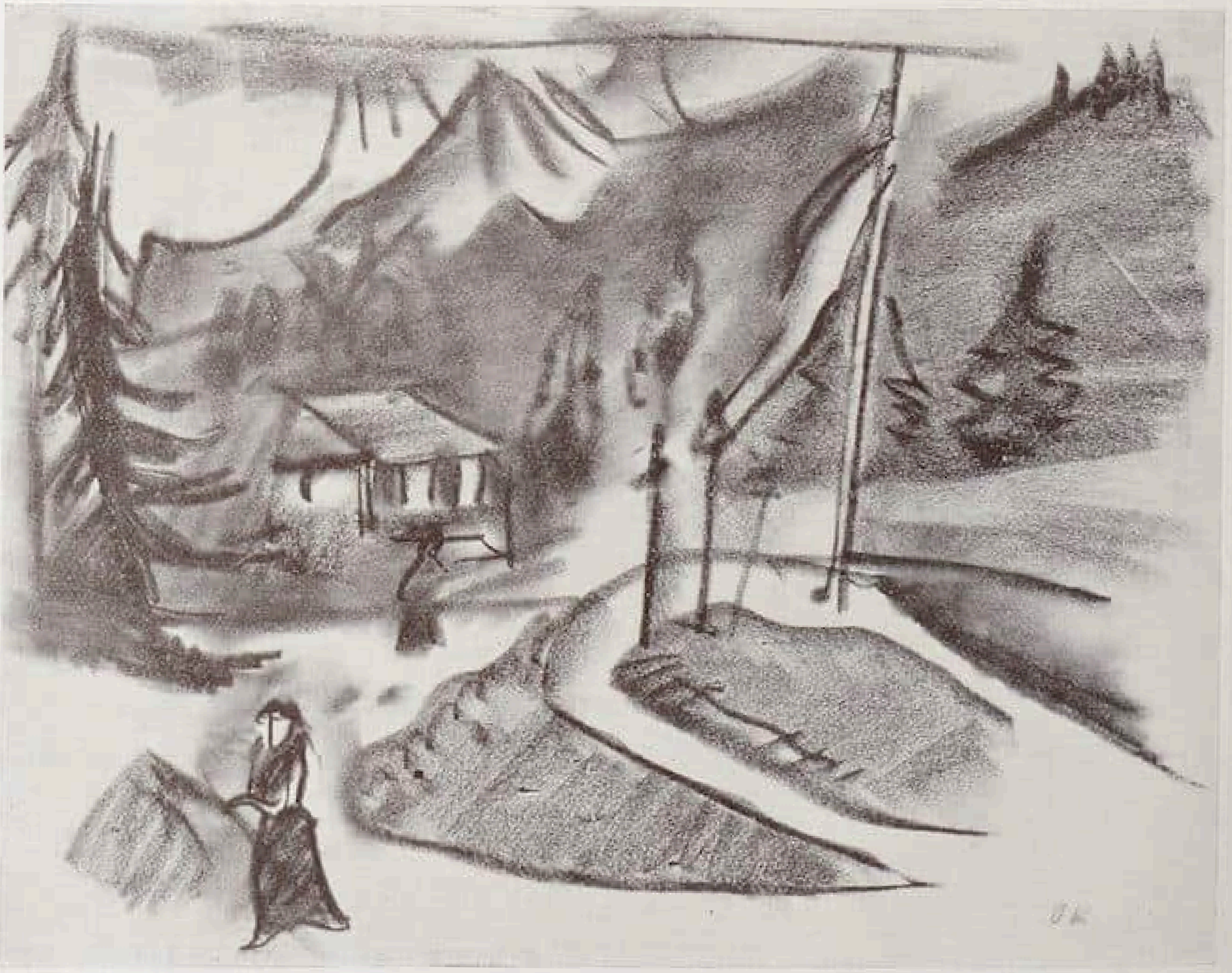
Charles Crodel.

Kamele. Farbige Lithographie.



Charles Crodel.

Maitag. Farbige Lithographie.
Galerie Ferdinand Möller, Berlin.



Oskar Kokoſchka. Zwei Zeichnungen aus der Sammlung W. Gurlitt, Berlin.

Mit Genehmigung von Paul Caſſirer, Berlin.

Seine Graphik hat nicht ganz die lose, irregulär ausſäende Verteilung der Einzeldinge über die Fläche, nicht die gewisse Unbekümmertheit wie seine Malerei, sondern ist durchwegs Form. Aber freilich kennt sie kein stracks geschientes Anordnen, sondern setzt die Teile in eine mehr vegetative Verbindung zueinander; sie ist nirgends dezidiert, sondern allgemein, nicht von eindeutiger Klärung, sondern sinnvoll verschlungen und gleichsam in einem heimlichen Strudeln und Wuchern begriffen. Die Schwingung der Umrisse, ihr Verhalten im Gesamtbilde ist wie der Klang eines Namens in einem Sprichwort oder in einer kurzen Fabel, von einer unbetonten, selbstverständlichen, nicht ganz eindeutigen Gültigkeit, leise orakelnd, ohne doch kompliziert zu werden. Bei Franz Marc ist die Figur noch mehr ins Inbegriffliche redigiert, gleichnishaft definiert; Marc ist ganz deutlich — als Einer, der auf Bedeutung ausgeht. Crodel steht mehr unter dem Einfluß E. L. Kirchners und beläßt gleich ihm das Leben in einer gewissen fließenden, undurchdringlichen, nicht ganz wachen Zuständlichkeit. In der frühen Graphik Crodels (bis etwa 1921) gibt das Hölzerne der Umrisse, eine wunderliche Eckigkeit der Bewegungen, ein flächenhaftes Schachteln der Figuren den Ausschlag; Schwerfälligkeit ist geistreich zugespitzt, die schwarz zugedruckte Fläche oft von sparrigen Schraffen zerkämmt. Die letzten Jahre erbrachten Crodel eine immer gelöstere, rundere, obschon nicht geradzu offene Haltung der Form. Die Lithographie, und zwar die farbige, verdrängt den Holzschnitt aus der führenden Stellung in seinem Schaffen. Kreiden von schöner Besonderheit des Tons und farbig delikater Abstimmung umschreiben in kräftig-leichtem Schwung die Tiergestalt, fassen sie aus ihrer spezifischen Kurve groß auf, ohne sie andrerseits der anmutigen Unbeholfenheit ihres Vorsichhinlebens zu entkleiden. Vorherrschend bleibt der Ton einer halbbewußten Melancholie des Asens und des schweigsamen Beieinanders. So lagern monologisch und in ihrer Affektlosigkeit bewegend ein paar Kamele beisammen, schreiten Puten stolz zwischen den Stämmen hin und aneinander vorbei, lagern sich die Seehunde. An der Hand eines Mannes läuft ein nackter Knabe durch den Winterwald, Kinder in weißen Anzügen marschieren fröhlich an einem Haufen watschliger Enten vorüber, zwischen Apfelbäumen spaziert ein Hahn herum: — es ist so, das ist der Rhythmus der Schöpfung, das ist ihre Unerlöstheit, ihr perpetuierlicher Pendelschlag, ihre unbegreiflich schöne Einfalt. Aus der blauenden Nacht des schwedischen Waldes schimmern als helle ungefähre Flecke ein paar Rinder, — es kreist und gleitet wundersam um diese leuchtenden, träumenden Tiere. Unversehens beginnt ein Märchen. Aber es ist nicht provoziert und wird nicht proklamiert. Eine alte, ewige Musik stimmt sich an. Und ebenso, wenn ein Bursch einen Pfad entlang kommt, nun eben irgendeinen schmalen Weg, den er so halb gleichgültig, halb nachdenklich verfolgt, wie wir es hundertmal getan haben —: dann hebt die Melodie an, die der immerwährende Fortgang der Dinge ist. Crodel folgt dieser Weise wie gebannt, ohne sich von ihr verstören zu lassen. Heiterkeit und Ernst hadern hier nicht miteinander, Leichtigkeit nicht mit besinnlicher Gemessenheit. Sondern wie es sich verbindet und zum Selben wird, das gerade trifft den Grundton aller Natur.

Charles Crodel. Federzeichnung.

Neuerſcheinungen

Literatur

Martin Weinberger, Deutsche Rokokozeichnungen. Delphin-Verlag. München 1924.

Adrian Zingg, Stammbuch. Mit einem Nachwort von Erwin Hensler. Insel-Verlag. Leipzig 1923.

In der deutſchen Reihe der „Zeichnung“, die der Münchener Delphin-Verlag erſcheinen läßt, iſt ein fünftes Heft erſchienen mit 32 Tafeln und 18 Textabbildungen ausgeſtattet, herausgegeben und mit einer Einleitung verſehen von Martin Weinberger. Die Arbeit des bewährten Verlags iſt zu loben, die Lichtdrucke ſind zumeiſt erfreulich, Druck und Ausſtattung ſind gepflegt. Um ſo mehr bedauert man deshalb, daß die Arbeit des Herausgebers ſo ſehr zu wünſchen übrig läßt, und daß er ſeiner Aufgabe ſo wenig gewachſen war. Wir wollen deshalb das Heft eingehend beſprechen, weil dieſe Behauptung erwieſen werden muß und weil hier einiges zu ſagen iſt, was einer neuen Behandlung dieſes wichtigen Gebietes zugute kommen mag.

Wir beſitzen zwar die vortreffliche Geſchichte der Zeichnung und ihrer Technik, die Meder in Wien geſchrieben hat, aber die Geſchichte ihres Kunſtweſens, alſo ihre Kunſt-geſchichte iſt noch zu ſchreiben. Publikationen aller Art erweiſen das wachſende Intereſſe für die Zeichenkunſt, doch ſcheint es eigener Vorausſetzungen, eines beſonderen Einfühlungsvermögens, ja, zuweilen eigener Zeichenbegabung zu bedürfen, um Gut und Böſe, Echt und Unecht unterſcheiden zu können. (Dies beweiſt gerade in vorliegendem Heft die Auswahl der Tafeln, die einige Blätter der Kabinette von Wien, Berlin, Dresden, München, Karlsruhe, Bremen, Nürnberg und einige wenige aus unbekanntem Privatbeſitz wiedergeben.) Für die Zeichnung des Rokoko iſt zwar ſchon mancherlei getan, ſoweit es ſich um bekannte Meiſter und um den Beſitz größerer Sammlungen handelt; aber es iſt noch immer unmöglich, die Geſchichte der deutſchen Kunſt des 18. Jahrhunderts zu ſchreiben, und alle Verſuche ſind bisher kläglich abgelaufen. Die deutſche Kunſtgeſchichte des 18. Jahrhunderts iſt zunächſt Staats- und Stadtgeſchichte und bedarf genauer Kenntniſſe der vielen einzelnen Kunſtkreiſe. Gerade gegenüber dem deutſchen Vielerlei verſagt die Kollektivbetrachtung, die für die gleichzeitige franzöſiſche Kunſt eher möglich iſt. Das hat auch Weinberger empfunden und verſucht deshalb in ſeiner kunſtpſychologiſchen Einleitung ebenfalls periegetiſch vorzugehen und den kargen Stoff nach einzelnen Städten (Hamburg, München, Dresden, Wien, Berlin), ſchließlich auch unter Sammelbegriffe (Karikatur, Landſchaft, Bildnis) zu ordnen. Aber dieſe Geographie wird ihm niemals Kunſtgeographie, das Genealogiſche dieſer Kunſtwanderung wird nicht deutlich, und die Vermiſchung von Künſtler—Kunſt—Kunſtweſenforſchung wird ein Durcheinander, das den Laien nur verwirrt. „Nur derjenige kann etwas auf eine populäre Weiſe vortragen, der es auch gründlicher vortragen könnte.“ Eine kurze Darſtellung, die doch offenbar für weitere Kreiſe gedacht iſt, ſetzt ſolche Klarheit, Sicherheit, Sachkenntnis voraus, daß der Auftrag ſicherlich verfrüht war. Schon die Darmſtädter Ausſtellung — Biermanns großes Verdienſt — ließ die Fülle des Materials ahnen, die zu ſichten und zu gliedern iſt, wenn man hiſtoriſch arbeiten will. Zunächſt: Zweck und Art jedes Blattes iſt nicht zu trennen, und es iſt gewagt: Naturſtudie — Akademie — Bild- und Wandentwurf, Stich-, Dekorations-, Architekturvorlage und das ſelbſtändige Kunſtblatt als ein Einheitliches äſthetiſch zu betrachten, um ſchließlich zu erweiſen, daß alle Gebilde einer Epoche den Geiſt und Stil dieſer Epoche tragen und dem Strom der Zeiten angehören. Maler, Stecher, Architekten, Bildhauer, Dekorateure ſind zu ſondern, Mittel und Selbſtzweck ſind wohl zu unterſcheiden, Technik und Material in ihrer autonomen Logik zu beachten. Wenn man wirklich die Zeichnung — nicht die Kulturgeſchichte — des Rokoko behandeln will, hat es wenig Sinn, Ölmalereien und Aquarelle abzubilden — wie es Weinberger tut — denn er nennt „Zeichnung“ nicht, wie die Kunſtlehre des 18. Jahrhunderts, ein Kunſtmittel der Malerei, ſondern er meint damit Zeichnungen aller Art. Nun zur Technik, die der Autor auch nur berührt hat. Es iſt dem ſpäten Barock, deſſen Intermezzo das Rokoko iſt — (die Pariſer Akademie hat es nie ganz anerkannt und ſchon in den vierziger Jahren ſetzt der Gegenkampf ein) — weſentlich, daß die Zeichenlinie zum Zeichenton ſtrebt, daß die Linie ſchwellend, abreißend, weich, durch das tonige Element beſtimmt wird, daß nicht nur farbige Graphik, ſondern ſozuſagen graphiſche Farben erſtrebt werden, kurzum, daß der Malerei die Zeichnung dient. Material und Technik beweiſen dies bis in die Tage des Klaſſizismus, der wieder zur Linie und zur freien Zeichnung mit entſprechender Technik zurückkehrt. Die breitzeichnenden Stifte (Kreiden, Rötel), die weiche Schraffier- und Wiſchtechnik werden Bedürfnis, die Porte-crayons tragen die Doppelkreide (weiße und ſchwarze oder Rötel und Kreide), die dessins aux deux, aux trois crayons auf weißem Papier oder auf blauem und grauem Naturpapier entſprechen dem maleriſch-farbigen Verlangen. Ihm entſpricht beſonders die Paſtelltechnik, die ſich (aus alten Anfängen) logiſch nun aus der Manier aux trois crayons weiterentwickelt. Reiner Graphit oder Braunſtein wird ſeltener benutzt. Beſſer noch als der breite Crayonſtrich führt der Pinſelſtrich der Laviertechnik mit Tuſche und Biſter (erſt ſeit

1781 mit Sepia) ins Malen über, und die beliebte Zweischalentechnik gehört eigentlich schon der Malerei. Also schon die Technik deutet uns Weg und Willen. Und doch ist auch hier wieder das Antiquarische nicht zu vergessen, denn es ist schon die Zeit müden Wissens und Könnens, des Zurückschauens, des asiatischen Imports, und die Zeitmode sucht, mehr als wir glauben mögen, das Fremde und Gewesene. (Der Rubensstreit in Frankreich, das Titianproblem in England, die Rembrandtmanier in Deutschland, die Michelangelomanie, die antike Eukaustik u. a.) Neben der akademischen, italienisch-französischen Kunstlehre, die anerkannt und bevorrechtet war, läuft schon früh eine seltsame ästhetische, philosophischbedingte Kunstübung, die unoffiziell und laienhaft eine antiquarische Zuchtwahl verrät. Ich meine den holländischen Einfluß, der das naturschwärmerische, sentimentale Kunstwesen bestärkt, das später dem neuen Purismus der Vernunft, der Einfalt, der Natürlichkeit zustrebt und in Natur und Landschaft sein nordisches Element sucht. Diese holländische Manier, die trotz ihrer lehrbaren Zeichentypen doch dem Modell naturnah entgegenkommt und wieder ins Freie flüchtet, ist immer wieder das Gegenspiel jener kursiven, akademischen Barockmanier, die das Rocaillewesen bis in die Zeichentypen seiner letzten naturfernen Auflösung und Erstarrung treibt. Ist die erste Manier das Vorspiel des nordischen idealistischen Realismus (Neudeutsche, Romantiker, Nazarener, Naturalisten ...), so ist die zweite Manier das Vorspiel des südlichen realistischen Idealismus (Klassizisten, Stilisten ...), die sich beide synstilistisch und synchronistisch tief ins 19. Jahrhundert hinein verfolgen lassen. Mit diesen Elementen setzt sich das stämmereiche, vielstaatige Deutschland verschiedenartig auseinander, und es sei deshalb mit wenigen Strichen versucht, eine Skizze dieser Kunstgeographie des 18. Jahrhunderts zu entwerfen. Paris ist der Mittelpunkt der französischen Zeichenlehre. Die Kunst der Höfe und Akademien in Preußen, Sachsen, Österreich und Süddeutschland ist ihr verpflichtet. In Paris aber ist die Zeichenschule des Deutschen Wille, die den Holländern und der Natur den neuen Geist verdankt, die Keimzelle der neuen Zeichenkunst. Bei ihm lernen — man lese sein Journal — Schweizer und Kurpfälzer, Sachsen und Rheinfranken. Das italienische Kunstwesen, das besonders durch die venezianische Schule noch lange auf die deutschen Fresken- und Kirchenmalerei einwirkt, hat in Bayern, Sachsen, Österreich seine Kolonien. Augsburg und Dresden sind Hauptlager. In Dresden tritt dann der italienisch-französischen die holländische Manier stark entgegen, und man kann diese Kunstkämpfe — die letzten Endes Stammeskämpfe sind — gerade an der Akademie bis in Richters Tage verfolgen. In Norddeutschland ist das holländische Element — durch französisches Emigrantentum und durch den französierten Adel bekämpft — aus alter Barocktradition — auch von Schweden her — zumal in den Städten (der Hansa) herrschend. Berlin wird dann für immer das Lager der „Wirklichkeitfordernden Kalibane". Auch ist nur stammesgeschichtlich zu erklären, warum die klassizistische Frühromantik (Carstens), die realistische Romantik (Runge, Friedrich, Kersting), die neudeutsche Restauration (Overbeck) vom Norden her gegen die Südkultur hereinbrechen. Im großen Ganzen kann man wohl von Ständekünsten sprechen. Die adlige französierende Hofkunst — die deutsche holländisierende Bürgerkunst stehen sich trotz mancher Vermittlungen feindlich gegenüber. Geist und Technik, Mode und Lebensführung bedingen sich wechselseitig. Augsburg und Nürnberg, die Städte des graphischen Kunsthandels, vermitteln den französischen Rokokoexport, der, von den einzelnen Stämmen verschieden verwandelt und umgestaltet, ein eigenes, derberes, spätbarockes, deutsches Sonderrokoko schafft. Süddeutschland, das lange Zeit von Paris beherrscht wird, wendet sich bald durch Schweizer Einflüsse einem neuen Realismus zu, der eine neue Landschaftskunst ermöglicht. W. Lessing hat in seinem fleißigen Buch über W. v. Kobell den engen Zusammenhang der Schweizer, Badener und Münchner wie das Werden der neuen bayrischen Landschaftsmalerei deutlich gemacht. Dies etwa deutet in großen Zügen Kunstrassen und Kunstkämpfe an, die, wie gesagt, in jedes kleine Lager zu verfolgen sind. Wir wollen nun Weinbergers Tafelheft kritisch betrachten, um an Hand des Gegebenen weiterzukommen.

Betrachten wir schnell die Tafeln: 1. Weyer, Bauern beim Gelage. Rötel. 17. Jahrhundert. Zeigt den typischen holländisierenden Hackstrich mit manirierten Druckern, wie er noch gegen Ende des 18. Jahrhunderts etwa in Rodes Zeichnungen zu finden ist. 2. Kupetzky, Bildnisstudie aux deux crayons. Ganz auf barocke malerische Bildwirkung gestellt. 3. Potrow?, Popen. Mischtechnik aux trois crayons auf Naturpapier. Schlechtes spätes Blatt eines Unbekannten, der nichts kann. Wozu also? 4. Umbach, Landschaftskomposition. Kohlezeichnung. 5. Rugendas, Reiteraquarell. Mäßig. 6a, 6b, 7. Kuen, Scheffler, Holzer, Lavierte Kupfervorlagen. 8. Holzer, Köstlicher watteaumodischer Aquarellentwurf für einen Fächer. 9, 10. Holzer, Akademische quadrierte Wandbildentwürfe. 11. Nilson, Dekorative Supporte. Ölmalerei. Was soll die da? 12a, 12b. Niemals von Nilson. Stümperhafte schlechte Kopien nach Holzerradierungen. Hier zeigt sich, daß Weinberger für Zeichnung weder Blick noch Gefühl hat. Diese Blätter durften niemals abgebildet werden! 13. Einsiedler und Wanderer. Kopistenzeichnung nach Nilson. 14. Nilson, Schäferszene. Federzeichnung, lavierte Stichvorlage,

15. Rugendas, Abschied. Bildmäßige Rötelzeichnung. 16. Holzer?, Die Überfahrt. Mäßiges Blatt. Mehr laviert als gezeichnet. 17. Schalch, Landschaft mit Ziehbrunnen. Federzeichnung, leicht laviert. Typisches holländisierendes Blatt. 18. Wille, Landschaft. Federzeichnung, laviert. Holländisierendes Landschaftsporträt. 19. Asam, Grablegung. Dekorationsstudie. Federzeichnung, aquarelliert. 20, 21. Straub, Dekorative Bildhauerentwürfe. 22. Ferg, Bildmäßige Ölstudie. Was soll die da? 23. Gran, Dekorativer Deckenentwurf. Aquarell! 24. van Schuppen, Naturstudie aux trois crayons auf blauem Naturpapier. 25. Maulpertsch, Bildentwurf für Altarblatt. Kr. Blei, weiß gehöht auf grau. 26. Brinckmann, Auferstehung. Bildentwurf. Rötel, laviert. 27. Zick, Quadrierter Deckenentwurf f. d. Mainzer Schloß. Federzeichnung, laviert. Sehr mäßig. 28. Falbe, Bildniszeichnung. Rötel. 29. Weirotter, Rundkirche. Schwarze Kreide, Weißgrund, blaues Naturpapier. (Schlechter Lichtdruck!) 30. Unbekannt, Landschaft. Bildstudie. Federzeichnung, blau laviert. Nicht von Dillis. 31. Schenau, Liebestrennung. Freie Pinselzeichnung. 32. Fueßli, Die Meduse. Freie Pinselzeichnung.

Zu den Textillustrationen: Goez, Stichvorlage. Federzeichnung, laviert, weiß gehöht. — Speer, Altarblattentwurf. Ölmalerei! — Nilson, Gute Kupfervorlagen. Federzeichnung, laviert. — Zimmermann, Illustration? Bleizeichnung. — Kern, Bildentwurf. Bleizeichnung. — Bergmüller, Aktstudie. Bleizeichnung. — Gran, Deckenentwurf. Federzeichnung, laviert. — Chodowiecki, Naturstudie. Rötelzeichnung. — Meil, Naturstudien Kohlezeichnung. — Sambach, Illustrationsentwurf. Bleizeichnung. — Denner, Herrenbildnis. Bleizeichnung, rot laviert. (Warum nicht eine gute typische Rötelzeichnung?) — Darbes, Bildnisstudie (Elisa v. d. Recke?). Blei, Kreidezeichnung. — Dillis, Landschaftsaquarell! — Chodowiecki, Kostümstudien. Kupfervorlagen, Federzeichnung. — Meil, Karikaturen. Bleizeichnung. — Lespillier, Rocailleornament. Federzeichnung. — Dies Durcheinander von Gut und Schlecht, Wichtig und Unwichtig, Ölmalerei, Aquarell, Zeichnung soll also — die deutsche Rokokozeichnung sein! Wobei offenbar das ganze 18. Jahrhundert für Weinberger Rokoko ist! Und wo sitzen die Akzente, wo lernt man Wissenswertes, wo sind die damals Bekannten, Berühmten, und warum sind Kabinette wie die zu Weimar, Hannover, Donaueschingen, Dresden (Secundogenitur) nicht vertreten? Wo sind — um nur bekannte Namen zu nennen — Glume, Graff, Schmidt, Weitsch, Dietrich, Gareis, Hackert, Lips? Wo ist der vielgeliebte Riedinger, wo J. H. W. Tischbein, de Peters, Kraus, Maler Müller, Klengel? Wo sind die Kobells (die Zeichnungen des jungen Wilhelm Kobell gehören zum Köstlichsten!). Warum ist vom jungen genialen Fueßli keine Federzeichnung da und wozu aus seiner englischen Spätzeit die ironische Pinselzeichnung? Wo bleiben die Geßner, Schadow, Zingg, vor allen Zingg? Es ist schade um den Aufwand! Diese Arbeit erregt immer wieder Kopfschütteln und Widerspruch. Die beste Kritik dieser unzureichenden Leistung ist ein im Insel-Verlag erschienener Neudruck des wertvollen Stammbuches des Dresdener Zingg, das aus dem Nachlaß des Malers K. A. Graff in königlichen Besitz kam und deshalb in der Dresdner Secundogeniturſammlung bewahrt wird. Ihr Direktor, Dr. Erwin Hensler, hat mit diesem musterhaften Facsimiledruck, den ein gutes sachliches Nachwort begleitet, den Fachleuten wie den Bibliophilen einen guten Dienst geleistet. Hier finden wir als Stammbuchblatt die deutsche Rokokozeichnung der Malerzeichner und Stecher, hier die besprochenen Kunstelemente, hier die Pariser Zeichenschule aus Willes Umkreis, hier alle bedeutenden Namen, die dem Sonderling befreundet waren. Hier ist ein reiches Material durch den historischen Zufall bedingt, zusammengestellt, wie ja überhaupt alte Stammbücher — wie das des Zingg — oder Tagebücher — wie das des Wille oder des Chodowiecki — die reichsten Quellen der Kunstgeschichte sein können. Hensler hat uns das gegeben, was uns Weinberger nicht geben konnte. Und nun zu Zinggs Stammbuch.

Zingg, der Schweizer Kupferstecher — der uns aus Chodowieckis Blatt und aus Richters Lebenserinnerungen bekannt ist — dessen Bedeutung durch die Forschungen des kenntnisreichen Dresdner Moritz Stübel neu gewürdigt wurde — kam nach seiner Züricher und Berner Lehre 1759 nach Paris, wo er als „peintre au mignature et graveur“ sieben Jahre lebte, bis er durch Hagedorns Bemühung 1765 an die Dresdner Akademie berufen wurde. Für Wille lieferte Zingg zehn hochbezahlte Bildstiche und machte mit ihm die bekannten Zeichenausflüge mit Moerikofer, v. Meckel, Weirotter, Willes Sohn und Schülern. Im April 1766 siedelte Zingg nach Dresden über und traf im Juli in der neuen Heimat ein. Hier wirkte er als ernster vielseitiger Lehrer (seit 1803 Professor), schließlich ein grämlich komischer Alter — so kennt ihn L. Richter, dessen Pate er ist — erlebte er noch die neue Kunst der Romantik und starb am 26. Mai 1816. Seine bekannteren Schüler waren: Graff jr., Günther, K. A. Richter, C. Geßner, Troll, Veith und die Brüder Wizani Sein Stammbuch begleitete ihn auf allen Reisen durch alle Jahre. Schon während seiner Schweizer Lehrzeit hatten sich neben dem Lehrer Holzhalb die Freunde Geißler, Düringer, Bullinger, Ziegler, Dahlsteen eingezeichnet. In Zürich, Winterthur, Bern entstanden 1757/58 sechs Blätter. In Paris 1759/66 kamen dann die Beiträge des Lehrers Aberli, der beiden Wille, der Brüder Moreau, des Freundes Aliamet, der Franzosen Choffard,

Huel, Marcenay de Ghuy, Parizeau, Perignau, der Deutſchen Hackert, Kraus, Schenau, Baader, de Peters und ſeiner Gattin Eliſabeth de Vilbrune, der Schweizer Freudenberger und Grimm, der Öſterreicher Schmutzer und Weirotter. Auf einer Berliner Reiſe 1771 tragen ſich der Freund Chodowiecki, Schmidt, Meil, Rode ein, auf einer Schweizer Reiſe (1786) die Berner Dunker, Freudenberger, Rieter, die Züricher Freudweiler, Heß, Lips. Von Leipzigern finden wir Mechau, Kregel, Oeſer, Vater und Tochter Bauſe, von Dresdnern Dietrich, Roßmäſler, Kirſch, Geßner, Graff, ſeine Hausgenoſſen Caſanova und Klengel. Durchreiſende wie Hoyer und Tiſchbein, Becker und Ramberg werden auch gebeten, „ihre Hand zu weiſen". Dies kunſtreiche Stammbuch ſchenkte der alte Junggeſelle dem Sohn ſeines Freundes Graff, Karl Anton Graff, deſſen Nachlaß 1832 verſteigert wurde. Welche Fülle von Material iſt hier für die Geſchichte der Rokokozeichnung geboten! Welch ein Reichtum typiſch deutſcher Sonderbildung, und Lokalgeſchichte! Deutlich hebt ſich das holländiſch-deutſche Kunſtweſen gegen das elegante franzöſiſche ab. Hier finden wir auch Proben des ſtrengeren Frühklaſſizismus und das durch Hannover eindringende engliſche Element, deſſen freier feſter Strich zu der Linienkunſt eines Rowlandſon hinüberdeutet. Wir ſehen hier die letzten Formeln der großen barocken Zeichenſchule, die bekannten lehrbaren Typenzeichen, mit denen ſich die neue Jugend auseinanderzuſetzen hat, die dann im Kampf gegen die Lehrer (Zingg und Klengel) dieſe Kunſtzeichen (wie Friedrich und Richter) vor der Natur mit neuem Geiſt und Blut beleben muß. Auch die Färbung, die zarte immer hellere Kolorierung, die zu reinen Lokalfarben zurückſtrebt und ſo die Koloriſtik des Klaſſizismus vorbereitet, wäre hier zu verfolgen. Wir verſtehen, daß hier mit der Kunſt des 18. Jahrhunderts eine Kunſttradition abriß, die auf Gemeinſchaft und Überlieferung, auf ſozialen und kulturellen Gliederungen beruhte, daß hier — trotz ſpäterer Schulbildungen — das tragiſche Exil des Künſtlers begann, die große Vereinſamung des Schaffenden, wie ſie ſich bis in unſere Tage gerade in der Zeichenſchrift der Zeichnung immer wieder erkennen läßt. Eberlein.

G. F. Hartlaub, Gustave Doré. Meister der Graphik. Bd. XII. Verlag Klinkhardt & Biermann. Leipzig o. J. (1924). Gzlw. Gm. 24.—, Hlbldr. 32.—.

Doré: typiſcher Fall des von den Mitlebenden vergötterten, von der nachfolgenden Generation über Gebühr verachteten Künſtlers. Hartlaub, der ſchon vor Jahren über Doré ſchrieb, macht in ſeinem Buch den Verſuch, zwiſchen dieſen verſchiedenen Polen des Urteils den heilſamen Ausgleich zu ſchaffen, den für uns wertvollen Doré herauszuſtellen. Und es iſt ihm gelungen, dieſen Doré als lebendigen Organismus zu geſtalten, nicht als bloße Konſtruktion. Kein Zweifel: der junge Doré, bis etwa zu ſeinem dreißigſten Jahre, darf uns als vollgültiger Künſtler bleiben, als einer, der ebenſo eigen als ſchöpferiſch war; der mit der Illuſtrierung der „Contes drôlatiques", der Märchen Perraults, des „Münchhauſen", des „Capitaine Castagnette" u. a. nicht nur das illuſtrierte Buch um fruchtbringende Möglichkeiten bereicherte (wie er es durch ſeine „Prachtwerke" unheilvoll beeinflußte), der auch als Zeichner überraſchende Leiſtungen aufzuweiſen hat. Mit Recht ſchiebt Hartlaub alles beiſeite, was an zeitlich und zum Teil im Charakter begründeten Schwächen das Bild trüben könnte; mit Recht, denn das, was bleibt, iſt in der Tat lebensfähig und einmalig. — Der Band iſt von Hartlaub bewußt im Sinne Doréſcher Buchkunſt geſtaltet, die Bilder und Vignetten ſind durch den Text verſtreut und wechſeln mit ganzſeitigen Abbildungen in reizvollſter Weiſe. Die äußeren Lebensumſtände ſind nur ſo weit in den klar gegliederten Text eingeflochten, als ſie weſensbeſtimmend ſchienen. Wer das ganze Drum und Dran einer landläufigen Biographie liebt, zugleich mehr Folie wünſcht, wird das bis zum Überdruß bei Blanche Rooſevelt (Life and Reminiscences of G. D., London 1885) finden. Vielleicht hätte ein Autor wie Göſta Ecke auch die Weſensverwandſchaft Dorés mit Künſtlern wie Meryon, Goya, Kubin näher umriſſen, von andern Geſichtspunkten geſehen als Hartlaub. Aber das iſt vielleicht Frage des Temperaments. Eine Ehrenrettung und eine Auferſtehung zugleich liegt in Hartlaubs Doré beſchloſſen. Wieſe.

Friedrich Schott, Der Augsburger Kupferstecher und Kunstverleger Martin Engelbrecht und seine Nachfolger. Ein Beitrag zur Geschichte des Augsburger Kunst- und Buchhandels von 1719—1896. I. A. Schlossersche Buch- und Kunsthandlung (F. Schott). Augsburg 1924.

Der Verfaſſer, der jetzige Inhaber des von M. Engelbrecht gegründeten Verlages, iſt mit großer Liebe und Sorgfalt ſeinem Thema nachgegangen, mit dem erfreulichen Reſultat, daß wir auf dem Gebiet der Graphik um ein neues, zuverläſſiges Oeuvre-Verzeichnis, nämlich das des Martin Engelbrecht, reicher geworden ſind. Dieſes Verzeichnis weicht von den landläufigen inſofern ab und iſt darum beſonders intereſſant, als es weniger die ſelbſtändigen Werke eines Einzelnen enthält (Engelbrecht war kein allzu bedeutender Künſtler und erfand wenig), als vor allem ein lebendiges Bild von der Tätigkeit eines Kunſtverlegers des 18. Jahrhunderts gibt. Martin Engelbrecht verlegte an die 6000 Stiche, und mancher Name von Klang findet ſich unter ſeinen Mitarbeitern. Der Umfang des Verlages macht das ſehr häufige Vorkommen von Stichen mit

der Adreſſe Engelbrechts erklärlich. Um ſo angenehmer iſt die Handhabe, die uns Schott mit ſeinem Buche gegeben hat, Ordnung in dieſe Fülle zu bringen. W.

H. Curjel, Holzschnitte des Hans Baldung Grien. Mit 50 Abb. Allgemeine Verlagsanstalt. München 1924.

Der Autor hat dieſe ſchöne und reichliche Auswahl aus dem Holzſchnittwerk des Baldung im Anſchluß an ſeine kürzlich erſchienene Monographie des Künſtlers herausgegeben, die auch ein kritiſches Verzeichnis aller Blätter enthält. Es iſt kein Zweifel, daß C. Recht hat, wenn er in der Einleitung zu dieſem Buche ſagt, die Art des H. B. Grien ſtehe uns Heutigen näher als etwa der Generation vor uns. Und ſicher ſind es wiederum mehr noch die Holzſchnitte als die Bilder, in denen wir etwas von der ekſtatiſchen Seite unſeres heutigen Empfindens glauben klingen zu hören. Von Grünewald kennen wir keine Holzſchnitte; Baldungs Bekehrung Pauli, Die Himmelfahrt oder Die ſieben Pferde aber haben etwas von der göttlichen Beſeſſenheit der Iſenheimer Tafeln. Und in Blättern wie dem Chriſtophorus, dem Ariſtoteles mit Phyllis, der Sippe mit den Haſen, dem behexten Stallknecht oder den Porträts iſt eine klaſſiſche Größe am Werk, die uns heute wieder gefangen nimmt. Curjel hat uns dieſe Schätze von neuem und bequem zugänglich gemacht. W.

Ferner erſchienen:

Handzeichnungen alter Meiſter aus deutſchem Privatbeſitz. Herausgeg. von Georg Swarzenski. Bearb. von Edmund Schilling. Mit 64 Abb. In Hlbpgm. Gm. 25.—. Frankfurter Verlags-Anſtalt A.-G. Frankfurt a. M. 1924.

René Ligeron, La gravure originale en couleurs. 8°. Frs. 30.—. Lefranc. Paris 1924.

Julius Rodenberg, Deutſche Preſſen. Eine bibliophile Bibliographie. 750 Expl. Subſkript. Gm. 25.—. Erſcheint im Herbſt 1924. E. P. Tal & Co., Verlag, Leipzig.

Axel Romdahl, Anders Zorn aquafortiste. 4°. Frs. 75.—. Floury. Paris 1924.

Fr. Walthardt, Mit Stichel und Stift. Einführung in d. Techniken d. Graphik. Gm. 8.—. Verlag Art. Inſt. Orell Füßli. Zürich 1924.

Bibliophiles

(Unter dieſer Rubrik werden außer bibliographiſcher Literatur nur illuſtrierte bibliophile Drucke angezeigt).

Homers Ilias, Deutsch von J. H. Voss. Mit Holzschnitten von Ludwig von Hofmann. 1923 erschienen im Askanischen Verlage zu Berlin.

Seitdem Ludwig von Hofmann den Kreideſtift des Lithographen mit dem Meſſer des Holzſchneiders vertauſchte, hat ſich der Stil ſeiner Zeichnung entſcheidend gewandelt. Das bezeugen die großen Einzelholzſchnitte, die in den Kriegsjahren entſtanden ſind. Sie ſind ausdrucksvoller in der Wiedergabe der einzelnen Geſtalt, herber in der Führung der Linie, ſtrenger in der Fügung des Bildes als alles, was er vorher an Drucken geſchaffen hat. Ähnliches Streben zeigen auch ſeine neueren Buchilluſtrationen zum Hohenlied Salomos (1921) und zum Hirtenlied von Gerhart Hauptmann (1922). Doch hat er in ihnen auf etwas, das jenen großen Blättern einen beſonderen Reiz verlieh und ſie in die Nähe modernſter Graphik rückte, verzichtet: die Aufteilung des Bildes in große weiße und ſchwarze Flecken. Daß er es tat, iſt ein Beweis ſeines feinen Gefühls für die Forderungen der Buchilluſtration, die aus der Nachbarſchaft des Typendrucks erwachſen. Auf der Linie der genannten Illuſtrationen bewegen ſich auch die ſoeben erſchienenen zur „Ilias".

Dieſe „Ilias", in der alten vertrauten Überſetzung von Johann Heinrich Voß, hat für den Askaniſchen Verlag zu Berlin Otto von Holten in ſchöner, von Marcus Behmer gezeichneter Schrift, nach deſſen Angaben gedruckt: Ein ſtarker Band in großem Quartformat, deſſen erſte 100 Exemplare, einfach und geſchmackvoll verziert, in Schweinsleder gebunden ſind; nicht ſo ſchwer, daß ſich Benützung und Lektüre verböten, aber doch zu würdiger Monumentalität und Pracht geſteigert. Hofmann hat ihn mit 49 eigenhändigen Holzſchnitten geſchmückt. Die Hauptmaſſe bilden als Kopf- oder Schlußſtücke verwendete kleine Bilder; ſeltener ſind größere Darſtellungen mitten in den Text eingefügt.

Im Gegenſatz zu früheren Löſungen ähnlicher Aufgaben hat Hofmann hier, wo die Ungleichheit der Verszeilen von vorneherein architektoniſch ſtrenge Anordnung des Satzes ausſchloß bei den meiſten Bildern ganz auf die Einfaſſungslinie verzichtet. Manchmal umgreift ſie, ähnlich wie bei vielen Buchholzſchnitten des 15. Jahrhunderts, nur unten und ſeitlich den Erdboden der Kopfſtücke, ſo daß dieſe ſich gegen die Überſchriften der Geſänge ſchließen, gegen die oberen Blattränder öffnen. Bei den Schlußſtücken iſt mit beſonderem Geſchick entſprechende Wirkung erreicht, indem Anlehnung gradlinigen oberen Abſchluſſes an die letzte Verszeile, Verjüngung und Lockerung nach unten zu Ausklang ſinnfällig andeuten. So entſtehen Seiten von ſchöner Abgewogenheit. Bei den größeren Bildern innerhalb des Textes ſind drei Typen deutlich zu erkennen: einige zeigen noch die vollſtändige Einfaſſungslinie; bei anderen iſt ſie ſeitlich oder auch ringsum weggelaſſen, ohne daß die Kompoſition darauf Rückſicht nähme; geſchloſſener wirken diejenigen, bei denen die Linien des Bildes ſelbſt es ſeitlich in geſchwungenen Zügen einrahmen; die Einheitlichkeit ſolcher Seiten iſt unvergleichlich ſtärker, als die

der anderen. Ein ſtarker Sinn für dekorative Einordnung figürlicher Illuſtrationen in den gedruckten Text gehört zu dem Beſten, das ſich in dieſem Buch ausſpricht.

Durch kein Programm gebunden, hat der Künſtler, was ihn beim Leſen der Ilias feſſelte, zum Bilde geſtaltet. Es ſind nicht immer die bekannteſten Szenen und auch nicht immer die wichtigſten. Manches, das andere wählten, hat Hofmann nicht gelockt; dafür hat er abſeits Liegendes hevorgezogen, das gerade ihn reizte. Seine Auffaſſung iſt ganz perſönlich bedingt; ſie könnte ein moderner Klaſſizismus genannt und von ihr eine Linie rückwärts durch ein Jahrhundert verfolgt werden. Beſonders gut gelangen Pferdedarſtellungen (z. B. 8. Geſang, Schlußſtück), Landſchaften (z. B. 2. Geſang und 13. Geſang, Schlußſtücke) und wenig bewegte Geſtalten wie die Entführung der Briſeïs (1. Geſang, Schlußſtück), die wachehaltenden Griechen (9. Geſang, Kopfſtück), Hypnos und Hera (14. Geſang, Kopfſtück), Zeus und Artemis (21. Geſang, Schlußſtück). Es fehlt aber auch nicht an überzeugenden Kampfſzenen, für die ſehr verſchiedenartige Faſſungen gefunden ſind. Die Kultiviertheit und Klarheit, die Hofmanns Schaffen auszeichnen, durchdringen das Ganze.

Er arbeitet nach Abſchluß dieſes Werkes an einer vom gleichen Verlage unternommenen Odyſſee-Ausgabe. Die Freunde ſeiner Kunſt werden ihr mit freudiger Erwartung entgegenſehn. Kurt Zoege von Manteuffel.

Das hohe Lied. In der Nachdichtung Goethes. Mit 10 Lith. v. G. A. Mathéy. 1—50 in Schweinsldr. Gm. 100.—. Allgem. Ausg. Hlbpgm. Gm. 18.—. Latein. Ausg. nach Text der Vulgata: 1—20 auf echt China in Maroquin Gm. 150.—; Bütten in Schweinsldr. Gm. 100.—; allgem. Ausg. Gm. 18.—. Dietrich Reimer-Verlag. Berlin.

Das Buch iſt als zweiter Daedalus-Druck erſchienen. Mathéy gibt die Reihe heraus. Er hat perſönlichen Stil und Geſchmack; an der Akademie in Leipzig, wo er als Lehrer tätig iſt, gut geſchultes Setzerperſonal, und bringt unter dieſer glücklichen Konſtellation etwas handwerklich Gediegenes zuſtande, das in ſeiner Geſamtheit oft Kunſtwerk wird. Der Umſchlag der vorliegenden allgemeinen Ausgabe iſt ausgezeichnet gelungen: wohl abgewogen ſteht der Titel auf dem ſatten Rotbraun des geſtrichenen Papiers, klar wirkt die buchbinderiſch durch Einfalzen betonte Abſetzung des Pergamentrückens. Techniſch mißlungen iſt die Verwendung des Silberſtaubs auf dem Vorſatzpapier: das Metall blieb ungebunden und haftet an den Fingern. Die Illuſtrationen ſind groß gedacht, nicht immer bewältigt. — Bei künftigen Drucken (im Herbſt wird „Die ſeltſame Trauung“ von Albrecht Schaeffer erſcheinen) ſollte man das zimperliche Signet fortlaſſen. Im übrigen darf man dieſe Buchreihe als „neuen Typ des populär gedachten bibliophilen Buches“ bei dem verhältnismäßig niedrigen Preis willkommen heißen. W.

Das Buch Ruth. Mit fünf Radierungen von Lilly Steiner. Haybach Verlag, Wien.

Ein lyriſch-epiſches Gedicht von Elternliebe, fraulicher Demut und Innigkeit, wie Weniges geeignet, von einer Künſtlerin mit Bildſchmuck verſehen zu werden. Die Blätter, die Lilly Steiner geſchaffen hat, ſuchen die Poeſie von Ruths Geſchichte im Rhythmus geſchwungenen Umriſſes zu fangen. So iſt ihr einiges in ſeiner Schlichtheit und Schönlinigkeit von nicht geringem Liebreiz gelungen. Mit dem Bildaufbau hat es ſich die Künſtlerin allerdings zu leicht gemacht. Bald ſtellt ſie die Figuren in zu weiten Raum oder ſie begnügt ſich, wenn die Kompoſition auseinanderzufallen droht, mit der Einzeichnung vermittelnder Kurven zwiſchen den Figuren (was jedoch auch nicht immer den gewünſchten Erfolg hat). P.-N.

F. G. Klopstock, Der Tod Adams. Ein Trauerspiel. Mit 5 Radierungen von Ludwig Meidner. In Pappbd. Gm. 6.—. Gzldr. a. Bütt. Nr. 1—300, sign. Gm. 50.—. Pontos-Verlag. Freiburg i. B. 1924.

Das Büchlein iſt anläßlich des 200. Geburtstages von Klopſtock als Neudruck der Erſtausgabe von 1757 herausgekommen, und zwar in der alten Aufmachung, fakſimilegetreu. Man hätte Klopſtock nicht leicht beſſer dienen können als mit der Wiedererweckung dieſer Dichtung. Auch hierher ſei Wielands Urteil geſetzt, das Fritz Stich in ſeinem warmen Nachwort zu der jetzigen Ausgabe zitiert: „Man braucht nur Menſch zu ſein, um hier gerührt zu werden.“ Faſt iſt es unnütz, zu ſagen, daß Meidner hier der rechte Illuſtrator war. Er verſchwendete nicht, aber was er gab, hat die Stärke ſeiner früheren pathetiſchen Bibelblätter und dazu auf kleinerer Fläche eine größere Beſonnenheit im Sinne bibliſcher Monumentalität. W.

Hans Barbusse, Der singende Soldat. Mit einer Lith. von Käthe Kollwitz. 700 Expl. in deutscher, 700 in englischer Sprache. Nr. 1 bis 200 a. Bütt., von Barbusse und Kollwitz sign. Gm. 100.—, Nr. 201—700 a. holzfr. Papier in Hlblw. Gm. 25.—. Friedrich Dehne, Verlag. Leipzig 1924.

Ein ſorgfältig ausgeſtattetes Buch, das Dokument einer großen, echten Sehnſucht. Sie ſpricht aus der Lithographie von Käthe Kollwitz ſo rein wie aus der Vorrede des franzöſiſchen Dichters, die von der „logiſchen Brüderlichkeit“ handelt. Die kurze Novelle, die ihr folgt, iſt ein erſchütterndes „Gegenbeiſpiel“, unbegreiflich dem Menſchlichen, eine volle Wahrheit nur unter dem wahnſinnzeugenden Alp eines Krieges, Geſpenſt

unter Geſpenſtern. — An allen Ecken der Welt, in allen Zungen ſollte dies Buch verſchenkt werden. Es lohnte ſich, das zu organiſieren, einen internationalen Friedenskongreß zu berufen; der weiter zu beſchließen hätte, daß Dix' Folge vom Kriege zugleich zur Verteilung käme, unter dem Titel etwa: „Wie es euch gefällt?" W.

Teekeningen: J. Wiegers, J. Altink, H. N. Werkmann. Bijschrift: J. Hansen. Uitgave „De Ploeg". Groningen Mei 1924.

Zu einem Text in gebundener Rede von Hanſen eine Anzahl von Wiedergaben nach Zeichnungen der drei genannten Künſtler. Wiegers iſt unter ihnen vorläufig der Geklärteſte. Bei Werkmann bleibt vieles allzuſehr Improviſation. Einen guten Sinn für Formenaufbau hat Altink. Alle drei, im weſentlichen auf impreſſioniſtiſcher Linie ſtehend, ſpiegeln deutlich die auch in der Kunſt wirkſame Lage ihres Landes zwiſchen zwei Zentren: dem franzöſiſchen und dem deutſchen. Sie ſind, über Israels, dem deutſchen näher. Das Heft iſt einfach, aber qualitätsvoll und mit Geſchmack ausgeſtattet und für uns als Zeugnis nachbarlichen Schaffens wertvoll und aufſchlußreich. W.

Susanna — Nächte — Mütter. Drei Blockbücher mit je fünf Holzschnitten. Dreieck-Verlag. Berlin-München.

Jedes dieſer einzeln beziehbaren Hefte gibt fünf vom Stock gedruckte, handſignierte moderne Holzſchnitte, wobei die alte Idee des Blockbuches wieder aufgenommen wurde. Die Drucke ſind ohne Tadel, der Preis iſt mäßig. Jedes Heft ſtellt eine kleine gegenſtändliche Einheit dar, wobei es von Reiz iſt, zu ſehen, wie jeweils die fünf Künſtler dasſelbe Thema variieren. Das Suſannen-Thema variieren Hauſer, Laſſer, Plünnecke, E. A. Weber, Wörlen. Das Thema Nächte Achmann, Eberz, E. A. Weber, Ragoczy, Haſemann. Das Mütter-Thema Pape, Schrimpf, Steinhardt, Gawell, Maria Uhden. R.

Deutſche Graphik in Holland

Für die holländiſche Ausgabe von Wilhelm Schmidtbonns: Flucht zu den Hilfloſen entwarf Felix Meſeck 10 Holzſchnitte. Der Prometheus-Verlag im Haag, der das Buch herausbrachte, ſucht den Holzſchnitt modernen Stils als Illuſtrationsmittel dem holländiſchen Publikum ſchmackhaft zu machen. Dies iſt mühſam. Denn gerade in Holland lehnt man ſich, was die typographiſche Herrichtung anlangt, an das klaſſiziſtiſche Herkommen an. Die Ausgabe des Schmidtbonnſchen Buchs iſt, typographiſch genommen, uneinheitlich. F. Meſeck hätte, wenn er gewußt hätte, daß eine ſehr ſtrenge, gedrungene Antiqualetter für den Druck gewählt wurde, wahrſcheinlich eine gebundenere, rundere, abgeklärtere Vortragsweiſe angeſchlagen. So ergreifend die Holzſchnitte zu nennen ſind und ſo innig ſie ſich dem Gefühlsgehalt des Schmidtbonnſchen Textes anſchließen: über und neben den in Antiqua gedruckten Textſeiten können ſie nicht zur Geltung kommen, wie ſie umgekehrt in das typographiſche Ganze eine peinlich fühlbare Unruhe tragen. H.

Ferner erſchienen:

Goethe, Ausgewählte Gedichte. Mit Originallith. von Barlach, Kokoſchka, Liebermann, Meid, Slevogt, Walſer u. a.

1. Liefg.: Mit 15 Steinzchn. von Max Liebermann.

2. Liefg.: Mit 31 Steinzchn. von Ernſt Barlach. Verlag Paul Caſſirer, Berlin.

Heym, Umbra vitae. Nachgelaſſene Gedichte. Mit 47 Orig.-Holzſchn. von E. L. Kirchner. Nr. 1—10 Ldr. Gm. 75.—, Nr. 11—510 Lwd. Gm. 15.—.

Kurt Wolff, Verlag, München.

Mappenwerke

Kestnermappen: Schmidt-Rottluff, Fischer | W. R. Huth, Artisten | Martel Schwichtenberg, Aus Pommern | Max Kaus, Akte und Köpfe. Je sechs Originalsteinzeichnungen. Herausgeg. von Eckart von Sydow. Verlag Ludwig Ey, Hannover.

Es würde der Perſönlichkeit des Herausgebers widerſprechen, ſich bei dieſer, hier ſchon erwähnten Sammlung an ein Prinzip zu binden; aber die Sicherheit ſeiner Neigung in der Formel ſeiner allgemeinen Haltung gewährleiſtet die Einheit des Unternehmens, auch wo ſich Gegenſätze treffen, wie in der hier vorliegenden Auswahl, die ſchon die verwirrte Schichtung des heutigen Schaffens ſpiegeln, ohne doch einen beſtimmten geiſtigen Bezirk zu verlaſſen. Äußerſte Tranſpoſitionen erlebnishafter Szenen ſind die „Fiſcher" Schmidt-Rottluffs. Sie liegen im Geſamtſchaffen des Künſtlers, typiſch, vor einer ſchöpferiſchen Neuorientierung. Da ſeine menſchliche Einſtellung nach früheren beiſpiellos großen Formulierungen an Sicherheit verloren zu haben ſcheint, kann ſich der bei ihm ſtändige innere Kampf der ſtrengen männlichen Flamme gegen das weibliche Öl ſeines Weſens doppelt auf jedes Element der Geſtaltung ſtürzen. So fehlt es einem ganz aufs Bedeutende gerichteten Formwillen, da er aus ſeiner Zwieſpältigkeit den Anſchluß ans naturhaft Allgemeine nicht findet, vorläufig an Stoff, und er wird von jedem Aufſchwung in den leeren Raum entführt. Auch das Gegenſtändliche ſelbſt verleiht dieſen Blättern nur in Nachklängen der Unlandſchaft einen ganz überſetzten meerhaften Schwung. Dem intellektuellen Zuge, der neben ſtarken Impulſen die andere Seite des Dualismus bei Schmidt-

Rottluff bildet und in solchen Übergängen doppelt wirksam werden muß, entspricht die Hinneigung zur Arabeske vor allem in der Gesamtform der Zeichnungen: neben der weiten Schau, der Stärke des Raumgefühls, der Sicherheit im rein graphischen Element des Hell und Dunkel, die den unverrückbar großen Künstler charakterisieren. — Eine Welt liegt zwischen der Kühle dieser beinahe abstrakten Gestaltung und den inhaltlichen und stimmunghaften Arbeiten der anderen unter sich wiederum weitest differenzierten drei Mappen: Es ist das Wesen des Literaten, zu übertreiben, das Banale zu peitschen, bis es seinen symbolischen tragischen Sinn enthüllt. Solche pointierten Formulierungen forcierten Lebens sind die „Artisten" von W. R. Huth in der zerfetzten Syntax ihrer chaotischen Strichführung. Mehr lyrisch, ist Martel Schwichtenberg in dunklen Blättern gegenständlich belangloser Szenen von Markt und Straßen voll von einer seltsam gebannten Melodik, wo die Monotonie einfacher Formen eine traumhafte innere Bedeutung gewinnt. Das innerliche Ausmaß beider überschreitet Max Kaus. Die weiblichen Köpfe sind individuelle Durchdringungen, ins frauenhaft Allgemeine erhoben — der: mit der verwirrenden Dithyrambik der biblischen Geschlechter; der: mit dem schicksalhaften Blick der großen Tragödin. Dem entspricht jedoch nicht ganz die Kraft der graphischen Gestaltung. Merkwürdig dünn ist auch die räumliche Form im Landschaftlichen der Akte, deren knospenhafte Anmut nicht tief aber heiter berührt.

Ludwig E. Redslob.

Das Wielandslied der älteren Edda. Zehn Holzschnitte von Gerhard Marcks. Bauhaus-Verlag. München-Weimar 1923.

Die vom Stock gedruckten Holzschnitte (110 numerierte Exemplare zählt die Auflage dieser edel geformten Mappe) sind scharf und klar, oft wie Metallschnitte wirkend. Sie fassen in schneidender Kraft die Etappen des alten Gesanges. Von unerbittlicher Nüchternheit ist ihre Faktur. Trotz sehr gefestigter Formulierung der Szenen bleibt ihr dunkel mythischer Grund gewahrt. Nur selten streift der Vortrag an ernüchternde Prägnanz, wie auf Tafel II, wo die beiden Helden sich als zwei Fliegerleutnants entpuppen. R.

Fritz Fuhrken. Märchen und andere Dinge. 12 Steinzeichnungen. Preis z. Zt. Gm. 50.—. W. Krieg, Verlag. Leipzig 1924.

Marienkind, Hänsel und Gretel, Rautendelein und wie sie alle heißen, hat Fuhrken (er lebt als Zeichenlehrer in Bremen) diesmal unter den Lithographenstift genommen. Sein künstlerisches Wollen ist noch immer ungeklärt, seine Vorliebe gehört einstweilen noch dem Märchen und was drum und dran ist. Der Duktus der vorliegenden Blätter erinnert in seiner dekorativen, oft nichtssagenden Kurvigkeit an die Lithos seiner Genossen Wörlen und Hauser von der Gruppe „Der Fels". Etliche von den Darstellungen sind liebenswürdig. Die Mappe ist ebenso solid ausgestattet wie alle bisherigen Veröffentlichungen dieses Kreises. Ein wirklicher Fels ist aus der kleinen, tätigen Künstlerschar leider noch nicht hervorgewachsen. Ihre guten Seiten wurden an dieser Stelle schon mehrfach gewürdigt. W.

Otto Pleß, Großstadt. 13 Holzschnitte. Expl. 1—10 nicht im Handel. 11—30 a. Japan in Hlbldr.-Mappe Gm. 80.—; 31—100 a. China in Hlblw.-Mappe Gm. 70.—. Verlag der Buch- u. Musikalienhandlung Eugen Michel. Leipzig 1924.

Die Mappe ist nicht das Werk eines reifen Künstlers. Das offenbart sich schon in dem Griff nach dem Thema, der ein Fehlgriff ist, weil Pleß dem Thema nicht gewachsen war. Der Begriff Großstadt ist heut künstlerisch noch zu unerschöpft, andererseits schon zuviel behandelt, als daß man Knabenliebe („Der Kuß") und Sadismus so äußerlich, so gedacht darstellen dürfte wie Pleß. Auch die Bordellszene hat keine aus dem Landläufigen heraustönende persönliche Note in der Gestaltung. Aber schon in diesem Blatt zeigt sich eine gewisse Könnerschaft im Technischen, die nach andern Blättern, wie dem „Blinden", dem „Café" oder dem „Kinderspielplatz" zu urteilen, sich mit dem Formalen am ehesten in Illustrationen zu künstlerischer Einheit zusammenschließen dürfte. Die gute Schulung der Leipziger Akademie, speziell eines Hans Alexander Müller, scheint dahinter zu stehen. Wiese.

VIII. Veröffentl. d. Prestel-Gesellsch., Frankf. a. M. Zeichnungen alter Meister in der Kunsthalle zu Hamburg. Niederländer. Herausgeg. von Gustav Pauli. 36 Bl. 400 Expl. Gm. 200.—. — Ein gediegen ausgestatteter Prospekt zeigt alle bisherigen und die in Vorbereitung befindlichen Veröffentlichungen der Gesellschaft an.

Ferner erschienen:

Meister-Holzschnitte aus dem 16. Jahrhundert. Herausgeg. von Dr. Walter Biel. Neun Blätter von Dürer, Schäuffelein, Grien u. dem Dürerkreis aus d. Besitz des Bautzener Stadtmuseums; Handdrucke von den Originalholzstöcken. Hlbpgt. Mk. 40.—. Gesellsch. f. zeichnende Künste. 4. Druck.

Allgemeine Verlagsanstalt München.

Schwäbische Graphiker. 1. Folge: Blätter von Eckener, Graf, Landenberger, Seufferheld, Laage, Nägele, Schweitzer, Weegmann. 10 Expl. a. echt Japan. Gm. 200.— (sign.), 50 Expl. a. Kupferdr. Gm. 180.—.

Hugo Matthäs, Verlag, Stuttgart.

Einzelblätter

Willy Jaeckel, Liebespaar. Rad. Pl.-Gr. 32×25. 25 a. Jap., 75 a. Bütt.
Pallas-Verlag, Berlin SW 11.

Alois Kolb, Porträtradier. Richard Strauß. Pl.-Gr. 30×48. 50 Expl. a. Jap. ca. Gm. 60.—, 100 Expl. a. Bütt. ca. Gm. 35.—. Sign.
Horen-Verlag, Berlin W 30.

Georg Kolbe, 6 Rad.
1) Aktstudie VI, Pl.-Gr. 29,5×23,5. 2) Aktstudie VII, 26,5×20,5. 3) Aktstudie VIII, 17,5×12,5. 4) Aktstudie IX, 12,5×17,5, 5) Aktstudie X, 12,5×17,5. 6) Aktstudie XI, 23,5×17,5. Je 20 Expl. a. Bütt., sign. VI u. VII je Gm. 40.—, VIII—XI je Gm. 30.—.
Verlag Paul Cassirer, Berlin.

Der Markt

Berlin. Amsler & Ruthardt. Die Firma versandte soeben ihren Versteigerungskatalog 105: Handzeichnungs-Sammlung eines süddeutschen Kunstfreundes und Beiträge aus anderem Besitz. Ein Prachtkatalog mit 64 z. T. farbigen Tafeln. Er verzeichnet mit 685 Nrn. ein Material, dessen Versteigerung (am 28. u. 29. Okt.) wieder einen maßgebenden Wertmesser für neuere Handzeichnungen schaffen wird. Es ist in folgende Gruppen zerlegt: I. Deutsche Künstler des 18. Jahrhunderts. Darin Chodowiecki sehr gut, aber auch schönste Zeichnungen von Graff, Ramberg, Schadow usw. II. Deutsche Künstler von Anfang bis Mitte des 19. Jahrhunderts. Klassizisten. Nazarener. Romantiker. Biedermeier. Seltene Dinge, wie Folgen von Busch, Blätter von Hummel, Olivier, Rethel, Schwind, Veit. III. Ende des 19. bis Anfang des 20. Jahrhunderts. Idealisten. Realisten. Impressionisten. Vollgültige Zeichnungen u. a. von Corinth, Feuerbach, Klimt, Knaus, Marées, Menzel, Stauffer. IV. Ausländische Künstler. A. 1. Hälfte 19., B. 2. Hälfte 19. und Anfang 20. Jahrhundert. U. a. Calame, David, Gavarni, Raffet, Rowlandson, Thorwaldsen; Brangwyn, Burne-Jones, Delacroix, Guys, Hodler, Israëls, Millet, Pissarro, Raffaëlli, Rodin, Picasso, Steinlen, Segantini, Lautrec, Zorn. Erstaunlich ist die große Vielseitigkeit der Sammlung, besonders in der Abteilung der deutschen Künstler. Im übrigen sei auf die Besprechung der Auktion unter Bevorstehende Versteigerungen verwiesen. — Am 30. Oktober versteigert die Firma eine qualitätvolle Sammlung von Radierungen Rembrandts. Der 322 Nrn. zählende Katalog ist illustriert und kostet Gm. 1.—. W.

Hollstein & Puppel. Lagerkatalog VI. September 1924. Bildnisse A-G. Geordnet nach den Namen der Dargestellten. Mit Orts- und Berufsregister. 4217 Nrn. Der bei weitem umfangreichste Spezialkatalog dieser Art seit Jahren.

Paul Graupe. Auktion XXXVI. 6.—7. Okt. Moderne Graphik. Außerdeutsche Meister. 1020 Nrn. Mit Tafeln, vor allem nach Zorn. Vorherrschend Brangwyn (106 Nrn.), Toulouse-Lautrec (188 Nrn.) u. Zorn (150 Nrn.).

Antiqu. Agnes Straub. Kat. 13. Bücher u. Graphik. 400 Nrn. U. a. Dürer, Menzel und eine Anzahl Porträts.

Die Galerie Flechtheim gab einen mit charakteristischen Proben illustrierten Katalog ihrer Verlagsgraphik aus. Darin sind neben den deutschen Künstlern u. a. vertreten Braque, Derain, Gris, Masereel, Picasso, Vlaminck.

„Unser Weg 1924“, Bücher u. Graphik des Verlages Paul Cassirer.

Berlin-Wilmersdorf. Bücherstube Dr. Franz Cohn. Schöne Bücher. 8. Verzeichn. Sept. 1924. 264 Nrn. Mit Register nach Illustratoren und Buchkünstlern.

Frankfurt a. M. Joseph Baer & Co. Lagerkatalog 700. 100 schöne u. wertvolle Bücher, Handschriften, Handzeichnungen, Kupferstiche u. Holzschnitte aus elf Jahrhunderten. Mit 50 Taf., z. T. in Lichtdruck. In beschränkter Aufl. erschienen. Preis Gm. 3.—. Als 700. Katalog eine Art Jubiläumsgabe der nunmehr 138 Jahre bestehenden Firma, die Weltruf auf dem Büchermarkt genießt. Jedes Stück eine Kostbarkeit für sich, so daß jedes genannt zu werden verdiente. Es heißt im Vorwort mit vollem Recht: „Der Katalog bildet gewissermaßen einen Querschnitt durch unser Lager, und zwar haben wir … nur 100 Stücke aus unsern Lagerbeständen ausgewählt, die uns als die wertvollsten und kostbarsten, als die schönsten und begehrenswertesten erschienen.“ Die Proben sind folgenden Gebieten entnommen: Illuminierte Handschriften, Inkunabeln, Holzschnittbücher des 15. Jahrhunderts, illustrierte Bücher des 16., franz. illustr. Bücher des 18., illustr. Bücher des 19., Americana, hervorragende Einbände, Graphik, Monumentalwerke der Kunstgeschichte, Zeitschriften usw. Von den graphischen Blättern bilden wir die Brücke, eine Federzeichnung von L. v. Leyden, ab. Nicht minder „begehrenswert“ sind die aufgeführten Zeichnungen von Rembrandt (eine kniende Frau), Holbein d. J. (Ornamente für Schwertzier), Pencz und Tiepolo. Doch, wie gesagt, das sind nur Andeutungen einer glänzenden Fülle.

London. Die Sommerauktionen bei Christie brachten auch reiches Material an Zeichnungen und Druckgraphik auf den Markt. Englische Blätter wurden, wie gewöhnlich, sehr gut bezahlt, meist viel besser, als man etwa in Deutschland seine Künstler bezahlt. Fünf Zeichnungen von Copley-Fielding aus den Jahren 1839 bis 1844 erzielten £ 1640.—; solche von Birket

Forster, Wimperis, D. Cox, Turner £ 120.— bis 420.—. Die „letzte Zeichnung" von Bonington „The Undercliff", erreichte den Preis von £ 180.—, eine andere von W. Shayer sen., „Selling Rabbits", £ 305.—; „Sheep in Canterbury Meadows" von T. S. Cooper (1868) £ 100.—. — Ungewöhnliche Höhe der Durchschnittsqualität rechtfertigte das hohe Gesamtergebnis von £ 12281.— der Versteigerung früher englischer Schabkunstblätter der Sammlung des Mr. Henry Macgeorge, Glasgow. Es ergaben u. a.: die Lady Hamilton als „Natura" nach Romney von H. Meyer £ 1680; Mrs. Stables mit zwei Töchtern, nach Romney von J. R. Smith £ 1350.—; Mrs. Elliot nach Gainsborough von J. Dean £ 360.—; die Gräfin von Harrington nach Reynolds von V. Green £ 500.—; der gleiche Preis wurde von Ellis & Smith für das Bildnis der Henriette von Warwick nach Romney von J. R. Smith angelegt. Auch Mrs. Taylor als „Miranda" von J. Ward nach Hoppner kostete soviel, ebenfalls die Schwestern Frankland nach Hoppner von W. Ward. Colnaghi zahlte für die Lady Hamilton als Bacchantin nach Reynolds von J. R. Smith sogar £ 520.—. Von den nichtenglischen neueren Graphikern hält sich Zorn nach wie vor in Gunst. —s—

Einen mit 20 guten Abbildungen ausgestatteten, sorgfältig bearbeiteten Lagerkatalog (Nr. 5) brachte The Cotswold Gallery heraus. Reich ist darin vor allem wieder das Angebot aus dem „Liber Studiorum" Turners, welches Gebiet die Firma besonders pflegt. In den beiden andern Abteilungen finden sich u. a. Blakes Illustrationen zu Dante für £ 50.—; Dürers St. Hubertus (B. 57) für £ 65.—; das „Große Glück" (B. 77) für £ 60.—. Blätter aus Dürers Apokalypse, 2. lateinische Ausgabe von 1511, kosten £ 3.— bis 6.—. J. F. Millet, Les Becheurs, 4. Zustand (Delt. 13) £ 21.—; le Départ pour le travail (Delt. 19) £ 16.—. Piranesi-Stiche £ 1.— bis 7.—. Rembrandt, Christus und die Samariterin (B. 70), 3. Zust. £ 16.—; Bettler und Bettlerin (B. 164), 2. Zust., £ 3 3 s; Jan Lutma (B. 276), 2. Zust., £ 12 12 s. Unter den Zeichnungen und Aquarellen, vorwiegend englischer Künstler, ist eine Anzahl solcher von J. M. W. Turner besonders erwähnenswert. Für das schöne Aquarell des Canterbury Gate in Oxford werden £ 85.— gefordert, für Bleistiftstudien £ 10.— bis 21.—.

Luzern. Die Galerie „Artes", eine Filiale der Fa. Helbing, versandte einen kleinen Kupferstich-Katalog. Bunte Reihe, zwischen 5 und 850 (Schweizer) Frs. 350 Nrn.

München. Hugo Helbing. Lagerkat. 71: Handzeichnungen und Aquarelle neuer Meister. 257 Nrn. Besonders gut vertreten Münchener Meister des 19. Jahrhunderts.

Osnabrück. Ferdinand Schöningh, Kunstantiquariat. Kat. 218: Kupferstiche u. Handzeichnungen, 15.—19. Jahrhundert. Sorgfältiger illustrierter Katalog auf Kunstdruck, von großer Reichhaltigkeit. 721 Nrn. Darin u. a. eine große Sammlung erstklassiger Drucke von Joh. Ad. Klein. Von Schongauer die Grablegung und Christus in der Vorhölle; von Martin Zasinger die Katharina und die Frau mit der Eule.

Wien. Halm & Goldmann, Verlag, hat die Radierungen von Luigi Kasimir übernommen und kündigt einen Katalog mit 67 Abbildungen (Gm. 1.—) an.

Gilhofer & Ranschburgs Katalog 2 steht dem ersten an Umfang des Gebotenem und Höhe des Niveaus keineswegs nach. Diesmal enthält er englische u. franz. Genre- u. Porträtstiche des 18. Jahrhunderts, daneben noch Americana und einige Lithographien (darunter die Hamlet-Folge von Delacroix-Villain in der Erstausgabe von 1843). Viele seltene und beste Blätter. — Zugleich erschien „Moderne Graphik", Liste 1. Meist Franzosen; viele Blätter von Lautrec, auch Zorn.

Wolfensberger hatte im Juni-Juli „Ungarische Graphik und Volkskunst" zu Gast. Der liebevoll gemachte Katalog zeigt leider, daß es sich bei der Ausstellung nicht um die ungarische Graphik handelte — wenigstens sei das zur Ehre der ungarischen Künstlerschaft angenommen. Auf der Stufe unserer Radiervereine wird die ausschlaggebende ungarische Graphik von heut gewiß nicht stehen geblieben sein. Ein Moholy-Nagy, Czobel, Kádár „z. B." gehören auch dazu.

Zürich. Am 18. u. 19. Sept. kamen durch Mincieux und Kündig im Savoy-Hotel Aquarelle, Zeichnungen und Druckgraphik zur Versteigerung. Die mit einigen Tafeln ausgestatteten Kataloge zählen vor allem Schweizer Stiche der Aberli, Bidermann, Freudenberg, Joyeux, Wexelberg, König, Lory, Weibel usw. in einem Umfang und einer Qualität auf, wie sie selten auf dem Markt zu finden sind.

Verschiedenes

Rom. Wandlungen der kgl. Kalkographie. Das Prelationsrecht zugunsten des Staates anwendend, — das auch jetzt in bezug auf die Exportation von Kunstschätzen beim Staate gilt — kaufte im Jahre 1732 der Kirchenstaat den Kupferstich-Plattenbestand „Dei Rossi alla Pace", den englisches Geld damals übers Meer bringen wollte.

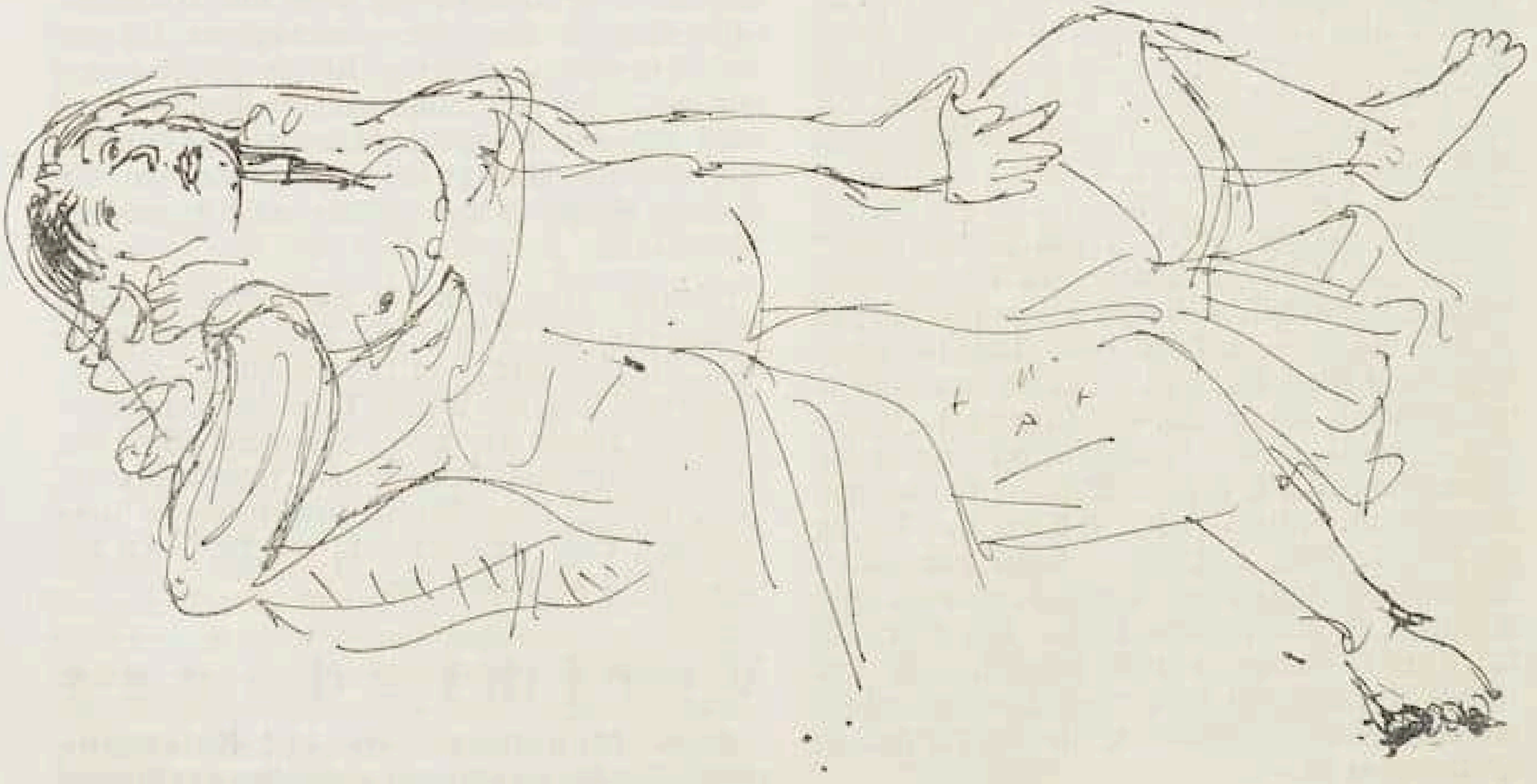
Somit entstand die „Calcografia Camerale", eine zweckmäßige Einrichtung, die, wenn sie auch selber wenig Neues produzierte, so doch

den enormen, durch Jahrhunderte von Stechern und Verlegern bereicherten Plattenbeſtand, der von Marcantonio bis Roſa und Piraneſi ging, vor unwürdiger Ausnutzung ſpekulierender Händler ſchützte.

In Revolutionszeiten jedoch wurden zweimal, und zwar 1798 und 1815, eine große Anzahl von Platten — wer weiß mit welchem Kunſtkriterium! — ausgewählt und in die Schmelze geſchickt, damit daraus Münzen geprägt würden.

1870 ging die Kalkographie an den königlichen Staat über; alte Platten wurden weiterhin vervielfältigt, manch guter zeitgenöſſiſcher Stecher aus der letzten italieniſchen Buliniſtenſchule und einige Kupferſtecher „von Schule" wurden verlegt. Jetzt hören wir, daß der italieniſche Staat die Regia Calcografia einer Privatinduſtrie für die Ausnutzung durch den Druckvertrieb abgetreten hätte, ohne jedoch ſich der Platten ſelber entäußern zu wollen. Wie ſoll das aber geſchehen? Welche Bezahlung kann der Staat fordern? Und beſonders zu erwägen wäre die Tatſache, ob damit das Inſtitut der wiedererwachenden Stecherkunſt dieſes Jahrhunderts dienen oder weiterhin die äußerſt abgebrauchten Platten von Piraneſi, L. Roſa u. a. vervielfältigen wird. Außer dieſer ſehr unwillkommenen Möglichkeit iſt den lebenden Stechern mit dieſer Abtretung ein recht ſchlechter Dienſt getan; das Privilegium, zwei Abdrücke ihrer Werke gratis in der Calcografia zu verfertigen, iſt nun den Künſtlern entzogen. A. C.

Wir erhalten folgende Zuſchrift zu unſerer Notiz im Graphikſammler 1924, Heft 13, betreffend die Erklärung Liebermann-Slevogt: „Es ſcheint mir im Intereſſe der Sammler zu ſein, eine weitere Klärung der Angelegenheit herbeizuführen, vor allem dahingehend, von welchem Zeitpunkt an ſolche unerlaubten Drucke möglicherweiſe vorkommen können. Denn ich ſelbſt beſitze unſignierte frühe Blätter Liebermanns, aus einem Legat des Malers Johann Sperl ſtammend, die Liebermann anerkannte, ja ſelbſt erwerben wollte, aber zu ſignieren ablehnte, woraus ſich für den Sammler im allgemeinen die Frage ergeben dürfte, ob der Künſtler bei Blättern dieſer Art in jedem Falle eine Signatur verweigert oder unter welchen Bedingungen er ſie ſigniert."
Frankfurt a. M. Frau Roſy Fiſcher.



Oskar Kokoſchka. Zeichnung.

DIE ZEIT UND DER MARKT

Sammlungen

Köln

Das Wallraf-Richartz-Museum kaufte ein vor einigen Jahren entstandenes Hauptwerk von Otto Dix, „Porträt meiner Eltern“ für seine moderne Abteilung an.

Stuttgart

Aus der „Ausstellung neuer deutscher Kunst“, die P. Fischer während der Sommermonate veranstaltete, wurde ein Bild von Otto Dix, „Der Arbeiter“, für die Kunstsammlungen des Württembergischen Staates erworben.

Ulm

Das Städtische Museum konnte in der letzten Zeit einige wertvolle Erwerbungen machen. Aus dem Hamburger Kunsthandel kaufte es einen, früher in Buxheim befindlichen Schnitzaltar mit einer Schreinerdarstellung der Geburt Christi von Daniel Mauch und Flügelbilder mit Szenen aus dem Marienleben und mystischen, auf das Leiden Christi bezüglichen Darstellungen eines Ulmer und Augsburger Art verschmelzenden Meisters; ferner mehrere Goldschmiedearbeiten, darunter einen sehr stattlichen Pokal mit aus Elfenbein geschnitzten bacchantischen Szenen, Silber vergoldeter Fassung des Ulmers Klenlen, endlich Gemälde von Karl Caspar, Maria Caspar-Filser, Josef Eberz, Max Unold; und Graphik hauptsächlich von Corinth, Hofer, Grosz, Kokoschka und Käthe Kollwitz.

Venedig

Durch Leihgabe der hiesigen Wohltätigkeitsstiftung wurde das Städtische Museum um einige interessante Stücke vermehrt. In erster Linie handelt es sich um zwei Venezianer Kruzifixe aus der Mitte des Trecento, die gleichzeitig byzantinische Reminiszenzen wie gotische Elemente aufweisen. Die Christusgestalten schweben mit gebogenen Beinen, übereinandergelegten Füßen nach links ab, wo sich die Totenschädel befinden. An den Kreuzenden sind auf goldenem Hintergrund die Madonna oder Heilige abgebildet. — Dann Guarientos Erzengel Raffael, der sehr verputzt ist; eine Tafel, welche merklich zeigt, wie der Paduaner Meister sich vom byzantinischen Einfluß befreite und schon der Gotik huldigte, nicht bar gewisser Grazie sowie koloristischer Empfindung. Eine Madonna mit Putten auf goldenem Hintergrund möchte man dem Caterino Veneziano zusprechen, weil dies Werk auch das technisch Plumpe und Schwache in der Form dieser primitiven Schule aufweist. Von Gianbellinos Schüler Marco Marziale, der später Boccacino, ja selbst Dürer nachahmte, besitzt das Museum ein vollbezeichnetes, 1498 datiertes Bild „Christi Beschneidung“. Herb, aber schön in der Komposition mit glänzend ausgeführtem persischen Seidenteppich im Vordergrund hat das Werk Ähnlichkeit mit dem Bilde der National Gallery in London, welches 1500 datiert ist. Das letztausgeführte Werk dieses Meisters von 1507 besitzt die Berliner Galerie. Eine thronende Madonna in rotem Gewand, braunem Überwurf, blauem Rock, auf den Knien stehend das segnende Bambino, umgeben von Heiligen, entstammt dem J. A. Weißenkircher (geb. um 1615 in Obersteier, gest. 26. Januar 1695 in Graz). Von diesem in seiner Zeit zurückgebliebenen Eklektiker besitzt das Museum in Padua auch zwei Werke. Über Weißenkircher hat Suida in der Zeitschrift „Belvedere“ (Februar 1924) eine ausführliche Studie veröffentlicht. — So manches aus dem 18. Jahrhundert ist im Museum neu ausgestellt. Ein zweifelhaftes Bild von Domenico Tiepolo mit schön gemalten Händen, doch ziemlich flau und wenig energisch im Strich. Ferner die „Kommunion eines Kranken“ des Gregorio Lazzarini (1655—1740), gut komponiert, farbig und zeichnerisch nicht unbedeutend. Sebastiano Ricci nahestehend ist ein Prokuratorenporträt; sehenswert eine Replik des phantastischen Architekturbildes der hiesigen Akademie von Canaletto. Weiter zwei Supraporten werden dem Portugiesen Maximilian Reis zugeschrieben. Mehr oder wenig Bedeutendes macht sich hier breit. Zum Schluß seien noch zwei Truhen im Sansovino-Stil erwähnt, von denen eine in Helldunkel bemalt ist. L. Br.

Ausstellungen

Berliner Ausstellungen

Liebermann-Zeichnungen / Pascin / Eckertz / P. Fuhrmann / Faistauer / Mosaik und Glasmalerei

Eine gewisse Ausstellungsmüdigkeit, die eher in der geschäftlichen Flaute und zudem in der Verwässerung ausstellerischen Ehrgeizes als in der häufig vorgeschützten Ermangelung interessanten künstlerischen Materials begründet sein dürfte, hat den Saisonbeginn wohl verzögert, aber schließlich nicht hindern können. Die letzten Tage brachten vielmehr ein volles Einsetzen auf der ganzen Linie und bereits einige Veranstaltungen von Gewicht. Zunächst bei Paul Cassirer eine über dreihundert Blatt und mehr als vierzig Schaffensjahre umfassende Sammlung von Handzeichnungen Max Liebermanns, zwar eine etwas zufällige Sammlersammlung und keine konzentrierte Darstellung seines gezeichneten Oeuvres, gleichwohl ein höchst fesselnder und unbedingt bestätigender Eindruck. Vielfach sind es nur Studienblätter, die in mehrfachem Nebeneinander das gleiche Motiv konturieren, aber sie

stehen den bildmäßig selbständigeren Entwürfen nicht nach an lebendigem Gehalt und rascher Bündigkeit. Liebermann hat einen Stil markanter Andeutung ausgebildet, der aus anfangs ziemlich realistisch gebundener Energie (und noch recht ausführlicher Diktion) entwächst in eine immer freizügigere Erkühnung des Striches, ohne eben mehr zu ändern als das graphische Temperament und ohne je mit einem späten Blatt die Werte der frühen im mindesten zu dementieren. Das durch Drücker akzentuierte, ausschattierende Eingrenzen der Erscheinung, das Interieurische der Zeichenweise wird erschlossen durch die sich straffende Eigenbewegung ausgreifender Linien. Der Ausdruck geht immer mehr auf Weite. Eine wundervolle Dünenlandschaft vom Jahre 1890 ist eine zarte Bettung leichter und kräftiger hingeriebener Tonflecken, — zwanzig Jahre später holen einige flache, karge Kurven aus dem Weiß die kahle Dehnung des Bodens, den windigen Raum, die Einsamkeit eines Weges durch den Sand heraus. Alle großen Themen Liebermanns melden sich aus diesen Blättern, Altmännerheim und Netzflickerinnen, Biergärten und holländische Gassen, Reiter und Kinder. Wie sehr doch Liebermanns Werk unser Besitztum ist, erfährt man, indem einem fast jeder flüchtig skizzierte Gestus das Bild auslöst, in dem er letzte Gestalt gewann. Und daß dies Besitztum lebendig ist wie nur irgendeine jüngste Errungenschaft, dessen wird man vollends vor diesen in keinem Zug entkräfteten oder abgestanden wirkenden Blättern gewahr, die vom ersten bis zum letzten durch die Unmittelbarkeit des Stiftes oder der Kreide die der Anschauung im gesamten Schaffen Liebermanns verdoppelt zu Bewußtsein bringen. —

Seit den Sezessionsausstellungen vor dem Kriege, auf denen seine halbbekleideten, halbflüggen Mädchen niemals gefehlt haben, ist uns der Balkan-Pariser Julius Pascin aus den Augen gekommen, entschwunden nach Amerika, nach Westindien. Als sich das Blut verlaufen hatte, kehrte er nach Paris zurück, und jetzt, nachdem sich fünf weitere Jahre verlaufen haben, finden, dank Flechtheim, jene weichgliedrigen, lässigen Geschöpfe auch wieder zu uns. Es sind zumeist die gleichen anmutigträgen, tierchenhaften, sinnlich blinzelnden Wesen noch, dieselben geschmiegig-indolenten Körper in kurzen Hemdchen, dieselben lethargisch-frivolen Sündenkinder. Aber noch deliziöser und leichter gemalt als ehedem, in aquarellhaft blaßseidigen Farben, die den Grund ebenso unzureichend decken wie jene lockeren Hängerchen die faul lächelnde, rosa gähnende Haut. Der Stil Pascins ist noch über die genüßliche Schwerlosigkeit der früheren Bilder hinausgediehen zu einer transparenten, ätherischen Zartheit, in der sich jedoch die Substanz nicht verflüchtigt, sondern in lasziver Ruhe tändelnden Fleisches erotisch manifestiert, um sogar zur süßen Unflätigkeit vibrierender Korpulenz zu erschwellen. Die Körper haben ein Schillern und fließendes Sichbauchen gleich Seifenblasen, — ironisches Amüsement durchtränkt Liebkosungen eines zärtlich tuschenden Pinsels. Aber das Groteske ist nicht forciert, es überwältigt nicht die sachte Poesie des Passiven, die als Flair der Unschuld über den Mädchen Pascins, vollends über einem kranken Kinde, einer Müden liegt. Jenseits von Sentimentalität und Zynismus und doch auch nicht aufgehend im malerischen Nuancieren weiß dieser überlegene Künstler zu rühren, indem er ergötzt. Nur Banausen können ihn gemein finden, — der so zart ist. Der Umfang seiner koloristischen Skala entspricht dem koketten Phlegma der Attitüden wie der feinen Apathie der Existenzen: ein Verschmelzen von mattlila, pfirsichfarbenen, gelbgrauen Tönen, die jedoch nicht ins Verwaschene entgleiten und zuweilen leuchtend sich verdichten. Pascins Weltöstlichkeit zeigt sich überdies eigentümlich disponiert, die Siestaatmosphäre kubanischer Parks, das groteske Bewegungsprofil der Neger zu skizzieren; und malt er die Legende vom verlorenen Sohn, so wirds ein üppiges Geschwabbel von Halbakten in vielen Posen breithüftiger Lässigkeit. Pascin ist der spöttisch-lyrische Maler aromatischer Saumseligkeiten. —

Waldemar Eckertz bleibt in seinen (im „Sturm" gezeigten) sehr auf Rhythmik angelegten Landschaftsvisionen und Abstraktionen reichlich provisorisch. Die Rhythmik ist ebenso unprägnant wie ornamental, Vision ist oft bloße Summation von Stichworten, — wenn etwa Augen zwischen Strahlenbündel gleichsam hingestempelt oder aus Rädern, Männchen, Schornsteinen, Transmissionen, Fenstern usw. salatartige Verzeichnisse zusammengestoppelt werden, die dann wähnen, den Komplex „Industrie" zu erfassen. Die Abstraktionen werden mitunter zu furiosen Vorsatzpapieren. Dagegen fällt das Farbliche durch seinen Wohlklang nicht selten auf, zumal in den technisch eigenartigen, weich leuchtenden Aquarellen auf Stoffgrund. Nur wirkt es nicht von sich aus zur Form, zu einer den Schlamassel disziplinierenden Struktur. Eckertz streift die Art von Klee, auch an Kirchner ist man gemahnt. Aber mangels wirklicher Formphantasie wird die Ähnlichkeit zur Distanzierung. Paul Fuhrmanns prätentiöse Kompositionen („Todzwang", „Raumfern" usw.) erledigen sich durch ihre platte und schrille Überdeutlichkeit, durch eine laute und völlig geheimnislose Plakatierung von Fledermäusen, vergrausten Katzen und dekorativen Dynamismen mit gröblich tapetenhaftem Effekt. —

Wie die meisten neueren Österreicher ist auch Anton Faistauer bei aller qualifizierten Malerei ein ausgesprochener Eklektiker, der etwa das künstlerische Mittel zwischen Cézanne und Hodler sucht, aber beider tiefere Intention durch-

aus verpaßt. Seine edlen, dunklen Töne, das Geschmiegige der Umrisse, die weiche, pastose Inkarnation, — das alles entbehrt nicht des gewählteren Reizes. Andrerseits treibt Faistauer so viel malerischen Aufwand, daß es das Schweigen seiner Menschen und Dinge entzaubert. Seine Skala bekommt eine ölige Schwere, sein gelbes Licht etwas Schlagendes, seine Tonigkeit gar einen Zug von Protzerei. Er sucht die festere Form, etwa in Apfelstilleben, sehr deutlich, und möchte doch gewisse Reize warmer Koloristik nicht aufgeben. Die Lieblichkeit seiner Marienbilder verliert sich in bunte Gefälligkeit. Die meiste Aufmerksamkeit beanspruchen im Salon Gurlitt vier stehende Akte großen Formats, Posituren der Toilette, vornehm gemalt, aber doch kosmetisch und dekorativ. Vielleicht am aufrichtigsten bewährt sich dieser Künstler, wo er die Landschaft, seine salzburgische Heimat gibt. Auch Gesichter weiß er zu binden, zumal in schönen Kreidezeichnungen. Aber dann kommt ein lauer Sehnsuchtszug, ein im Grunde schönender Herbheitszug hinein, und man gewahrt abermals die völlige Unselbständigkeit, das Geschmäcklerische dieses Schaffens.

Anschließend zeigt Gurlitt einige Erzeugnisse der Werkstätten Puhl & Wagner, Berlin, und Gottfried Heinersdorff, Treptow, — Details aus den Mosaiken des goldenen Saals im Stockholmer Stadthaus nach den etwas trockenen Entwürfen Einar Forseths, die mehr mit farbigen Steinchen koloriert, als aus ihrer Variabilität entwickelt wirken; ferner nach einer zwar auch prätentiösen, aber farbig volleren und in ihren Vertikalrhythmen interessanten Vorzeichnung Ewald Düllbergs und nach Skizzen von E. Mataré. Spezifisch moderne Mosaikmöglichkeiten sehe ich in alledem nicht angeschlagen, auch nicht in dem musivischen Legespiel der verstorbenen Jacoba van Heemskerk, das recht zufällig mit Zickzackformen, Dreiecken usw. einen Rahmen vollmustert. Hier ist zwar das Gotisierende ausgeschaltet, doch gewiß nicht jene gegenwartsvolle Strenge planer Figuration gewonnen, aus der heute ein starkes Mosaik sich ergeben könnte. Dasselbe wäre über die Versuche zu sagen, der Glasmalerei neues Leben einzuflößen. Allerdings sind die Gebilde nach Entwürfen Schmidt-Rottluffs, Christuskopf und Reichsadler, in ihrer ruhevollen Leuchtkraft und Fügung glücklich gegliederter Flächen von großer Schönheit, während Otto Freundlichs Fensterbild für ein Privathaus zu Münster zwar rhythmisch eindrucksvoll, doch willkürlich zerfeldert und zersplittert wirkt. Vielleicht werden die erfreulich eifrigen Werkstätten ihre technische Meisterschaft vollends produktiv machen, wenn sie es wagen, die religiöse Einstellung aufzugeben und Künstler heranzuziehen, die die Geometrie farbiger Flächen ganz rein und konsequent erleben. —

Die staatliche Bildstelle (Deutscher Kunstverlag) führte ihre kleinen Ausstellungen von bildlichen Reproduktionen mit einer Auswahl von Medici-Drucken und Nachbildungen englischer Schabkunstblätter aus der Reichsdruckerei dankenswert fort. Willi Wolfradt.

Die Neue Kunsthandlung zeigt vom 25. September bis 15. Oktober Handzeichnungen und Aquarelle von Leo Michelson, mit denen der Künstler seit zwölf Jahren zum ersten Male wieder kollektiv an die Öffentlichkeit tritt.

Dresdner Ausstellungen

Fides: Kandinsky / Galerie Arnold: Ausstellung für religiöse Kunst / Erfurth: Die Schaffenden / E. Richter: Rehn

Für die meisten wird die Sammlung von Kandinskys Bildern, die September bis Oktober in der „Fides" hängt, eine Überraschung sein. Auch unter den Anhängern Kandinskys fehlte es nicht an nachdenklichen, die der starren Konstruktion der letzten Jahre mit der Sorge folgten, es könne das starke Empfindungsleben dieses Russen innerhalb seiner bei allem Reichtum doch im Ausdruck begrenzten Formensprache Schaden nehmen. Die letzten Arbeiten (es sind nur solche aus jüngster Zeit da) zeigen, wie eine starke künstlerische Begabung im Grunde nie irrt, wie ohne Aufgabe der erarbeiteten Voraussetzungen sachlicher und formaler Natur ganz folgerichtig auf Perioden größter Sachlichkeit solche persönlicherer Mitteilungen folgen. Nicht als ob Kandinsky in den vergangenen Jahren mit geringerer seelischer Anteilnahme gearbeitet hätte, aber vielleicht war der Anlaß und die Aufgabe, die ihn in dieser Zeit reizten, nicht dazu angetan, in der Formulierung dem Gefühl viel Raum zu geben. Kandinsky lebte nach dem Kriege in Moskau und half in einer chaotischen Zeit aufbauen. Er entwarf den Plan für eine neuzeitliche Akademie der Künste auf wissenschaftlicher Grundlage, der im wesentlichen durchgeführt wurde, er kümmerte sich um alle Angelegenheiten der staatlichen Kunstpflege, und es ist beinahe selbstverständlich, daß damals in seiner Malerei auf die subjektiv dramatischen Bilder solche großer Sachlichkeit und Ruhe, eines geschlossenen inneren Aufbaus folgten. Konstruktivismus kann Theorie sein und Kunst; auf den Antrieb kommt es an, und ob die Formulierung überzeugt. In jenen konstruktiven Bildern ist alles Aufbau, und nicht mit Unrecht konnte vielleicht darauf hingewiesen werden, daß das Leben weiter und mannigfacher ist. Kandinsky aber empfand wohl die Notwendigkeit, erst mal von dieser Seite her den Sinn seiner Zeit, wie er ihn empfand, zu erweisen. Nach seiner Rückkehr aus Moskau erwachte der Lyriker wieder in Kandinsky, der Romantiker würde ich sagen, wenn dieses Wort nicht so leicht bei uns mißverstanden würde. Wir haben in Deutschland in letzter Zeit eine be-

greifliche Abneigung gegen diese Note des Zeitgefühls. Kandinskys Romantik ist aber nicht retrospektiv, sondern aus einer Sehnsucht geboren, die in verwandter Weise im Werk seiner Freunde Klee und Feininger wirkt. Die Lyrismen seiner letzten Gemälde und Aquarelle liegen nicht so sehr im Konkreten, sondern im Klang, der sich schwer meßbar, aber selbstverständlich und mühelos dem Beschauer mitteilt. Es sind Aquarelle dabei wie „Rosa", „Violett" (1924), die eine völlig eindeutige Empfindung aussprechen und übertragen, und deren Bedeutung man sich so wenig entziehen kann wie einem Blatt Klees oder einem primitiven japanischen Holzschnitt, dessen Vorgang uns heute ja auch fast gleichgültig ist und der uns beinahe ausschließlich als ein Dokument künstlerischer Kultur ergreift. Ein Bild wie „Heiteres" (1924) versucht mit Glück eine Scherzstimmung malerisch zu binden, „Schweres Rot" (1924) ist wie ein Bekenntnis zu dieser brodelnden, in allen Variationen bewegten Farbe, die nach Kandinsky die Farbe unserer Zeit ist. Gerade dieses Bild ist in seiner Farben- und Formenkomposition so beredt, daß man nahe davor beinahe erstaunt ist, nichts anderes vorzufinden als das X, die große Unbekannte, gewissermaßen in einer Gleichung errechnet. Es wäre gegen die Intuition des Künstlers, in die neuen Bilder wie „Bewegte Ruhe" oder „Verstummen" irgendwelche realen Beziehungen hineinzugeheimnissen, auch wenn die Versuchung für viele naheliegen sollte. Was den Eindruck größerer Erdnähe hervorruft, ist die wachsende Freiheit in der Verwendung der Mittel, die größere Selbstverständlichkeit in dem Gebrauch einer Sprache, die Kandinsky geschaffen und bis heute weiter entwickelt hat. Es ist nicht ausgeschlossen, daß von hier aus die abstrakte Kunst noch völlig unerwartete Wege und Ziele entdeckt. —

Bei Erfurth sind die Mappen der „Schaffenden" ausgestellt, die Westheim seit vier Jahren herausgibt. In der getroffenen Auswahl repräsentieren sie einen nicht unwesentlichen Abschnitt graphischer Entwicklung und der Subskribent der Mappen sieht plötzlich was da ist, nicht wie meist beim Empfang der Jahrgänge, was fehlt. Gute Aquarelle und Zeichnungen von Dix, Heckel, Hofer, Kokoschka, Rohlfs erhöhen den Reiz der Zusammenstellung.

Bei Arnold wurde anläßlich der Tagung katholischer Akademiker zur Pflege der katholischen Weltanschauung eine Ausstellung für religiöse Kunst eröffnet. Es wäre ungerecht, sie anders zu beurteilen als unter dem Gesichtspunkt dieses Anlasses. Es sollten außerdem Werke gezeigt werden, die für das Haus, nicht für die Kirche bestimmt sind. Auch diese Tatsache zwang von vornherein zur Festlegung engerer Grenzen. Naturgemäß sind die Süddeutschen stärker vertreten als der Norden, und die angewandte Kunst zeigt im allgemeinen ein höheres Durchschnittsniveau als die freie. Es sind vorzügliche Kleinarbeiten von L. Gies, Zutt, Domizlaff und E. v. Wittern dabei. Der stärkste Eindruck der Ausstellung ist das „Magnificat" von Berthold Müller (Örlinghausen), ein religiöser Cyklus in drei Reliefplatten in Bronze getrieben.

Im Kunstsalon E. Richter sind neue Radierungen von W. Rehn zu sehen, einem Dresdner Künstler, der in breiteren Kreisen Sympathien genießt und innerhalb der ihm vorgeschriebenen Grenzen besser bestehen kann als mit den allegorischen Blättern seiner letzten Zyklen.

Von der „Fides" ist kürzlich eine sehr reizvolle Verkaufsstelle für Kunst und Kunstgewerbe in der Viktoriastraße eröffnet worden, die als Ergänzung der Ausstellungsräume gedacht ist.

Will Grohmann.

Die erste deutsche Kunstausstellung in Sowjetrußland

Die Herren Nagel und Johansen sind in Moskau als Vertreter des Komitees der seitens der „Internationalen Arbeiterhilfe" arrangierten ersten deutschen Kunstausstellung in Sowjetrußland eingetroffen. Die Ausstellung wird hier am 15. Oktober eröffnet und nach einer monatlichen Dauer nach Leningrad überführt werden. Während der Ausstellung sind einige Vorträge über deutsche Kunst in Aussicht genommen.

P. E.

Bochum - Essen

Im Ruhrgebiet lebt eine Tradition. Daß sie schläft, kann durch die Verhältnisse entschuldigt werden. Sie soll jetzt neu erstehen. Kunsthandlungen haben sich zusammengeschlossen, um unabhängig vom billigen Geschmack, gute Kunst geben zu können. Die Ausstellungen der Vereinigung „Ruhrland" sollen wandern und in Bochum bei Oscar Hengstenberg, in Essen bei Baedecker, in Dortmund bei Brügmann & Velcher, vielleicht auch noch in Duisburg und Mülheim gezeigt werden. Da die Absichten durch die ersten Ausstellungen bewiesen sind, ist das Unternehmen von großer Bedeutung. Es wird unter der Leitung des Malers Ottomar Starke stehen, dem seine Vielseitigkeit zugute kommt. Der jetzigen Ausstellung in Bochum liegt ein Gedanke zugrunde, der ähnlich Anfang 1922 in Paris Verwirklichung fand. Sie heißt „Der Akt". In Paris war es natürlich der weibliche Akt, in Bochum ist er intersexuell. Man sieht prächtige Dinge von Otto Sohn-Rethel, Sterne, Hofer, Nauen, Derain. Eine Hockende von Haller ist das schönste Stück Plastik. Durch Qualität überrascht eine ganz frühe Studie E. v. Gebhardts. In Essen stellte das neue Unternehmen in seinen prachtvollen Räumen geradezu eine Konkurrenz für den von der Stadt angekauften Folkwang-Geist dar, wenn man diesem nicht einen tiefen Schlummer nachsagte. Bei Baedecker ist ein Bamberger Maler Benkert

ausgestellt. Im Temperament, in der dickflüssigen Farbe ähnelt er Nolde, malt aber heller, reicher in den Tönen. Bilder aus dem Industriegebiet sind endlich angenehm farbig, nicht grau. Zweimal erscheint der Gegenstand des inzwischen so berühmt gewordenen Kriegsbildes von Dix. Vielleicht war das unabhängig gefunden, der Stoff kann in der Luft liegen. Graphik hat eine besondere schräggestrichelte Technik. Wie alle Maler aus Leidenschaft und Farbenfreude, wie Corinth und Nolde, meistert Benkert das Aquarell besonders. Köpfe, Blumenstilleben sind von diesen Meistern unabhängig und ihnen doch nahe. Der Anfang in Essen hat das Zeug zu einer ernsthaften Konzentration der Bestrebungen im Ruhrgebiet. Es sieht aus, als würde ohne Scheuklappen, ohne Kliquenbetrieb, ohne Kokettieren mit Erfolg gearbeitet. Das Folkwang-Museum wurde in Hagen einmal die lebendigste Kunststätte Deutschlands, weil es von allen jungen Kräften, nicht nur von denen der Heimat, gespeist war. Diese Weite der Einstellung gehört zum Programm der neuen Vereinigung. Verwirklichung und Erfolg wären gerade in dem wirtschaftlich stärksten und kulturell noch sehr armen Teil Deutschlands zu wünschen. Alfred Salmony.

Erfurt

Eine kleine Ausstellung von Aquarellen sowie einigen Pastellen und farbigen Holzschnitten jener nun fast schon klassisch gewordenen Generation der Nolde, Rohlfs, Kirchner, Heckel, Pechstein, Kokoschka, Marc, Klee, Feininger bildet den Auftakt zu den kommenden Ausstellungen der zweiten Jahreshälfte, die vor allem dem zeitgenössischen Schaffen in Deutschland gewidmet sein sollen. Die wenigen, aber ausgesucht schönen Blätter sind aus hiesigem Museums- und Privatbesitz zusammengestellt. Wieder erweist sich im Holzschnitt Kirchner als Meister. Auch in seinen Aquarellen und bloßen Pastellen, die ich seinen Ölbildern unbedingt vorziehen möchte, äußern sich ein Temperament und eine Energie, die Heckel oder gar Pechstein in diesem Maße nicht besitzen. Immerhin ist auch bei ihm in späteren Arbeiten eine starke Beruhigung und ein breiterer, malerischer Vortrag festzustellen, ein Arbeiten mit milden und süßen Klängen, das jedoch nie soweit geht wie in Heckels oft wundervollen Aquarellen der letzten Jahre. Auffallend kontrastieren diese Arbeiten Heckels mit seinen frühen, keck improvisierten Skizzen in ihrer Neigung zu bildmäßiger Geschlossenheit. Nicht immer freilich erscheint in diesen, dem Impressionismus zum Teil sich wieder stark nähernden großen Blättern die Gefahr des Allzu-Süßen überwunden. Von den Blumenstücken, Landschaften, Tierbildern des alten Rohlfs Rühmens zu machen, ist heute überflüssig. Stark fällt gegen ihn Pechstein mit ein paar flotten, doch ziemlich leeren Arbeiten ab. Prachtvoll hält sich aber Kokoschkas Mädchenbildnis in Pastell, eine Arbeit von höchster Kraft und Eindringlichkeit. Zu einem mächtigen Block ist die Gestalt mit den unerhört tiefen, fragenden Augen zusammengeballt. Ganz auf intime Wirkung ist der letzte Raum gestellt: hier hängen neben einigen märchenbunten Postkarten von Marc und zarten Traumgesichten von Klee ein paar fein gebaute, farbig-bestrickende Aquarelle von Feininger.

Im Laufe des Juli hat hier Christian Rohlfs zwölf Aquarelle geschaffen, die zum Gegenstande jene trotz aller späteren Verstümmelung immer noch unvergleichlich schöne Gruppe von Dom und Severikirche haben. Eine ausführliche Besprechung dieser zwölf Variationen über ein Thema sei für später vorbehalten. Nur soviel mag hier gesagt werden, daß diese Arbeiten in dem Reichtum der Gesichte und in der unerhörten Kraft und Tiefe der Farbe zum schönsten gehören, was der Meister je gemalt hat. W. P.

Köln

Der Kunstverein bringt die Kölner Maler, nach der Düsseldorfer Ausstellung der Messe ein verdienter Trost. Es sieht anständig aus. Am angenehmsten malen die Frauen. Einige wenige Blätter von F. Kreutzer wirken billig, die meisten, vor allem die Kinderbuchillustrationen, sind charmant. Natürlichen Liebreiz der Farbe, der Anordnung, des Gegenstandes auf sich wirken zu lassen, ist eine Erholung. Mit der gleichen Freude sieht man M. Hegemann. Lampen und die bunten Papierwindmühlen kleiner Kinder betonen bei ihr die vertraute Spielerei. M. Worringer illustriert expressionistisch Bücher. Das alles vergreift sich schon nicht im Format. Das gilt diesmal auch von Hoerle. Virtuos gelöste Blätter vertreten den fast zu geschickten Künstler besser denn je. Kronenberg zeigt neben seinen hübschen Aquarellen über Tuschzeichnung zum ersten Male Ölbilder. Eine große, wie immer farbenfrische Landschaft hat dekorativen Reiz. Man fühlt sich im Temperament an den frühverstorbenen Brühlmann erinnert. Eine Kiesgrube geht farbig nicht los, Grau in Grau kann Kronenberg nicht malen. Alle kleinen Sachen von J. Adler sind gelungen. Seine Ölbilder sehen hier viel besser aus als auf der Messeausstellung. Besonders das Porträt der Lasker-Schüler ist in Ton und Komposition eine bedeutende Leistung. Schön gemalte Hühner lassen etwas auf hebräisch beschriebenes Papier fallen. Seit Chagall in Paris lebt, kann das aber in Deutschland vermutlich niemand mehr lesen. Die Einfachheit von Seiwert mag sympathisch sein, außer seinen Landschaften ermüdet alles durch Gleichförmigkeit. Zum Kubismus gehört eben auch seine Anwendung. Am anspruchsvollsten tritt F. M. Jansen auf. Er ist einer der besten Graphiker Deutschlands. Seine Radierungen, sowohl die politischen wie die landschaftlichen, haben Kraft des Aus-

drucks und Präzision der Mittel. Da ist kein Strich zuviel.

Höchste Zeit, daß diese Leistung beachtet wird! Schade, daß neben so vollkommenen Arbeiten Jansens Malereien unnötig die Wände füllen. Seine leeren starkfarbigen Figurenbilder wie die trübnerisch blaugrünen Landschaften könnten aus München kommen. In ihnen erinnert nichts an die Meisterhand der Holzschnitte und Radierungen. Die besten Ölbilder der Ausstellung malt Räderscheidt. Blumenstilleben, um Beherrschung von Pinselstrich und Farbe zu zeigen, Akte, um zu komponieren. Schöner als ausgeführte Bilder sind seine Studien dazu. Wie gut meinte es doch die Stadt Köln, als sie diesen Leuten nicht die Messehalle gab.

Bei Flechtheim hängen Sachen unter dem Titel „Aquarell und Tempera". Man würde einfach Aquarell-Ausstellung sagen, wenn diese Art nicht so selten vorkäme. Brieger hat ein Buch über diesen Kunstzweig geschrieben und den Verlust der reinen Technik erwähnt. Der Pedant würde alle Verstöße aufweisen: Verwendung von Deckfarbe, Tempera, viel Tusche, sogar von Pastell auf einem Wasserfarbenblatt. Aber es kommt doch nur darauf an, was dabei geschaffen wird. Format und Technik liegen unsrer Zeit. Es sieht daher in der Ausstellung vorzüglich aus, obwohl sie mit den Großen, Cézanne und Picasso, anfängt, Da kein Maler mehr als ein Blatt hat, ist es unmöglich, alle Namen zu nennen, es fehlen wenige. Die beiden schönsten Aquarelle der Jungen stammen in der Galerie Flechtheim von Dix und de Fiori. Ein anderer Raum bringt eine zuerst in Dresden, kürzlich auch in Paris gemachte Entdeckung: die Gespensterholzschnitte der letzten japanischen Meister. Gewiß, Vulgärkunst, mit Anilinfarben gedruckt und massenweise abgezogen. Aber überraschend stark. Diese Kunisada und Kuniyoshi haben unheimlich viel gekonnt. Wie der Sumpfgeist aus dem Lotosteich, die Fratze aus der Papierlaterne steigt, ist schon in der Raumverteilung eine Meisterleistung.

Alfred Salmony.

Pesaro

Hier ist eine nationale Ausstellung moderner Keramik eröffnet worden, die einen guten Überblick über die mittelitalienische zeitgenössische Produktion auf diesem Gebiete gewährt. Die vorherrschende Tendenz ist meist noch Nachahmung der älteren Vorbilder und speziell die Società Mengaroni aus Pesaro leistet auf diesem Gebiet mit ausgezeichneten Stücken nach Mantegna und Raffael, was Form, farbige Behandlung, Zeichnung und Motiv anlangt, Vortreffliches. Gut sind auch die Stücke nach einheimischen Modellen aus dem 18. Jahrhundert, welche die Società Molaroni, gleichfalls in Pesaro, fabriziert, die auch Arbeiten anderer Stile zur Schau stellt. Endlich sind die Produkte der Firma Bontempo aus Chieti nach Modellen verschiedener Manufakturen beachtenswert.

Dagegen ist manches andere durchaus minderwertig und die Versuche, gewisse Stile dem Geist der Neuzeit anzupassen, sind meist mißlungen. Sogar die königliche Keramikschule in Faenza zeigt eine Reihe von Imitationen orientalischer Modelle, die wenig überzeugen. Andere Manufakturen versuchen Gebrauchsgegenstände in moderner Modellierung herzustellen, oder sie machen mit ihren bemalten Tellern den Wandgemälden Konkurrenz, was im allgemeinen nicht der Technik der Fayence entspricht. Nach dieser Richtung hin produzierten in erster Linie die Töpferei Castellani in Cesena, Gilardoni und Trucco in Savona und die Cooperativa Combattenti von Deruta, um nur die wichtigsten zu nennen.

Von Richard Ginori ist Neues nicht zu sagen. Seine Porzellane und Fayencen sind bekannt und was er auf der Ausstellung zeigt, hält die Mitte zwischen Ablehnung und Zustimmung. Ähnliches kann man auch von Cantagalli in Florenz sagen. Im allgemeinen nimmt man von dieser Ausstellung den Eindruck mit fort, daß in vielen Manufakturen Mittelitaliens sich vor allem die Tradition in einer ausgezeichneten Technik bemerkbar macht, daneben auch Geschmack und Kunstsinn bemerkenswert hervortreten. Nur fehlt es noch an einem Hauch modernen Geistes, der wahrhaft originelle Schöpfungen der Zeit hervorbringen müßte.

A. C.

Wiesbaden

Der Nassauische Kunstverein hat seine Herbstausstellung im Neuen Museum um einige Kollektionen vermehrt. Zunächst das große Radierwerk „Der Krieg" von Otto Dix, das im Augenblick in mehreren Städten gezeigt wird. Wie aus den Pressestimmen hervorgeht, sind die Eindrücke sehr verschiedene. Man spricht von Tendenz, von Sadismus, von einer Brutalität des Krassen, die die Grenzen der künstlerischen Forderung überschreitet. Aus solchen Urteilen spricht die Zeiteinstellung. Wir alle haben den Krieg noch nicht überwunden. Man wunderte sich — grotesk genug schon vor 1918 —, daß der Krieg noch keine künstlerische Gestaltung gefunden. Heute haben wir das Werk; aber noch nicht den Abstand dazu. Wir haben den Abstand zu Holbein, Goya, Rethel; aber noch nicht zu Dix. Seine Radiernadel pflügt zu frische Wunden auf. Aber das sollte doch gefühlt werden, daß diese in Blut und Tränen hinschluchzende Sprache, diese stoßweisen Anklagen, Schreie, fliegenden Trümmer, Körper, von denen Fleisch und Bekleidung nur mehr eine wirre Masse von Wunden und Lumpen ist, Gesichter, deren eine Hälfte der Mörder Tod zerschmettert hat, während die andere in entsetzlichem Ausdruck von Qual, Entsetzen, Angst und Anklage noch weiter vegetiert, Menschentrümmer, Tierkadaver, end-

lich nach soviel Greueln als tiefstes Bild des Jammers ein leeres Feld voll Granattrichtern, nichts wimmerndes Lebendiges, keine Leichen, nur die aufgerissene Brust der armen Erde, — das sollte gefühlt werden, daß hier keine Tendenz waltet als der Schmerz eines erschütterten Herzens . . . . . ch.

Neue Bücher

Leonhard Adam, Nordwestamerikanische Indianerkunst. Orbis pictus. Verlag Ernst Wasmuth. Berlin 1924.

Von einem guten Sachkenner wird hier ein Gebiet der primitiven Kunstübung erörtert, das schon nach den Skizzen Breysigs in seinen „Völkern ewiger Urzeit“ als besonders wichtig erschienen war. Die einleitenden Ausführungen beschäftigen sich zunächst mit den geistigen und sozialen Grundlagen dieser Kunst und stellen hier den Totemismus in den Vordergrund, gehen dann zu den eigentlich künstlerischen Dingen über, zur Zeichnung und Ornamentik, wobei besonders das sogenannte Augenornament eine eingehende Behandlung und Widerlegung erfährt, und wendet sich dann der Plastik zu. Hier unterscheidet Adam eine stilisierte und eine realistische Phase, deren zweite als die ältere betrachtet wird, ohne daß ein bündiger Beweis erbracht würde. Das Illustrationsmaterial ist gut gewählt und technisch gut herausgebracht in allen seinen Wirkungsmöglichkeiten, soweit dies überhaupt bei solchen Reproduktionen geht. Und diese Möglichkeiten der Wirkung sind in der Tat nicht gering! Außerordentlich ist die Fülle urtümlicher Kraft, die in den Masken der Dämonen mühsam gebändigt ist — erschreckend manchmal die Gespanntheit des Ausdrucks von Entsetzen und Grauen —, mit heraldischer Strenge ist manchen Gestalten von Mensch und Getier großwüchsige Hoheit verliehen. Nimmt man nun noch dazu jene vereinzelten, aber um so erstaunlicheren Stücke naturalistischer Art, wie die einer Kröte usw., so ergibt sich ein vielfältiger Reichtum mannigfacher Könnerschaft. Die Erläuterungen Adams zu den einzelnen Tafeln sind in ihrer Art mustergültig und bringen diese Werke uns inhaltlich nahe. So bildet dies Buch eine der besten Spezialstudien auf dem Gebiete der naturvölkischen Kunst. Eckart v. Sydow.

Weitere Neuerscheinungen
(Besprechung vorbehalten)

Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 1924. Bd. 1. Heft 1.
Verlag G. D. W. Callwey, München.

Curt Glaser, Hans Holbein d. J. Zeichnungen. Mit 8 Taf. Verlag Benno Schwabe & Co., Basel.

Hans Rosenhagen, Richard Muther: Studien. Erich Reiß, Verlag, Berlin.

Verschiedenes

Grecos Nachlaß

Der königliche Delegierte für staatliche Kunstpflege in Toledo und Leiter des dortigen Provinzial-Museums, Don Francisco de Borja de San Roman, der als unermüdlicher Forscher von nachgelassenen Erinnerungen aus dem Leben des „Greco“ bekannt ist, hat das Verzeichnis entdeckt über den gesamten Mobiliarbesitz, den der Künstler seinem Sohn Jorge Manuel als Erbteil vermachte.

Nach diesem Inventar waren mehr als 200 Gemälde vorhanden, teils religiöse Darstellungen, teils zeitgenössische Porträts von Kavalieren; da die genauen Maße, mitunter auch die Namen der abgebildeten Persönlichkeiten angegeben sind, bildet das aufgefundene Verzeichnis selbstverständlich ein vorzügliches Hilfsmittel zur Identifikation der vorläufig dem Greco zugeschriebenen Bilder.

Außerdem ist in der Aufstellung der Katalog der Bibliothek von Domenico Theotocopuli enthalten, in der namentlich zahlreiche Traktate über Architektur vertreten gewesen sind.

Das Dokument ist offenbar als detaillierte Ergänzung des Testaments anzusehen, durch das Jorge Manuel Theotocopuli als Erbe seines Vaters autorisiert wurde. A. D.

Eine Kodex-Reproduktion

Ein Schatz der Estensischen Bibliothek, ein von Nikolaus Glockendon verfertigter und minierter Kodex[1] ist von Umberto Orlandini in Reproduktion herausgegeben worden. Eingehend berichtet darüber der Kunstgelehrte Albano Sorbelli im „Resto del Carlino“. Da dieser Kodex zu den bedeutendsten Werken deutscher Kunst dieser Art gehört, die wir in Italien besitzen, so ist die Vervielfältigung um so freudiger zu begrüßen. Es handelt sich um die Illustrationen, 48 Tafeln, des Glockendon, nicht um den handschriftlichen Text.

Dieser Kodex wurde 1534 von Albert v. Brandenburg[2] bei Glockendon bestellt und wurde auch bis auf die Initialen und einige ornamentale Einzelheiten, die anderen Nürnberger Künstlern anvertraut wurden, von ihm in Handschrift und Illuminierung ausgeführt. In einer Kirche des Rheinischen Kirchenstaates (= Palatinato) aufbewahrt, wurde der Kodex während eines Krieges (vielleicht des Dreißigjährigen) nach Ungarn gebracht, wo er in den Besitz des damals mächtigen Adelshauses Czobor geriet. Am Ende des 18. Jahrhunderts verfiel diese Familie in Elend und ihre Kunstschätze an Händler und Antiquare. Von einem solchen wurde der Glockendon-Kodex von Tomaso Obiozzi gekauft und

[1] „Vita di Gesu Christo“.
[2] Erzbischof von Magdeburg und Kurfürst von Mainz.

dem Herzog Francesco IV. von Modena geschenkt und 1817 der Estensischen Bibliothek einverleibt, wo er sich noch heute befindet. Nikolaus Glockendon ist der Sohn Georg Glockendons[1], der schon ein bewährter Illuminator war, und dessen zwölf Kinder sich alle mit dieser Kunst abgaben; zu besonderer Höhe brachte es aber er und sein Bruder Albert. A. C.

Monforte

In Monforte, einem Städtchen der Provinz Lugo (Galicien), soll im „Colegio de los Escolapios" ein bis dahin noch unbekanntes Gemälde von Domenico Theotocopuli (El Greco) entdeckt worden sein; es handelt sich um eine Darstellung des hl. Lorenz (San Lorenzo), des Schutzpatrons des Escorial. Ob das aufgefundene Bild tatsächlich, wie in der Presse vermutet wird, identisch sein kann mit dem Gemälde, das seinerzeit durch Philip II. beim Greco bestellt, dann aber, weil es dem Monarchen mißfiel, zurückgewiesen worden war, dafür bleibt wohl die Bestätigung abzuwarten. A. D.

Die Kunstgewerbeschule

Zu dem in Heft 17 veröffentlichten Beitrag über die Zusammenfassung der Kunstschulen in Berlin ist nachzutragen, daß nunmehr Prof. Bruno Paul vom Kultusministerium zum Direktor der vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst ernannt worden ist.

Der Kunstmarkt

Bevorstehende Versteigerungen

Handzeichnungen deutscher und ausländischer Künstler des 18.—20. Jahrhunderts

Mit einer Tafel (siehe Seite 912).

Unter diesem Stichwort gelangt bei Amsler & Ruthardt in Berlin am 28 und 29. Oktober die nachgelassene Sammlung eines leider nicht genannten süddeutschen Sammlers zur Versteigerung, die ein nicht gewöhnliches Ereignis nach Qualität der Objekte und im Hinblick auf die programmatische Einstellung der Sammlung selbst ist.

Der Bedeutung dieser Tatsache entspricht zunächst die wirklich nicht alltägliche, üppige Form des Kataloges, der typographisch vorbildlich und durch 64 prachtvolle, zum Teil farbige Tafeln ausgestattet ist, die einen überzeugenden Eindruck von der künstlerischen Qualität des hier Dargebotenen vermitteln.

Ein Ereignis, das wie das hier angezeigte, nach den schlimmen Monaten wirtschaftlicher Depression in einem Moment neuer Hoffnung zum ersten Male wieder die Kraft des deutschen Kunstmarktes erweisen soll, wird naturgemäß auch richtunggebend für die Preistendenz werden. Insofern darf man gerade dieser Auktion und ihren Resultaten mit einer berechtigten Spannung entgegensehen. Der eigentliche Wert dieser unter den Hammer kommenden Sammlung liegt nicht in ihrer numerischen Reichhaltigkeit, die insgesamt 685 Nummern umfaßt. Vielmehr sind es heute noch (bevor die Schätze in alle Winde zerstreut werden) gewisse Merkmale rein künstlerischer Höhe, die das einzelne Objekt auszeichnen, und daneben die historisch-programmatische Fülle des Ganzen, was zunächst für den Blick des unbekannten Sammlers zeugt. Gerade in solchen Epochen, wie sie das Programm dieser Sammlung umreißt, wo die große Kunst vielfach den Vergleich mit früheren Perioden kaum aushält, hat die Handzeichnung als Dokumentation der ursprünglichen Begabung eines Meisters ihre erhöhte Bedeutung. Das haben in dem letzten Jahrzehnt alle Ausstellungen dargetan, mochten sie im Großen der Kunst des 18. oder 19. Jahrhunderts in Europa gewidmet sein.

Für die Kunst des 18. Säkulums, die in der Versteigerung dem Umfang nach zurücktritt, liegt das Schwergewicht ausschließlich bei den deutschen Künstlern. In dieser Abteilung sind Künstler wie Chodowiecki, der besonders reich vertreten ist, Graff, Hackert, Schadow, Ramberg und der köstliche Zingg neben anderen durch ihre Zeichenkunst glänzend repräsentiert. Bei den Meistern vom Anfang bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, die in sich Klassizismus, Nazarenertum, Romantik und Biedermeier verkörpern, geht der Strom schon ins Breite und greift sichtbar ins Europäische hinein. Daß der Katalog hier zwischen deutschen, schweizerischen und ungarischen Künstlern (II. Abteilung) und ausländischen Meistern aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (meist Franzosen und Engländern. IV. Abteilung) eine Scheidung vollzieht, ist eigentlich im Sinne des historischen Gesamtaspektes zu bedauern. Doppelt schwer, in diesem Zusammenhang aus der Fülle kostbarer Gesichter Namen herauszugreifen. Man möchte vielmehr behaupten, daß jedes einzelne Blatt für sich die kunstgeschichtliche Erkenntnis ungemein vertieft und den ungewöhnlichen Spür- und Qualitätssinn des Sammlers beinahe überraschend erhärtet. Mag man auf der einen Seite Blätter von Genelli, Rethel, Overbeck, Schwind, Speckter, Carolsfeld, Schadow als besonders bedeutsam aus der Fülle herausgreifen, dann darf man auf der anderen Seite etwa an die Zeichnungen von David, Constable, Decamps, Gavarni, Rowlandson u. a. erinnern.

Die gleiche Trennung zwischen deutschen und ausländischen Künstlern ist auch hinsichtlich der zweiten Hälfte des 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts durchgeführt und es braucht hier nur notiert zu werden, daß der Wert der ausländischen Proben in mancher Beziehung den der deutschen Zeichnungen übersteigt. Denn bei den ersteren liegt das Hauptgewicht auf den französischen Malern dieser Epoche, wie etwa

[1] Aus Nürnberg.

Rosa Bonheur, Delacroix, Guys, Legros, Monet, Pissarro, Troyon, Steinlen, Willette u. a., während die deutsche Abteilung (Hodler ist seltsamerweise unter die Ausländer einbezogen!) ganz groß nur in Repräsentanten wie Feuerbach, Marées, Corinth, Menzel und Thoma erscheint.

Wie gesagt, die Fülle des Ganzen ist beinahe verwirrend. Unmöglich, in einer knappen Anzeige auch nur das Wichtigste namhaft zu machen. Infolgedessen wird der kostbare Katalog dem Studium jedes Kunstfreundes doppelt empfohlen und der Deutsche dieser Zeit kann nur bedauern, daß es offenbar nicht gelungen ist, gerade eine solche Sammlung in ihrer Geschlossenheit und vorbildlichen Tendenz der Öffenlichkeit zu erhalten. Über das Ergebnis dieser Versteigerung wird selbstverständlich eingehend an dieser Stelle berichtet werden. B.

Zur Versteigerung der russischen Kunstschätze

Zu dieser in der gesamten europäischen Presse völlig entstellt mitgeteilten Frage schreibt unser Moskauer Vertreter:

Die sensationelle Nachricht einer bevorstehenden Versteigerung von ca. 4000 Kunstwerken in der Eremitage, welche die ganze europäische Presse ohne weiteres abgedruckt zu haben scheint, beruht natürlich auf einem Mißverständnis, obwohl in der Meldung ein wahrer Kern enthalten ist.

Eine derartige Kunstauktion in großem Maßstabe wird in der Tat von der Sowjetregierung vorbereitet, doch tangiert die Sache die Eremitage und deren Sammlungen in keiner Weise. Vor allem soll die Versteigerung, deren Datum noch gar nicht fixiert ist, nicht in Leningrad (Petersburg), sondern in Moskau stattfinden, und zwar in den Räumen des sog. Staatlichen Behälters („Gochran"). Letzterer dient bereits seit Jahren als obligater Ablieferungsort für alle aus diversen Nationalisierungen und Requisitionen stammenden Schmuck-, Gold- und Silbersachen, sowie überhaupt der Werke angewandter Kunst von bedeutendem Metallwert. Im „Gochran" wurden u. a. die seinerzeit zugunsten der hungerleidenden Gouvernements aus Kirchen, Klöstern und Synagogen entnommenen Kostbarkeiten konzentriert, und in dieser Zentralstelle hat sich im Laufe der Zeit eine unendlich große Anzahl verschiedenartiger Kunst- und Wertgegenstände angesammelt.

An ihrer Sortierung nahm und nimmt beständig eine spezielle, aus Museumsleuten bestehende Kommission teil — an erster Stelle betätigen sich hier die Herren **Dmitrij D. Iwanoff**, Kustos der sogen. Waffenkammer („Orushejnaja Palata") im Kreml, und **Sergej N. Trojnitzkij**, Direktor der Eremitage, welchen das Recht zusteht, Werke von historisch-musealer oder rein künstlerischer Bedeutung auszuscheiden und der staatlichen Museumsverwaltung zu überweisen. Diese Kommission hat hier eine ungeheure Arbeit verrichtet und hatte manchen schweren Kampf mit den Finanzleuten des „Gochran" auszustehen, um den einen oder andern, materiell besonders wertvollen Gegenstand für die Museen zu retten. Im ganzen sind den letzteren, sowohl den hauptstädtischen als auch vielen provinziellen Sammlungen, bisher von den in den „Gochran" gelangten Schätzen nicht weniger als 25000 Gegenstände zugewiesen worden.

Trotzdem ist aber noch eine Masse von Gold- und Silberarbeiten, Bibelots und sonstigen Gegenständen von größerem oder geringerem Sammelinteresse im „Gochran" verblieben, und die oben genannten Herren Trojnitzkij uud Iwanoff haben davon ca. 4000 Nummern ausgewählt, welche den Stoff zu der geplanten großen Kunstauktion bieten sollen. Ein ausführlicher, illustrierter Katalog befindet sich in Vorbereitung und soll in deutscher, französischer und englischer Sprache erscheinen. Es unterliegt wohl keinem Zweifel, daß die bevorstehende Versteigerung auch in dieser Gestalt überall starkes Interesse erwecken wird. —

Daß die Eremitage in der Meldung mit der Sache in Verbindung gebracht wurde, mag wohl an der Person des Direktors Trojnitzkij liegen, der ja einer der Leiter der ganzen Aktion ist und von dem unlängst eine diesbezügliche Notiz in der russischen Presse ausging. Letztere wurde dann in verunstalteter Form ins Ausland weitergegeben. P. E.

Leipzig

Die Versteigerung von **Kupferstichen** und **Handzeichnungen** meist älterer Meister, die **C. G. Boerner** in Leipzig für Mitte November vorbereitet, verspricht wiederum ein großes Ereignis auf dem Kunstmarkt zu werden, da äußerst kostbare Sammlungen zum Verkauf kommen, nämlich Dubletten der **Albertina** in Wien und des **Britischen Museums** in London. Die erste Versteigerung umfaßt ausgewählte Blätter von Schongauer und Meckenem, herrliche Stiche primitiver italienischer Meister, wie sie im Handel sogut wie nicht mehr vorkommen. Ferner werden Dürer und die deutschen Kleinmeister mit schönen Serien vertreten sein. Im Rembrandt-Werk glänzen Kostbarkeiten ersten Ranges, wie sie seit den Auktionen Davidsohn und Busch nicht versteigert wurden. Aus den Blättern des 18. Jahrhunderts seien kostbare Farbstiche hervorgehoben, und von Goya kommt das erlesene Werk der Radierungen, das Dr. Julius Hofmann in Wien, der bekannte Sammler und Goya-Spezialist, zusammengebracht hatte, unter den Hammer.

Der andere Katalog — über Handzeichnungen — wird ein gleichfalls sehr reiches und gutes Material beschreiben. Dabei eine treffliche Spe-

zialſammlung aus dem Beſitze des verſtorbenen Geheimrats A. Köſter in Leipzig. Neben frühen deutſchen, italieniſchen und franzöſiſchen Zeichnungen und Miniaturen ſtehen feine Blätter von Fra Bartolommeo, Beham, Doomer, van Dyck, Elsheimer, Goyen, Lagneau, Lievens, Oſtade, Rembrandt, Teniers, van de Velde, de Visſcher und de Vlieger. Ferner ſchöne Schweizer Scheibenriſſe, dann aus dem 18. Jahrhundert Blätter von Boucher, Fragonard, Tiepolo, Chodowiecki und ungewöhnlich reichhaltige Serien von Zeichnungen von Freudenberger und von Zingg, dem Lehrer Ludwig Richters. Aus dem Anfange des 19. Jahrhunderts ſtammt eine Sammlung köſtlich früher Aquarelle von Opitz. Von neueren Meiſtern ſeien meiſterliche Blätter von Delacroix, van Gogh, Klinger, Leibl, Menzel, Millet, Rethel, Ludwig Richter und Schnorr von Carolsfeld genannt. — Die Kataloge 144 und 145 erſcheinen in reicher Ausſtattung mit zahlreichen Lichtdrucken gegen Mitte Oktober.

Zürich

Am 14. Oktober und folgende Tage gelangen in Zürich in der Meiſe unter Leitung von Meſſikommer, Zürich, Hugo Helbing, München und A. Mincieux, Genf, weitere Beſtände aus dem Nachlaß des bekannten Sammlers Otto Weßner, St. Gallen, zur Verſteigerung. Weßner hat in ſelten univerſeller Weiſe geſammelt. Es gibt kaum ein Kunſtgebiet, das er ſeinem Intereſſenkreis nicht einverleibt hätte. Einen Hauptbeſtandteil bilden die europäiſchen Keramiken, dabei in erſter Linie Straßburger, ſchwäbiſche, Zürcher und Lenzburger Fayencen, dann die verſchiedenſten Porzellanmanufakturen, bei welchen gegenüber dem Figürlichen (Frankental und Zürich) die vielen, zum Teil ſehr hübſchen Gefäße überwiegen. Unter den Arbeiten in Silber fällt eine vorzügliche Augsburger Platte mit zwei Kännchen (um 1670) und ein Münchner Empireſervice auf, daran reiht ſich guter Schmuck in Silber und Gold, dann die große Serie der Kupferemailarbeiten mit vorzüglichen franzöſiſchen, engliſchen, deutſchen und Genfer Doſen, zum Teil mit entzückender Watteaumalerei, Miniaturen, Necessaires und Etuis des 18. Jahrhunderts vervollſtändigen dieſes Gebiet der Kleinkunſt. Rheiniſches Steinzeug, Schweizer Zinn, gotiſche Holzkäſtchen, franzöſiſche und Schweizer Textilarbeiten, oſtaſiatiſche Keramik geben weiter von der Vielſeitigkeit dieſer Sammlertätigkeit Zeugnis. Den Höhepunkt bilden neben einem Stickbild in Seide und Wolle mit Gold- und Silberfäden aus der erſten Hälfte des 16. Jahrhunderts zwei altfranzöſiſche Elfenbeinplaketten aus dem 14. Jahrhundert (eine davon ſoll aus der Sammlung Spitzer, Paris ſtammen) und ein vorzügliches, ganz realiſtiſches gearbeitetes Elfenbeinſkelett in einem Sarkophag, eine italieniſche Arbeit aus dem beginnenden 16. Jahrhundert; dieſes Stück iſt noch als Beſtandteil der Sammlung Vincent, Konſtanz nachzuweiſen; urſprünglich ſoll es aus der Abtei St. Victor in Genf ſtammen.

Für die Graphik wurde ein eigener Katalog (unter Mitarbeit von W. S. Kündig) angefertigt. Wie in der 1. Abteilung der Kollektion überwiegt auch hier das 18. Jahrhundert mit ſchwarzen und farbigen Stichen, Handzeichnungen und Aquarellen; beſonders gut vertreten ſind die hübſchen, bunten Schweizer Anſichten und Koſtümblätter, dabei ſeltenes Militärkoſtümliches. Wertvolle Werke aus vier Jahrhunderten (Merian, Stumpf, Molière, ill., Lafontaine, ill., Cuvilliès, De Neufforge etc.) reihen ſich an; den Schluß bilden ſchöne Einbände, dabei gute franzöſiſche Maroquinbände.

Der in zwei Teilen erſchienene Katalog (Antiquitäten und Graphik) gibt mit ſeinen 32 Tafeln einen vollſtändigen Überblick.

Erſcheinungstermin		Redaktionsſchluß	
Heft 20	16. Oktober	Heft 20	9. Oktober
„ 21	6. November	„ 21	30. Oktober
„ 22	20. November	„ 22	13. November

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Leipzig, Liebigſtraße 6.

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone“:

BERLIN: Dr. Willi Wolfradt, Berlin-Halenſee, Kurfürſtendamm 91, II / MÜNCHEN: Dr. F. Roh, München, Helmtrudenſtraße 9, III / DRESDEN: Dr. Will Grohmann, Dresden-A., Wormſer Straße 84 / FRANKFURT a. M.: Dr. Saſcha Schwabacher, Frankfurt a. M., Savignyſtraße 5 / ÖSTERREICH: Dr. St. Poglayen-Neuwall, Wien II, Kurzbauergaſſe 5 / NIEDERLANDE u. BELGIEN: Dr. F. M. Huebner, Den Haag, Louise de Colignyplein 11 / SCHWEIZ: Dr. Jacob Welti, Zürich, Vogelſangſtr. 46 / FRANKREICH: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / ENGLAND: Dr. Fritz Bodmer, London WC1, 34 Woburn Square / ITALIEN: Dr. Auguſto Calabi, Mailand, Via Petrarca 16 / SPANIEN: Alfred Demiani, Madrid, Almagro 12 / DÄNEMARK: Dozent Charlotte Weigert, Kopenhagen, Hotel Belvedere, Raadhuspladſen / SCHWEDEN: Dr. Gunnar Mascoll Silfverstolpe, Stockholm, Königl. Schloß / TSCHECHOSLOWAKEI: Dr. Oskar Schürer, Prag, Strésövice, Bielohorska 446 / NORD-AMERIKA: Frank E. Washburn Freund, 50 Weſt 90th Street, New York City / SÜD-AMERIKA: Dr. Ludwig Weber, Buenos Aires (Argentinien), Pietras 361 / RUSSLAND: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu. 92 / INDIEN: Frau Dr. Stella Kramriſch, Calcutta, Univerſität.

Verlag, Geſchäftsſtelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Kommandit-Geſellſchaft a. A., Leipzig, Liebigſtr. 6 II. Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Otto Dix

Von WILLI WOLFRADT | Mit zwölf Abbildungen auf sechs Tafeln[1]

Otto Dix ist ein künstlerisches Elementarereignis: ein unwiderstehliches Hervorbrechen ursprünglicher, ausgehungerter Wirklichkeitsinstinkte, — ein autodidaktisches Sichhinwegsetzen barbarischer, grimmig-lustiger Energien über die normale Idealität der Zivilisation und der Ateliers, — ein rapides Erobern der Situation vermöge der Schlagkraft primitiver, ungenierter Genialität. Ebenso erstaunlich das Wesen dieser abenteuerlichen Erscheinung wie der Schritt, den sie am Leibe hat. Die Selbstverständlichkeit ist das alarmierend Außerordentliche, — die Selbstverständlichkeit schroff zupackender Gestaltung, der das Ästhetische völlig schnuppe ist, die Selbstverständlichkeit des Durchdringens. In krassester Unmittelbarkeit, jenseits von allem kunstgerechten Betragen, mit schreiender Schaubudendeutlichkeit manifestiert sich der harte Wahrheitswille eines stupenden, unausweichlich treffsicheren Schilderns. Der heftigen Vitalität des Ausdrucks entspricht eine rebellische Lust am schrill Stofflichen. Elementar ist dieser Realismus, elementar die frenetische Tatkraft des Schaffens, elementar das Einschlagen dieses Outsiders in die Moderne. —

Als Sohn eines Eisenarbeiters ist Dix 1891 bei Gera geboren; die prachtvolle Aufsässigkeit und Ungestutztheit seiner Natur ist proletarisches Erbteil. In der Lehre bei einem Dekorationsmaler, bei Professoren in Dresden, vielleicht bei Karl May. Und sehr nachdrücklich: in dem grausigen Panoptikum Krieg. Also eine vorzügliche Ausbildung.

Dix ist sehr aufrichtig und kann es noch weit bringen. Er spricht nicht viel und entwickelt kein künstlerisches Programm, was doch immer so gemütlich ist; er hat nur ein paar vierschrötige Worte und Bewegungen und schafft gefährlich stumm wie ein Trimmer. Ein scharfes Gesicht, eine wie im Unmut drohend zusammengezogene Stirn, unter der schmale Blicke lauern. Die fassen die Wahrheit hart, mit Todesverachtung und grausamem Vergnügen.

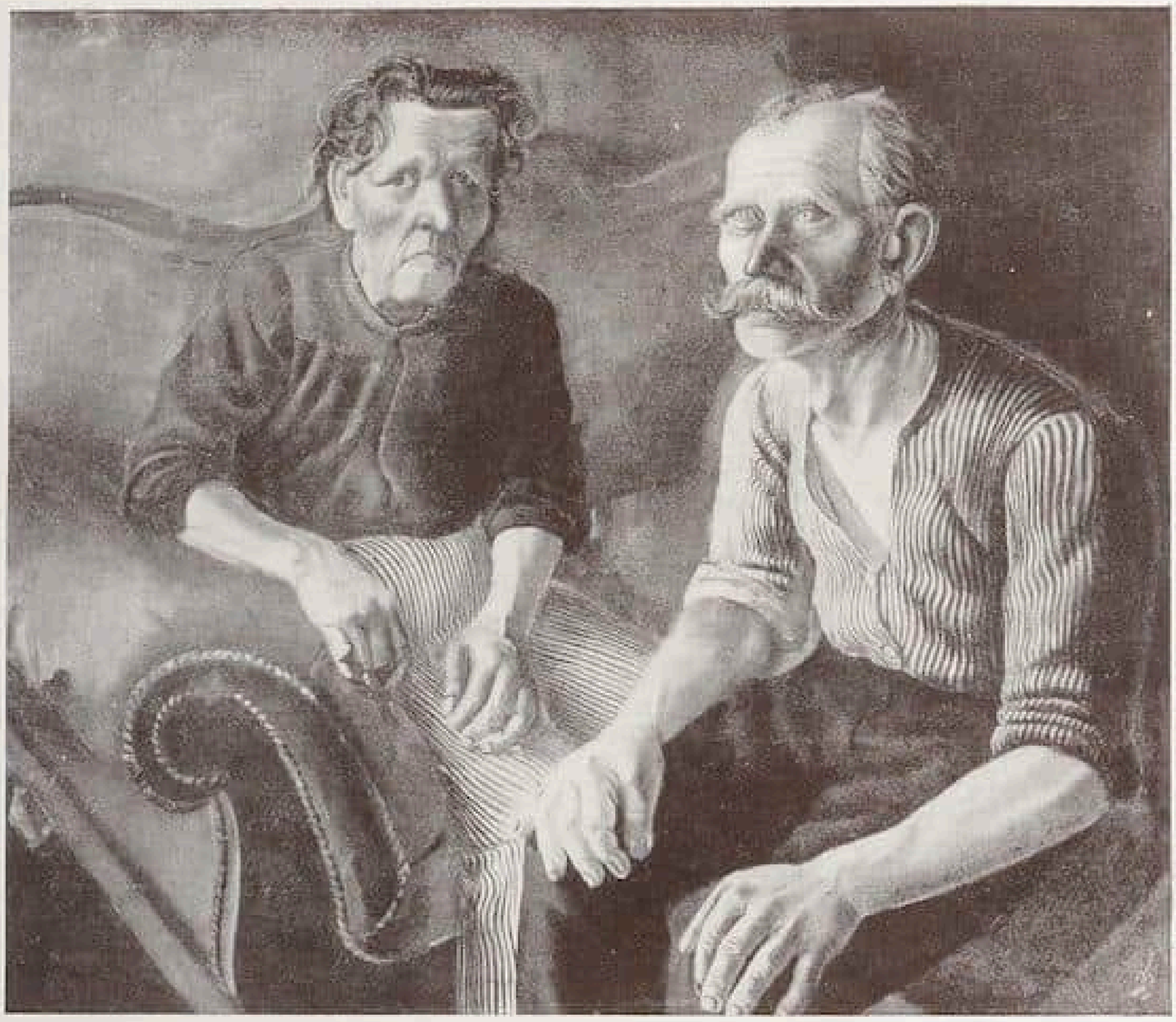
Schon 1913 blickt Dix so aus quattrocentistisch stilisierten Selbstbildnissen, die bei entsetzlich roher Faktur fesseln durch die ungewöhnliche Intensität der Züge und die zeichnerische Festigkeit. Wie merkwürdig berührt es, ihn hier mit entschlossener Jünglingsmiene in Florentiner Dreß vor einer Lilienwand oder mythologischen Szenerie zu erblicken! Die Kulissen ändern sich gründlich. Dann steht Dix etwa mit herrisch-betriebsamem Gesicht und tiptop mitten in einem Tanz-Vestibül zwischen verführerischen Büsten und Frisuren, in der Faust wie eine Peitsche den Telephonhörer, und hinter ihm spektakelt feixend ein Nigger auf der Jazzmaschine. Oder er trabt in feierlichem Zylinder mit dem wackern Trauergeleite neben einem langen, schwarzen Sarg durch teilnahmslose Straßen. Oder aber er pflanzt sich breit neben das splitternackte Modell ins Bild, mit dem kalten Ausdruck eines Vivisektors, in absoluter Unbeirrbarkeit und Sachlichkeit. Nicht die Situationen als solche sind das Tolle daran, sondern der klirrende Spuk eines extrem hochgespannten (und nie karikaturistisch explodierenden) Realismus, in dessen Ironie sich der Künstler einbezieht, ohne mit der Wimper zu zucken. Wenn sich etwa Böcklin mit dem Tod im Nacken konterfeit, so bleibt es eine sinnig-harmlose Attitüde, verglichen damit, wie sich Dix in diesen Selbstporträts als Partner eines (durch äußersten Illusionismus) radikal desillusionierten Lebens erbarmungslos objektiviert.

In Dix wirkt sich dämonische Kraft unbändig aus, deren drastisches Erlebnis sich zwar einen ganz eigenen, entsprechend renitenten Stil geschaffen hat, ohne doch je auf ein Ausdrucksrezept sich festzulegen. Seine schöpferische Unbeschränktheit steht in deutlichem Gegensatz zu dem eng definierten Schaffen des Problematikers, der bestimmte formale Möglichkeiten gestaltend ergründen will. Dix entzündet sich am Gegenstand,

[1] Die Abbildungen mit freundlicher Erlaubnis der Kunsthandlung Karl Nierendorf, Köln.

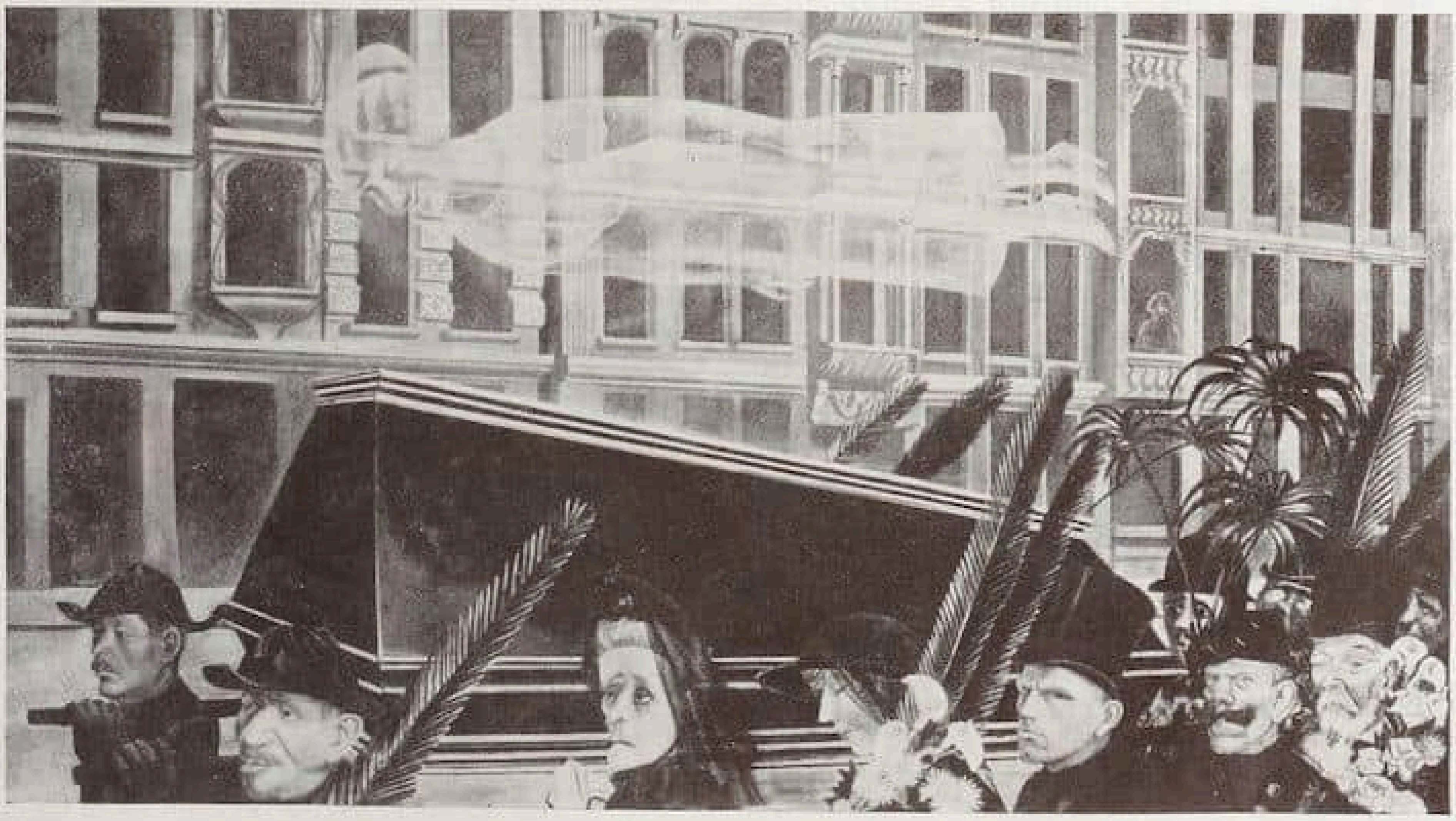
an der geilen Fülle der Revue Leben. Freilich reagiert er nicht naiv auf das Sichtbare, verströmt seinen violenten Darstellungswillen nicht in folgsamer Einfühlung, sondern unterwirft die Inhalte einem kritischen Sinn seines Ultrarealismus. Etwas Subjektives — der Trieb, das wüste Tingeltangel und die hold maskierte Schreckenskammer unserer Welt erschütternd unverblümt zur Schau zu stellen — saugt sensationelle Stofflichkeiten heran. Die expressive Aktivität dieses Schaffens drängt zu den Inhalten und läßt alle stilistischen und technischen Möglichkeiten zunächst offen. Dix hat früher wuchtige Landschaften, schwärmerische Idyllen gemalt, es gibt mikroskopische Realstudien, sogar eine Nietzsche-Büste aus seinen Anfängen. Noch heute, da die Sicherheit der Intentionen außer jedem Zweifel steht, ist diese Produktion derartig vielschichtig und mannigfaltig, daß man es nicht wagen kann, ihr in irgendeiner Hinsicht Grenzen zu stecken. Im Augenblick begeistert ihn sein Kindchen, und sein harter Stil wird zartklare Durchsichtigkeit, indem er es malt, radiert, zeichnet. Man kann sich bei Dix auf Alles gefaßt machen, — und wird doch noch seine Überraschung erleben. Er braucht den weiten Spielraum und hat die Extravaganz im Blute. Nach dem Kriege verschlug es ihn zu den Dadaisten, methodischen Bekennern des Unfugs, die alles Würdige durch ironisches Tamtam haranguierten. Im Sinne dieser künstlerischen Trapezanarchisten hat Dix aus Staniol und sonstigem Schund allerlei mordsmäßiges Zeug, knalligbunten Überkitsch, Feerien in Matrosengeschmack fabriziert. George Grosz muß ihm Entscheidendes gegeben haben, obwohl er nur ganz vorübergehend die Handschrift beeinflußt hat. Aber die Macht seines Vorbilds ist bis heute bei Dix spürbar, in dessen Arbeiten die Analyse auch immer noch wieder auf klare Dadaismen stoßen kann. Selbst den Unabhängigsten bestimmen die Erlebnisse, reißen Strömungen in ihre Richtung hinein. Von Nachahmung einer Manier aber war bei Dix niemals die Rede. Auch Grosz ist bei weitem definierter als der nun völlig autonom neben ihm stehende Dix, gewiß nicht formalistisch, aber politisch, — ein Spezialist gegenüber der unausahnlichen Vielfältigkeit thematisch und technisch frei verfügender Bravour. Heute Beider Leistungen aneinander zu messen — wie oft geschieht — ist müßiges Beginnen: freuen wir uns, daß wir zwei solche Kerle haben! —

Dix hat einmal schöne Blumen gemalt — vielleicht kann er es wieder einmal. Jetzt wäre ihm deren Leben wohl zu still und freundlich. Zwar sah man kürzlich eine Tortenapotheose von ihm, eine einzige zuckersüße Herrlichkeit wie aus einem Bilderbuch für ganz artige Kinder, und drüben schwebte ein kleiner Putto-Konditor. Aber das war ein parodistischer Wunschtraum. Dix hat überhaupt einen Heidenspaß damit, sich und uns die Genüsse dieser Welt in all ihrer effektvollen Pracht auszumalen: die Poesie des Sonntagspaziergangs ins Grüne, die blendenden Wunder des Zirkus, die prangende Anmut der tätowierten Dame und die Freuden des Bordells. Es ist ein Stück Romantik dabei, irgend eine rebellische Sehnsucht nach vulgären Belustigungen und Kitschorgien, nach ehrlichen Reißern und schundigem Konfekt, — in Reaktion gegen Vornehmheit und Kultur und allen komplizierten Schwindel. Diese Inversion des Geschmacks liegt wohl überhaupt in unserer Zeit, entspricht zudem der allgemeinen Vorliebe für Dissonanzen und Kontraste; bekommt oft auch einen sozialpathetischen Nebensinn. Speziell in der erotischen Sphäre gibt es diese Flucht in die Primitivität, ins Ordinäre. Ihre Sentimentalität wie ihr Zynismus finden in der ganzen jüngsten Dichtung Widerhall; in tragischer Großartigkeit wird sie produktiv bei Wedekind. Die „Büchse der Pandora" wirkt fast gedämpft und versöhnlich neben den furchtbar burlesken Hurenbildern von Otto Dix, neben dem folternden Rigorismus seiner Schilderung. Aber kein zweiter wohl ist an dessen geistigen Voraussetzungen so direkt beteiligt wie der fanatische Überwinder des bürgerlich Legitimierten auf dem Theater, der den Zirkus liebte, das Grelle, mit Peitschen Knallende, — der Jack den Aufschlitzer gewagt hat. Auch diese Hurenbilder sind grausam persiflierte Fata Morgana; es ist malerisches Gaudium dabei, das sich weidet an der wilden Phantastik verzweifelt herausgeschminkter Hexen, vielleicht



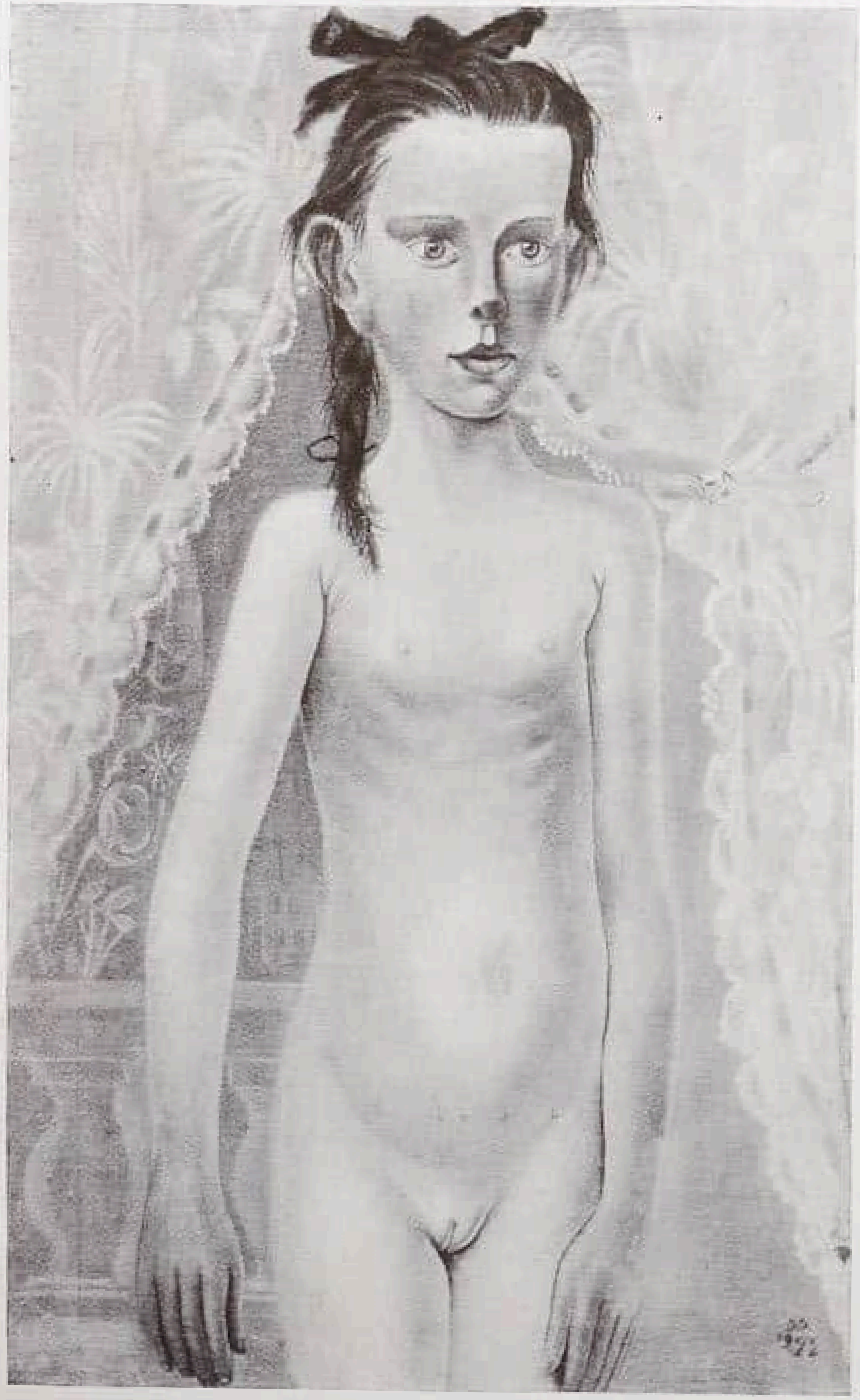
Otto Dix.

Bildnis meiner Eltern.
Köln, Wallraf-Richartz-Museum.

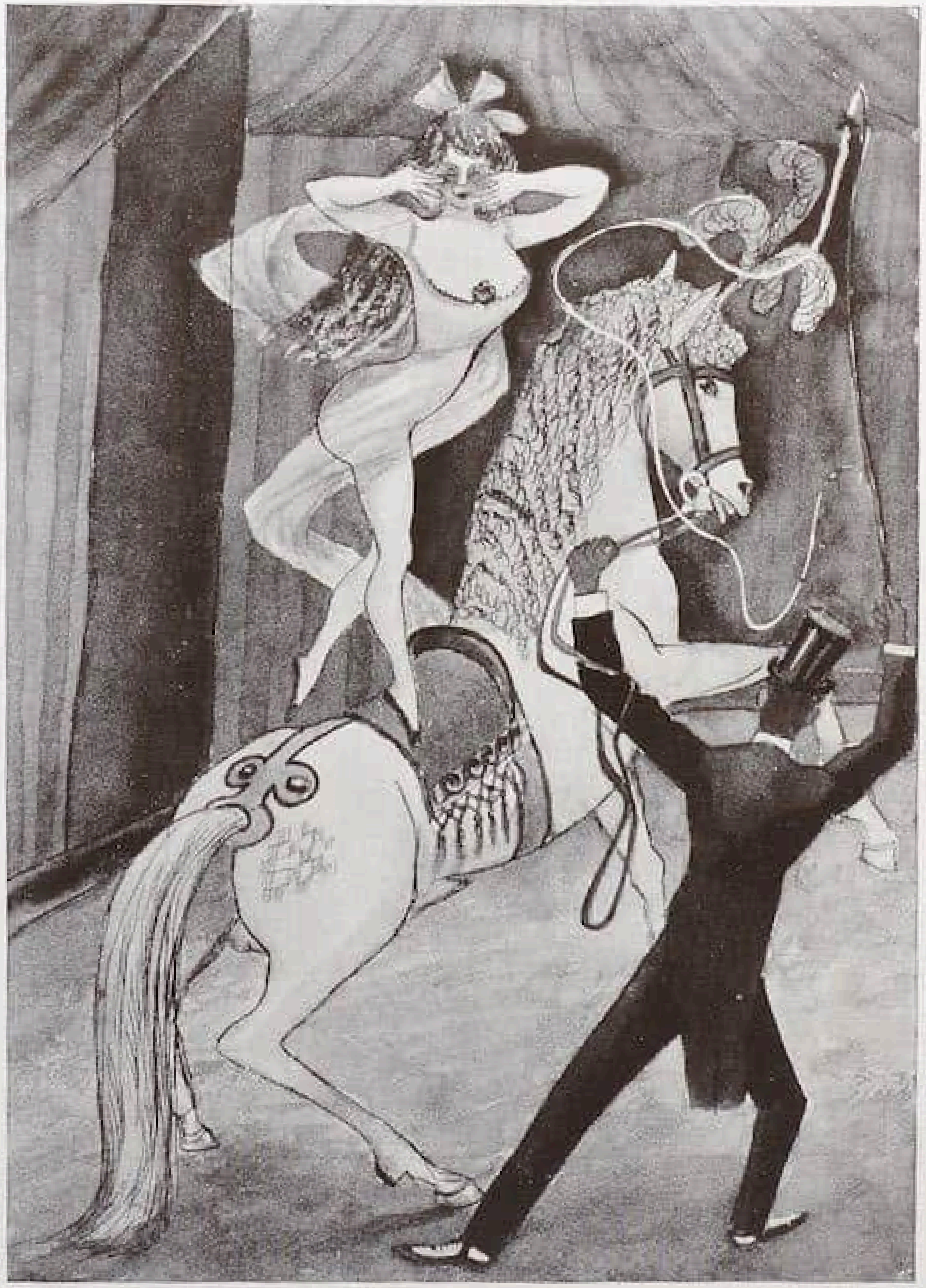


Otto Dix.

Tod und Auferstehung. 1922.



Kleines Mädchen. 1922.



Reitakt. Aquarell. 1923.

Otto Dix.

auch ein trotzig-extravagantes Sympathisieren, — und zugleich ein kaltes Entsetzen, das sich als Starrkrampf unretouchierter Ausführlichkeit auf die Leinwand überträgt.

Deutschen Staatsanwälten ist es vorbehalten geblieben, diese gräßlich den letzten Rest von Illusion zerstörenden Darstellungen für animierende Pornographie zu halten. Und zwar wurde als besonders lasziv die detailgenaue, haarscharfe Ausführlichkeit inkriminiert, die tatsächlich bei Dix oft bis ans absolute Ende geht. Allerdings pflegt auf sexuellem Gebiete nicht eben die restlose Deutlichkeit anzureizen, — doch glaubte sich der Ankläger auf das sogenannte Normalempfinden berufen zu können, das durch derartig blasphemische Schamwidrigkeiten auf das schwerste verletzt werde. — Hoffentlich! Ist es überhaupt der mehr oder weniger bewußte Sinn künstlerischen Gestaltens, das Normalempfinden zu erschüttern, so ganz gewiß dieses monströsen Anschauungsunterrichts, dieser schneidend kalten, scheinwerfergrellen, nichts ersparenden Veristik. Das brave Normalempfinden kommt mit den gräßlichsten Tatsachen friedlich aus und empört sich nur, wenn man sein feiges Phlegma nicht schont und ihm unmittelbar vors Gesicht hält, was es ignorieren möchte. Allerdings ist jenes „Mädchen am Spiegel" nicht lieblich zu betrachten: eine welke, dürre Dirne in Korsett und Hosen schminkt sich mit unsagbarem Grinsen für den Fang zurecht; man weiß nicht, was fürchterlicher ist: das schlaffe Zoddeln der Brüste, die horrende Unappetitlichkeit der präsentierten „Reize", der funkelnde Hyänenblick aus dem Spiegeloval, — oder diese armselige Kokelterie billiger Spitzenkanten[1]. Oder wir werden in den „Salon" geführt, wo um den Tisch, prächtig aufgeschirrt in bunten Hängerchen und fabelhaften Frisuren, die Schönen paradieren. Begegnet man dem wässrigen Blinzeln und schmatzenden Zulächeln des fetten Frauenzimmers ganz vorn, das anpreisend sein pralles Fleisch patscht, so überläuft es einen wohl kalt und heiß. Um den dicken Hals hängt dem Mädchen ein Medaillon mit einem hübschen Gesicht, — das war sie vielleicht selbst einmal. Diese ondulierten Haartouren mit Backfischschleifen über den starr vermalten, krampfhaft frohen Grimassen, — dieser Gute-Stuben-Trug des elenden Tischläufers, sein Blumenmuster, der Riß in der gleichgültigen Tapete! Nur in Schrecksekunden tödlicher Gefahr, in nächtlichen Angstgesichten nehmen wir Nebendinge, alltägliche Einzelheiten in dieser unauslöschlichen Schärfe und absoluten Richtigkeit wahr, die uns aus diesen Bildern anfratzt.

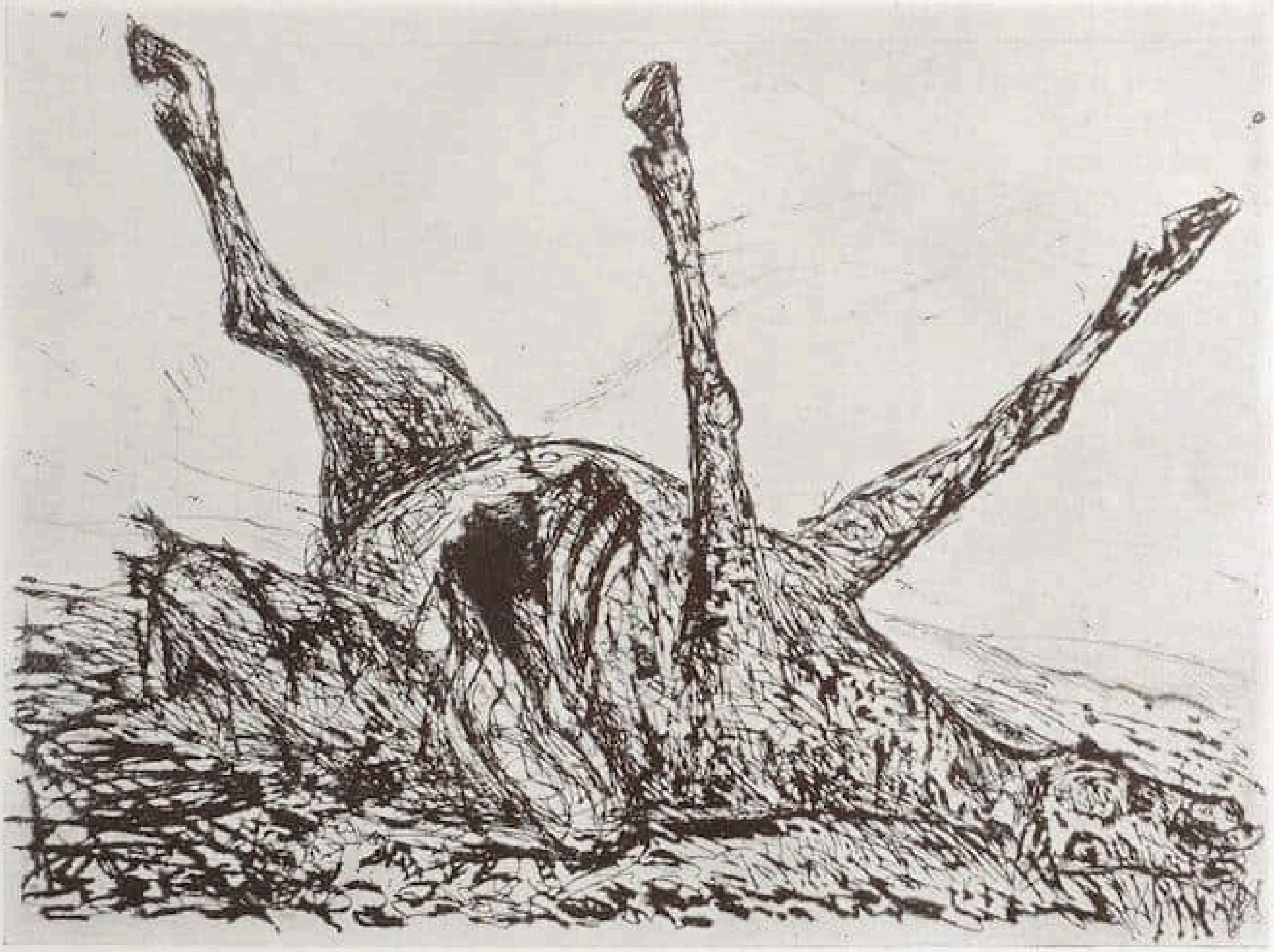
Die übliche Frage lautet, ob das nicht Tendenzkunst sei. (Dann wäre man sie los, haha!) Dix ist das bereits lästig, er will es nicht wahr haben. Also in Kürze: erstens ist jede Kunst tendenziös, — jede hat im Sinn, eine bestimmte Erkenntnis zu stiften, den Menschen zu lösen und in bestimmter Richtung zu erweitern. Jede Kunst protestiert gegen das Gewöhnliche, gegen die banale Wahrnehmung, — gleichviel, ob der Künstler das eigens beabsichtigt oder nur unversehens bewirkt. Diese hier protestiert darüber hinaus in den erbittertsten Ausdrücken gegen den Höllenbetrug und die Erbärmlichkeit der Realität, indem sie sie gründlich entzaubert. Wieweit Dix das bezweckt, hat wenig zu bedeuten, — entscheidend ist, ob wir aus den Bildern selbst diesen Protest vernehmen, indem wir sie auf uns wirken lassen. (Es ist übrigens kaum vorstellbar, daß der Autor derart ultimativer Gestaltungen sich deren Wirkung nicht genau bewußt sei.) Allerdings erschöpft sich die künstlerische Kraft dieser Bilder nicht in benennbar politischen Tendenzen, in Gesellschaftskritik oder „Kampf gegen die Prostitution". (Formulierte Tendenz ist schon pharisäisch — und Dix ist in jedem Zug wider das Pharisäische.) Aber da ja auch ein so betont politischer Zeichner wie Groß selbstverständlich über seine Tendenzwirkung hinausreicht, so wäre für Dix überdies noch eine sehr lebendige rein malerische Anteilnahme zuzugeben, die sich in dem artistischen Reichtum seines Schaffens und z. B. in seiner besonderen Disposition für das Porträt erweist.

Heute schon liegt ein in seinem inneren Umfange enormes Werk vor. Was gibt es

[1] Das „Mädchen am Spiegel" war beschlagnahmt und Gegenstand eines Verfahrens gegen Dix; das Gericht entschied sich jedoch für den Künstler und gab das Bild frei. Vgl. Abbildung.

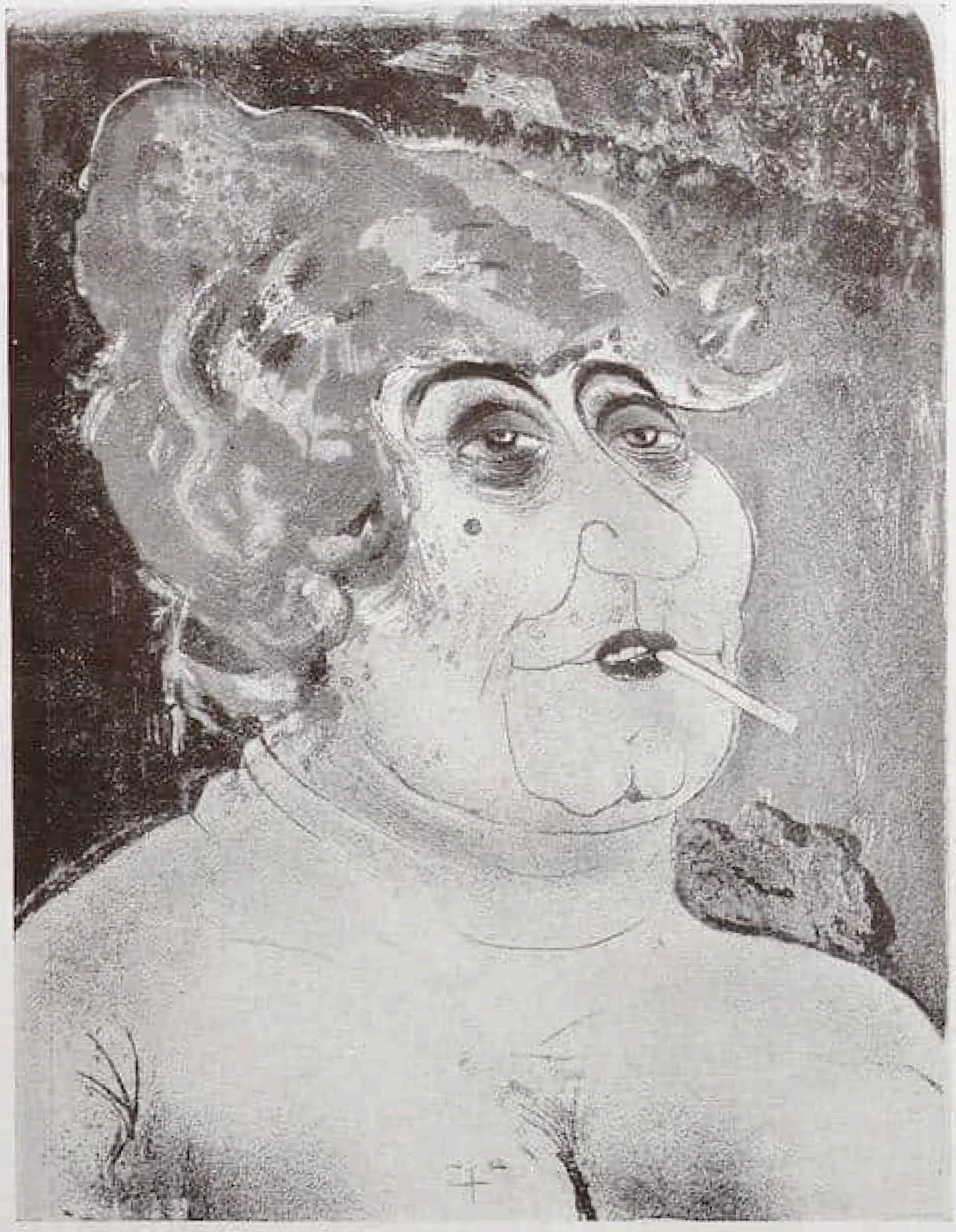
da nicht alles! „Sonntagsspaziergang“: Vater, Mutter, die Kinder hübsch hintereinander in einer unsäglich stupiden Landschaft; Fritzchen macht seinem Frühlingsjubel Luft, indem er das Schmetterlingsnetz hochstreckt. Im Hintergrund krönend die Attrappe einer „Wolfsschlucht“ mit Wasserfallspülung. Th. Th. Heine hätte das schließlich so ähnlich machen mögen, — aber nicht diese luftlose Gehobenheit der vier vermickerten Gesichter. „Die Freuden der Seeleute“, in johlend bunter Bilderbogenprimitivität, gemalter Kutteldaddeldu. „Der Traum der Gymnasiastin“, deren Hellasvision als Ausgeburt der sexuellen Phantasie marmorkühl wollüstig nebelndem Rot entsteigt. Stumm gespannte Situationen im Café, an Straßenecken, — freche Larven und vampyrische Fratzen, Gesindel, mondäne Herren und bildschöne Frauen, komische alte Vogelscheuchen, traurige Kinder, Lemuren und Medusen. Zwischen all den gespenstisch flackernden Ausgeburten grausam schimmernd in duftigem Teint leere Damenunberührbarkeit. Ein Clown balanciert auf der Nase einen Tisch mit Flaschen, Braten, brennender Lampe, auf dem Hintern überdies einen Blumentopf, und trompetet dazu. In rosa Trikotpose auf adrett frisiertem Schimmelchen hold die blonde Elvira. Ein Lustmord; entsetzlich fahl ein Erhängter in der Ödnis getünchter Wände, Morgenrot kriecht durchs Fenster. Akte, blödes Fleisch, lächerlich sich blähend oder dumpf und schlaff. Die Kleinbürgerlichkeit ausgezogener Körper. Arbeiterfrauen halten in groben, harten Händen murklige Kinder empor, dürrbeinige, blutarme Geschöpfchen in Kleidern, die andre Kinder ausgewachsen haben Und schließlich das Inferno des Krieges. —

Der Vielgestaltigkeit entspricht die virtuose Unbeschränktheit der Ausdrucksformen. In den Gemälden vorherrschend ein kruder, gellender Verismus, der die plastischen Werte metallisch scharf, grotesk isoliert und das Detail, das Materielle erschreckend präzis nachahmt. Ein ins Phantastische übersteigerter (nichts weniger als naturalistisch-treuer) Illusionismus, photographisch glatt und inquisitorisch streng, — peinigend in der lauten Vordergründigkeit, in der kraß-nüchternen Gemütsrohheit seiner Feststellungen, ein Gräuel sämtlichen Nuancenschlürfern, Qualitätsgourmands und behandschuhten Schöngeistern. Ein Affront gegen das Schmücke-dein-Heim. Von furchtbarer Spannkraft der optischen und faktischen Deutlichkeit, — wie Augäpfel, Wangenknochen, Schädel blank hervormodelliert, jede Falte eingraviert, Äderchen, Bartstoppeln, Schmutzflecke charakterisiert sind, ohne Auflösung der großen Form, ohne Zerstreuung der Intensität. Bildnisse gleichen Steckbriefen in ihrer aufhetzenden Sachlichkeit, die rücksichtslos alle „besonderen Merkmale“ protokolliert. Sie sind haarsträubend ähnlich und zudem von monomaner Überwirklichkeit der Erscheinung. In grüner Provinztheaternacht vor einer orgiastisch stukkierten Fassade der Maler Uzarski, borstig, mit krallig gespreizten, behaarten Händen. Ein anderer krebsrot, ins Violette schillernd, kokett die Hände in die blendende Taille gestemmt. Mit hochgekrempelten Armeln zwischen den Instrumenten und komplizierten Apparaten des Operationszimmers breit ein Arzt. Ein Herr mit seiner Dogge, — ein Duett traurig großer Augen. Das in seiner phrasenlosen Eindringlichkeit konsternierende Doppelbildnis der Eltern, — Menschen, die schwer gearbeitet haben ein Leben lang mit ihren Armen. Ferner gezeichnete Köpfe, in derselben klar konturierenden, fest durchmodellierenden Energie zu Papier gebracht, — bei lithographischem Verfahren dann groß und gelöst entworfen, mehr aus dem Schwärzen der raschen Kreide als aus scharf grenzenden Linien gewonnen. (In einer Mappe „Zeitgenossen“, 1923, mehrere bekannte Menschen, — besonders stark der Dirigent Klemperer und ein Selbstbildnis.) Mit wunderbarer Sicherheit und Ausdrucksfähigkeit hat Dix in Bleistudien das körperliche Leben fleischiger Wölbungen und Verschiebungen demonstriert. Alle graphischen Techniken stehen ihm zu Gebote. Aus den Anfängen ist eine Holzschnittfolge bekannt, mehrere Radierwerke (u. a. „Tod und Auferstehung“, „Zirkus“) schlossen sich an, zuletzt jene 50 furchtbar dokumentarischen Blätter des „Krieg“. Die tollsten Dirnenphysiognomien sind als Farblithographien entstanden. Hier und vor allem im Aquarell lebt die koloristische Phantasie Dixens ihren Witz, ihre Diabolik, ihre malerische Sinnlichkeit



Otto Dix. Pferdekadaver. Radierung aus der Kriegsmappe. 1923.

Otto Dix. Mahlzeit in der Sappe. Aquarell. 1923.

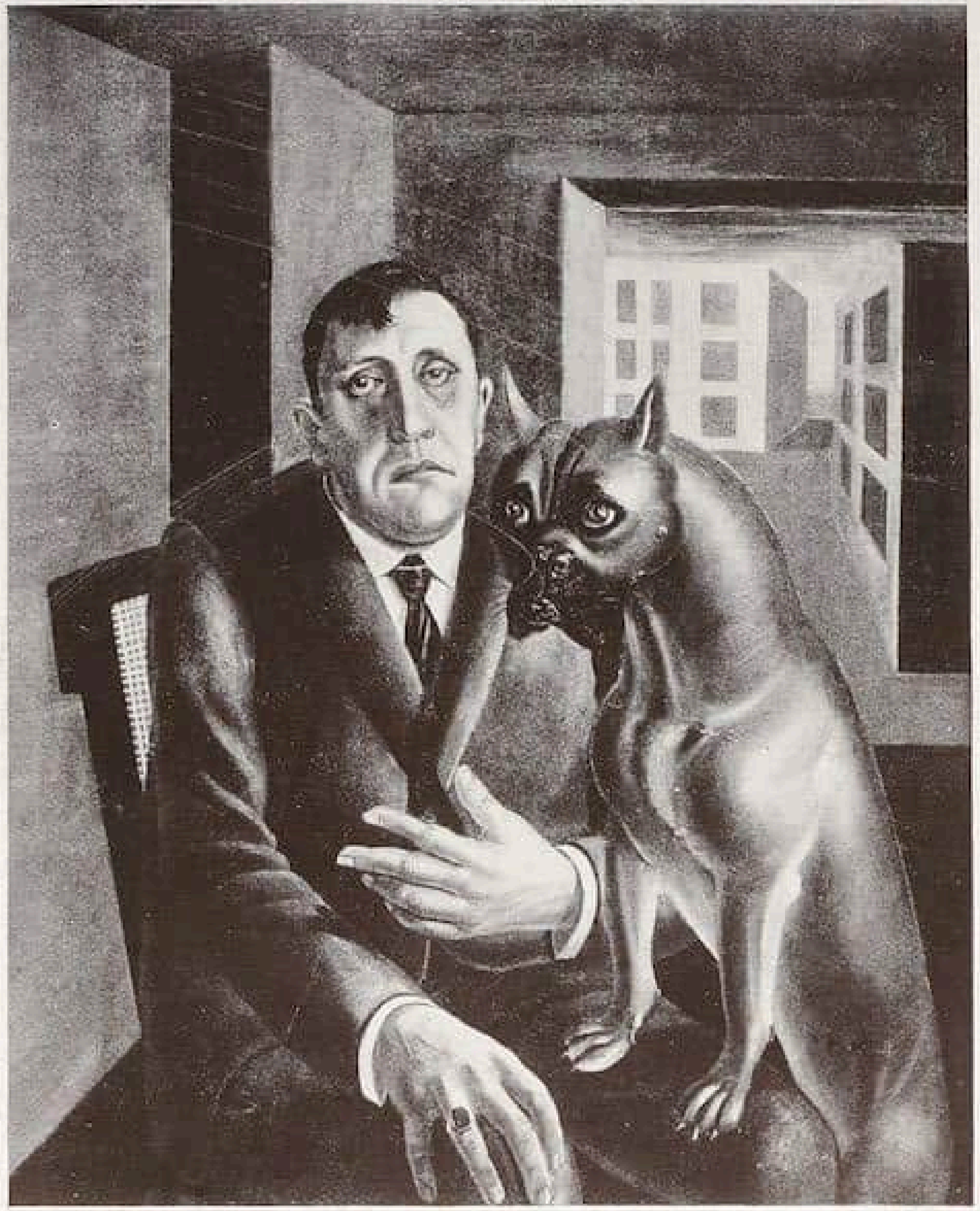


Kupplerin. Farblithographie. 1923.

Mädchen am Spiegel. 1921

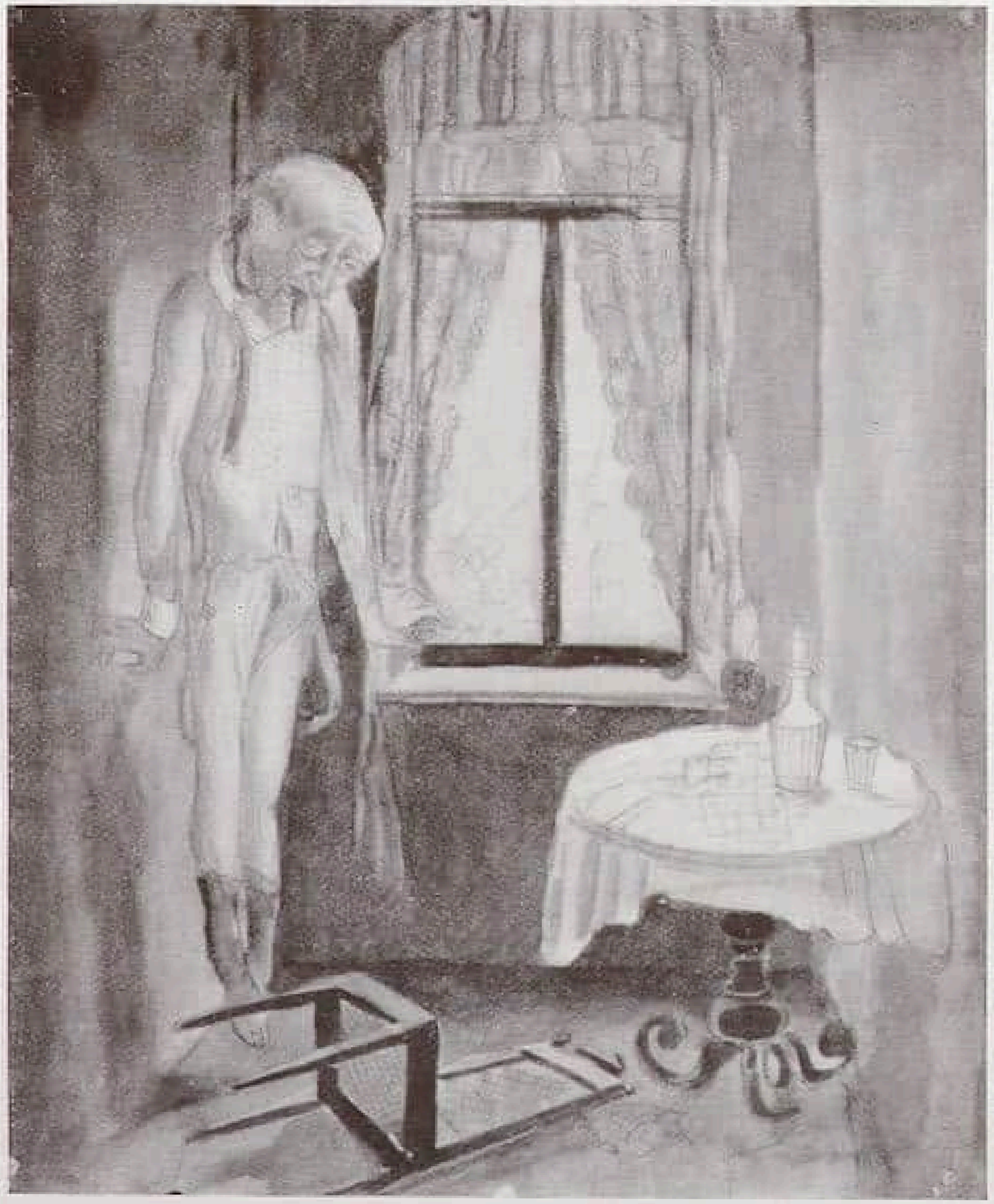
Otto Dix.

Im Café. 1922.



Herrenporträt.

Otto Dix.



Der Erhängte. Aquarell. 1922.

O. Klemperer.
Lithographie. 1923.

Otto Dix.

aus. Gesichter wie von Blut und giftiger Galle unterlaufen, andere wie in Fäulnis irrisierend, — das Doppelbodige künstlicher Schminken, das reptilische Changeant dünner Seiden. Auch in den Gemälden hat die Farbe gewiß keine bloße Nebenfunktion; unerhört ihre Sicherheit stofflicher Charakteristik und die sensationelle Unwahrscheinlichkeit ihrer Bengalität. Vor allem ergreifend irgend so ein verwaschen-hellblaues Schleifchen im strohigen Haar eines Kindes oder der gräuliche Ton einer Wand, mit dem schon alles, alles gesagt ist. Immerhin überläßt der Stil dramatischer Deutlichkeit die Farbe niemals sich selber. Desto autonomer entfaltet sie sich in rasch und kühn hingeworfenen Aquarellen, die selten nur als kolorierte Zeichnung, meist als frei aus bunt gärenden Flecken gestaltende Malerei von erstaunlichem Tempo erscheinen.

Mit besonderer Entrüstung ist man über das große Schützengrabenstück des Kölner Museums hergezogen. J. Meier-Graefe z. B. hat es geradezu „infam" genannt; wohl könnten auch Leichen „zum Küssen" gemalt sein, dies aber sei einfach „zum Kotzen". — Bitte sehr! Das fehlte auch noch, daß den Herren beim Anblick dieser gräßlich zerfetzt und halb verwest in Pfählen und zerrissenen Drähten hängenden Kadaver, angesichts dieses stinkenden Morasts aus Gehirn, Eingeweide und Pfützen blutiger Jauche „das Wasser im Munde zusammenliefe", statt daß ihnen nun endlich einmal das Entsetzen in die Kaldaunen schlägt. Wahrlich zum Kotzen und nicht zum Komfort ist das gemalt, dies himmelschreiende Stilleben der Würmer in aufgeschmetterten Schädeln, diese wahnsinnige Landschaft gespießter, wild zusammengestampfter Leiber. Eine gewisse „Indiskretion der Mittel" ist ja nicht in Abrede zu stellen. Aber die wird doch wohl dem Kriege auch nachgesagt, — eben in diesem Bild. Wie halt so ein Frontschwein malt, meine Herren; es ist direkt unästhetisch! — Allerdings, und das ist Dix überhaupt. Er scheut keine Brutalität des Ausdrucks, keine Blutrünstigkeit, um nur gesehen zu werden, zu wirken, zu packen, die furchtbare Vergeßlichkeit der Menschen zu durchbrechen. Gibt es ein deutlicheres Zeugnis dieser lästerlichen Vergeßlichkeit als jene geschmäcklerische Kunstgesinnung, die sich von Dix skandalisiert fühlt und glaubt, es wäre heute an der Zeit, das Aas der Schlachtfelder als malerische Delikatesse zu erleben? Dix ist eine einzige Obstruktion gegen das subtile Bildchen, das so tut, als ob nichts gewesen ist.

Im übrigen ist gerade dieser „Schützengraben" ein Beispiel malerischer Gewalt, schwärend in chaotischen Farben und sumpfiger Verstrickung; und Kritik könnte allenfalls und mit besserem Grund eine gewisse Unübersichtlichkeit des Ganzen für Abschwächung des Eindrucks verantwortlich machen. Aus der grandiosen Anschaulichkeit der radierten Serie aber gibt es kein Entrinnen. Man kann dem gebrochenen, in Folterqual erstarrten Blick aus entsetzlich zerstückten Antlitzen nicht ausweichen, nicht das Ohr verschließen gegen das grauenvolle Röcheln der Agonie, gegen das wilde Verstummen in diesen Blättern. Welch ein Wandschmuck für die Schulen! Welch ein Memento! Da sitzen sie in ihres Kaisers Rock, Gewehr im Arm; Gras blüht aus klaffenden Schädeln, Maden zerpulvern das Gebein. Verwüstetes Land, ausgerottetes Leben. Irre taumeln zwischen den Trümmern, Leuchtkugeln erhellen unheimlich ein Gräbermeer. Stumpfes Hocken, Warten, Sterben. Schwarz liegen Gastote gereiht, in einem Trichter zwischen Skeletten schlingt ein noch Davongekommener gierig seinen Fraß hinunter. Großaufnahmen zertrümmerter, modernder Menschengesichter. Gut hinsehn, gut hinsehn! Es ist ein furchtbares Bilderbuch im wilden Wechsel jäh erhellter und nachtversunkener Szenen, von düsteren Panoramen und hell aufbleckenden Grimassen. Die Zeichnung ist bald weiß aus Schwärzen gekratzt, bald mit entsetzt fliehenden Strichen hingehastet, bohrend genau und wüst zerflackert. So packt Blatt um Blatt mit unverbrauchter Gewalt, nicht zuletzt durch die Gegensätze graphischer Faktur. Hier treibt das vage Nichts pestende Blasen, dort fressen sich feine Furchen über die helle Fläche. Der Pferdekadaver z. B. verdankt das eigentümlich Zerstörte der Erscheinung einem besonderen Verfahren: die Platte erhielt einen spröden Asphaltüberzug, aus dem dann vor dem Ätzen kleine Par-

tikel spitz herausgebröckelt wurden. Im ganzen zeigt sich gerade an diesen Radierungen, wie wenig zeichnerisch-linear bedingt die Formenauffassung des Autors ist.

Dix, der zweifellos zu den geschichtebildenden Kräften der Gegenwart gehört, in kunsthistorische Parallele mit Vorfahren zu bringen, kann nur die Urwüchsigkeit dieses Phänomens verdecken. Man hat vor seinen Kriegsvisionen sich an Grünewald und an Goya erinnert, — mit Namen wie Baldung Grien und (vor allem hinsichtlich der Bildnisse) Holbein wäre an minder augenfällige, wesentlichere Beziehungen gerührt. Jeder Versuch, Dix geschichtlich einzuordnen, wird auch Toulouse-Lautrec visieren müssen; so weit von dessen hämischer Impression gewiß enormen Stils ein Dix doch geschieden bleibt, dessen zynische Elegie nie am Grotesken der Erscheinung haftet, sondern überall die Verzweiflung der Schicksale ermißt, — der im megärisch gemeinen Gesicht noch einen anklagenden Blick getretenen Menschentums entdeckt und Arm in Arm, Hure und Kriegskrüppel ihr Jahrhundert in die Schranken eines vernichtenden Gerichts fordern läßt.

Indische Malerei der Gegenwart

Zur XV. Jahresausstellung der „India Society of Oriental Art", Calcutta 1924

Mit acht Abbildungen auf vier Tafeln — *Von STELLA KRAMRISCH*

Rückgewandt erscheint Vergangenes als gereifte Frucht. Ihre Süße zieht stärker an, je ferner sie gerückt scheint. Die Ferne mag von zeitlichem Abstand bestimmt sein, aber auch ein Verschieben der geistigen Lage, ein Abrutschen einer bestimmten Lebensform in eine ihr fremde Kultur mag plötzlich Klarheit schaffen. Der Bruch mit der Vergangenheit erhöht ihre Kostbarkeit. Doch der Sprung ist da. Vergangenem kann er nichts anhaben, in der Wertung aber ist er sichtbar. Er macht sie preziös.

Das war der Anfang der Malerschule von Bengalen, dessen Kunstgeographie im 20. Jahrhundert auf einer schiefen Ebene zwischen englischer „Kolonie" und indischem Altertum schwebte, mit einer gefühlsmäßig berechtigten, dem Bilden abträglichen Neigung nach Moghulherrlichkeiten, die ja gewissermaßen Vorspiel waren bunter Verarbeitung westlicher Gemeinplätze, von einem trotz allem noch lebendigen indischen Formgefühl, und so nach einem Zwischenakt von drei Jahrhunderten von der jungen Kunst als legitime Einführung in eigene Tradition dankbar übernommen wurden.

Diese Renaissancebewegung ist Reaktion gegen britischen Akademieexport, der jeweils um zwei Generationen hinter westlicher Gegenwart zurück, sich ebenso zivilisierend breitmacht wie deutsche Öldrucke nach Ravi Varmas Originalen, der selbst wiederum der vitalste Vertreter des europäisierenden Historienbildes war, das gierig indische Mythe ins dicke Fleisch der Ölfarbe kleidete. Diesem auch jetzt noch weitverbreiteten Wandschmuck des indischen Heims entspricht eine Gesamtausstattung, die Wiener Bazargut vergangener Geschlechter ins Zimmer und rund um die Bühne als Mittelpunkt und Horizont städtischen Geschmacks stellt. Somit muß die Renaissance ein Zweifaches überkommen, die eigene Desorientierung und den desintegrierenden Faktor, der sich ungefragt importierte. Erlösung scheint daher ein Kunstnationalismus zu versprechen, der alles von außen Herankommende boykottiert und aus dem Ablauf der eigenen Vergangenheit Tropfen des Lebenswassers mit dem Sieb bewußter Auswahl zu schöpfen meint. Doch das Fatale einer Reaktion liegt darin, daß die Waffen, mit denen sie kämpft, doch nur aus dem schon vorhandenen Material geschmiedet sein können. Am widerspenstigen Fremdkörper nützt sich das Angriffsinstrument ab, während er selbst, weniger und weniger greifbar, sich schließlich verflüchtigt. Doch dieser säubernde, we-

K. Mazumdar. Das Bad.

A. Tagore. „Ich bin der Großvater."

K. P. Chatterjee. Manasa Devi (Schlangengöttin).

P. Banerjee. Rast.

sentlich negative Vorgang wird vom weitsichtigen Führer der Bewegung zu einem sehr bedachten Eklektizismus umgebogen, der von außen annimmt, was sich eigenem Formwillen unterzuordnen scheint, eine Internationale von Seh- und Vorstellungsformen, deren alleinige Berechtigung der aristokratische Takt der Auswahl ist.

So hat sich geschichtlich ein Paradox vollzogen. Tradition, die in Indien tatsächlich formkräftiger Faktor ist, wurde von außen her von einer Anarchie verdrängt, gegen die von neuem eine Tradition sich schaffen will, vorläufig aber an der Bewußtheit des eigenen Mangels leidet. Sind demnach Seh- und Vorstellungsform getrübt, so bleibt doch der indische Künstler der Gegenwart Inder, das heißt vom seelich Bedeutsamen zum Schaffen gedrängt oder auch nur beeindruckt. Gerade in dieser Beziehung aber ist gewöhnlich Vergangenheit in ihm stärker als Gegenwart. Das Preziöse der Wiedergeburt spiegelt sich im Illustrationscharakter der Bilder wieder. Thema und Form verhalten sich dann wie Mythus zur Theosophie.

Der Großstadtintellektuelle ist hier doppelt zerrissen in Zeit und Raum; Vergangenheit und Gegenwart werden ihm zum Dilemma von Osten und Westen. Doch der Genius einer kommenden Generation wird den Weg bereitet finden.

Die Aneignung indischen Erbgutes war somit Hauptproblem der sich formenden Malerschule von Bengalen. Ähnlich stand es um die Klassik in europäischer Renaissance. Doch ihr war die sichtbare Form der Dinge und die Freude daran lebendigste Wirklichkeit und gleichzeitig Grund, rückzublicken. Der heutige intellektuelle Inder hingegen setzt kosmopolitische Toleranz an ihre Stelle. Seine Renaissance ist politisch-theoretisch, seine Bindung an die Gegenwart noch ungeformt. In diesem Gärungsprozeß indischer Kunst tobt kein Sturm. Tagtraum, Sehnsucht und Erinnerung mahnen zur müden, verfeinerten Geste. Erkenntnis gibt ihr Präzision.

Die „India Society of Oriental Art" hielt nun ihre fünfzehnte Jahresausstellung. Im Lande selbst hat sie noch nicht die Anerkennung, die ihr gebührt. Denn niemand steht indischer Kunst und Kunst überhaupt verständnisloser gegenüber als der heutige Durchschnittsinder. Ihm ist das „Kunstwollen", das sich ihm hier aufdrängt, aufreizend, doch wagt er nicht seine Abneigung so rabiat zur Schau zu tragen wie der westliche Bourgeois, denn schließlich ist er in seiner politischen Gesinnung gezwungen, die Bewegung als Ausdruck indischen Nationalbewußtseins anzuerkennen.

Zur ungewollten Anteilnahme des Westens an der Neubelebung indischer Malerei gesellt sich, diesmal aber ganz bewußt, der japanische Einschlag. Okakura Kakuzos Aufenthalt in Calcutta brachte nicht nur japanischen Malern das Dasein Ajantas zum Bewußtsein, sondern ließ die Inder die Technik japanischer Farbenwasche allerdings mit englischen Wasserfarben auf Zeichenpapier sich zu eigen machen. Japans Werk in Indien ist auch die Mahnung zur Fläche, die nötig war in einem Stadium der jungen Bewegung, das noch nicht ganz den Unterricht englischer Kunstakademie vergessen hatte.

Auf dieser so unsicheren Grundlage baute Abanindranath Tagore eine Kunst auf, die trotz aller gesuchten Anklänge an Ajanta und Moghulmalerei, trotz aller Japanismen und gelegentlicher occidentaler Reminiszenzen, die zwischen Historienmalerei und Whistler schwanken, trotz aller Bewußtheit der Richtung, doch ihre eigene Seele hat, die sich scheu in durchsichtig dünner Form verbirgt, erschreckt vom eigenen Klang.

Gewaltiger als die verstandesmäßig gesuchte, eklektische Belebung an das 16. und 17. Jahrhundert, ist der Ablauf indischer Kunstentwicklung, die trotz zeitweiser Stagnation und späterhin gewaltsamen Abbruches in Abanindranath Tagore lebendig weiterwirkt. Seine haarscharfen Umrißlinien, die alle Form so rund umfassen, doch spröde sind an allen Gelenken, unwahrscheinlich biegsam, mit einem Zug empfindsamster Gebrechlichkeit, sind nicht nur persönliche, sondern auch von indischer Tradition gebilligte Form, die sich nach dem 10. Jahrhundert bemerkbar machte, zwar nicht in Bengalen, dessen Kunstcharaktere rund und üppig sich biegen und keine Pro-

blematik kennen, noch im nahen Orissa, dessen wohllüstig elegante Plastik sich in heiterem Selbstgefühl zur Schau stellt, sondern mehr im Westen Indiens, in Rajputana und Hyderabad, wo ungezählte Tempelskulpturen (von Mt. Abu, Palampet usw.) sich unter dem schweren Überschwang des Lebens in die geheimsten Winkel ihrer Körper biegen, spröd, doch auch reif und in der eigenen Drehung gefestigt. Nur Finger und Zehen rühren ans Draußen, ziehen sich aber schnell vom erregenden Kontakt zurück. Diese erfüllte und doch empfindsame Bewegung, diese Spannung in schmerzhafter Dehnung des Überschwangs sinnlichen Lebens, das so reich ist, daß es mit sich zu spielen anfängt und im Spiel den dünnen Klang und dunklen Winkel eigener Gebrechlichkeit überkommt, hat sich in Abanindranath Tagores Hände gelegt. Unter ihnen wird ihre Nervigkeit trägflüssiger, weiter ausholend, gesprächiger, doch auch müder, flache Kurve des Besinnens, deren Spannkraft vom Vitalen ins Intellektuelle gezogen ist. Mit dieser so ganz persönlichen, so ganz indischen und deshalb so ganz neuartigen, zeitgeborenen Linie umschließt A. Tagore seine musikalische Phantasie.

Seine besten Bilder sind Porträts seelischer Stimmungen, in denen in Hände, Gesichtsausdruck und Farbe alles Vergängliche gelegt ist, während Umrißlinien das Wesentliche und Beständige in brüchig-zähen, flachen Kurven enthalten, gleichgültig, ob das Thema Genre, historisches Porträt oder Mythologie ist.

A. Tagore ist nicht nur Führer der Wiederbelebung indischer Malerei, sondern vor allem Problematiker. Von der plastisch modellierten Illustration der Frühzeit zur weitflächigen Malerei des letzten Jahres, von jenen wehmütig verschwimmenden Wasserfarben der japanisierenden Mittelzeit zum tiefleuchtenden Temperabild auf Leinwand, führten unermüdliche Versuche, die aber nie die zarte Eigenheit der Linie vergewaltigten. Alles technische Tasten und west-östliche Anlehnung sind ihm doch nur vorübergehende Behelfe, um dem in ihm trotz aller Zartheit so drängenden Formwillen Erfüllung zu schaffen.

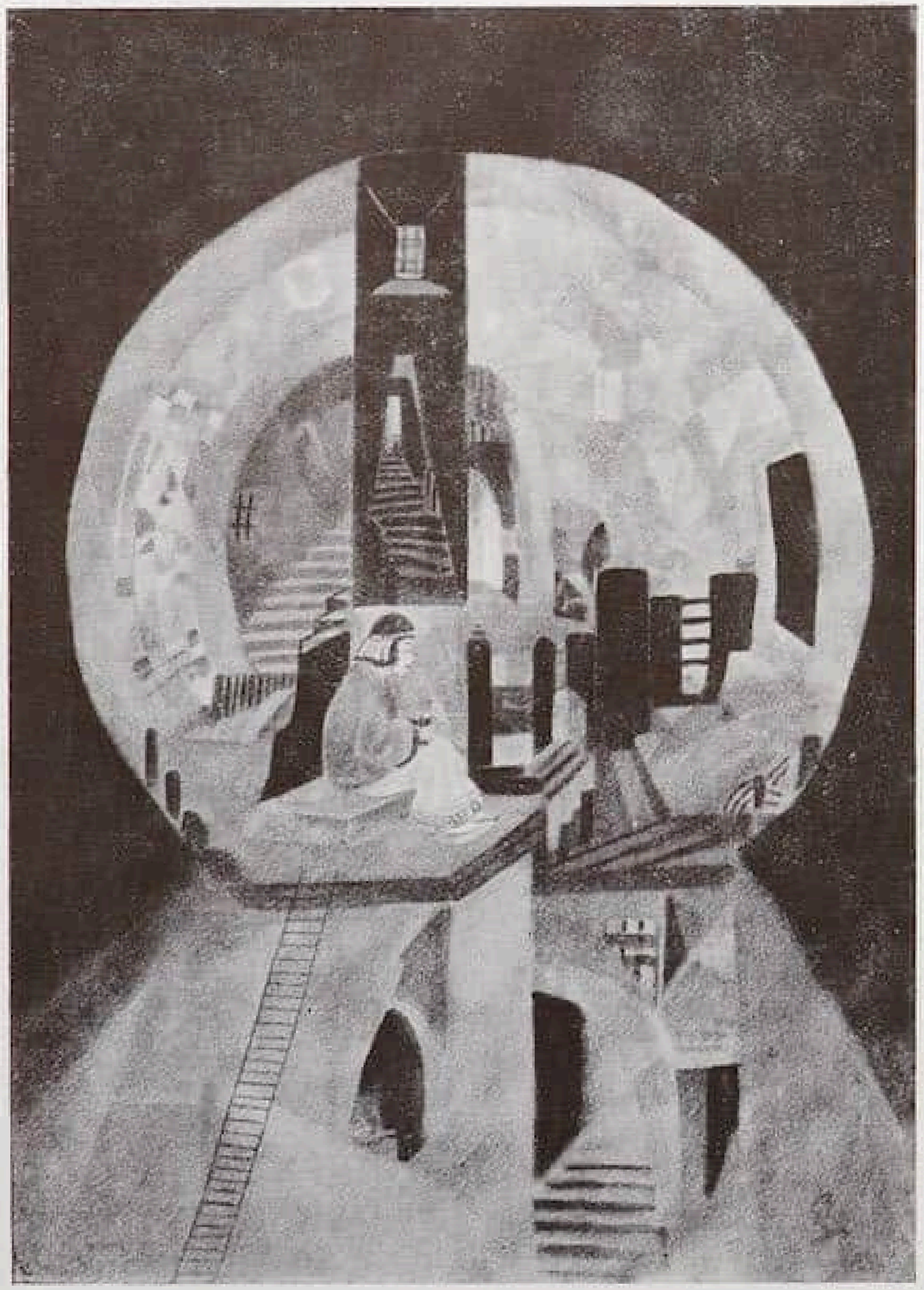
Die Sachlage ist auch einzigartig schwierig. Vom Tafel- und Rollenbild Altindiens, von dem die Sanskrittexte sprechen, hat sich nichts erhalten. Die Miniatur der Moghulzeit ist deshalb fast unentrinnbares Beispiel. Ihr handliches Kleinformat ist an der häufigen Tendenz zur Illustration und der oft hinfälligen Komposition der heutigen Zeichnungen schuld. Außerdem findet das moderne indische Bild kaum entsprechenden Rahmen. Das Sammelalbum des Herrschers und Kapitalisten hat nur wenige Liebhaber, und Wandmalereien dürften erst mit dem wiedererwachenden Sinn für Größe entstehen. Auch Museen oder bildfähige Wohnungen kommen erst langsam in Frage, und so bleibt Abanindranath Tagores Kunst — sie ist für die gesamte Malerschule Bengalens verantwortlich — der erste Versuch von großer Bedeutung, der als Ausdruck eines vom Lande losgelösten, auf die Stadt verpflanzten Adels, das Recht zum persönlichen Ausdruck sich geschaffen hat.

Im alten Indien waren Religion und Lebensfreude gleich künstlerisch produktiv. Zur Moghulzeit wurde die letztere von den Höfen in produktiver Hinsicht mit Beschlag belegt, wobei auch Religion ihre Themen beisteuerte. Heute drohte alle Lebensfreude zu versiegen, und ohne sie kann selbst der noch sehr regen Nachfrage nach Götterbildern nicht anders als mit shastrisch richtigen, doch völlig nichtssagenden Gebilden gedient werden. So hatten Götter und Menschen Indiens ihre Kunst fast vergessen, und wenn sie sich einmal in einem regte, rächte sie sich auch. Das Vage, Schwankende in A. Tagore und seiner Schule liegt an ihrer Isoliertheit, an ihrem von oben nach unten wachsenden Wollen. Sie hat Höhe ohne Basis und liegt in Zukunft verankert.

Das Gegenständliche, nicht seiner selbst wegen, sondern um der Beziehungen willen, die von allem Geformten, mit Namen belegten, zum ähnlich Geformten, anders Genannten, zum formlos Namenlosen ausstrahlen, ist wesentlicher Bestandteil indischer Kunst. Jede Form ist daher nicht Gleichnis der sichtbaren Natur, sondern eines erfühlten Weltalls, erfüllt vom Sehbaren als ständiger Erinnerung des grenzenlosen Horizonts des

R. Chakravarty. Die Schaukel.

K. A. M. Shastry. Pariahs.



G. Tagore. Aladdin.

Sunayani Devi. Manbhanjan (Radha's Liebesgroll).

Innenlebens. Deshalb ist auch ein Genrebild (Abb.) wie „Ich bin der Großvater", trotz Titels und aufdringlich gehaltener, von Verkleidung erzählender Brille, voll der Frage und des Zweifels einer Verkleidung, aus der bang-froher Blick so weit hinaus ins Ungekannte reicht, wie der goldbraun aufgerauhte Grund, trotz aller Fläche in die Tiefe brennt, so daß sich der weite Mantel um einen Kindkörper, der nicht einmal fühlbar ist, als mächtiger Schatten zwischen zwei ungreifbare Wirklichkeiten schiebt, in denen Gesichtsausdruck und die wenigen Richtungen, die um ihn huschen, Sammelpunkt flackernder Lebensproblematik sind, die noch einmal, fast schon im Nichts, um formlos in weiten Ärmeln steckende Hände zuckt.

Vom inneren Erleben verschwiegen gehaltvolle Form, unbeständig in der Veranschaulichung, zur Klarheit gefestigt allein in der Linie, wird ihre schulbildende Wirkung Gefahr oft zu seichter Manier, zum Beibehalten der Linie, doch ohne das sie zeugende Erlebnis, zur Anlehnung an Fremdform, östlich, westlich, fremd, selbst wo sie vom Meister übernommen wird, ohne das in ihr lauernde Problem.

In der diesjährigen Ausstellung zeigte sich Nanda lal Bose, sonst von einer derben Kraft und oft schwerfälligen Ausnützung Tagorescher Form, von kubistisch-dekorativem Import verwirrt, während Kshitindranath Mazumdar (Abb.) die Linie des Meisters in zögernd ungeduldiger Erotik saitenscharf über Körper zu spannen versteht, deren Mystik des Daseins im Hinhorchen auf die eigenen Sinne rauscht. Seine Farben sind matt und durchsichtig, in ihnen und in den Winkeln, die er den Gliedern gibt, liegt krankhafte Schmerzlichkeit; noch beschwert ihn Eklektizismus (die Gewandbehandlung) und auch Figur und Bild sind oft harte Zusammenstellung. Auch in ihm diese leidvoll zage Behutsamkeit, als Tribut an die Zeitumstände. Denn am meisten leidet der Revolutionär in Indien daran, daß er sich bemüßigt fühlt, Revolutionär zu sein, auch dort noch, wo er nur mehr als Schüler die Botschaft in sich hört.

Von D. P. Roychoudhury, der Tagoresche Schulung einer gewissenhaft geschmackvollen Westlichkeit preisgibt, aus der ihn noch der Eigenklang großer Weichheit und Blumigkeit rettet, und von A. K. Haldars schwebender Zeichenkunst war in dieser Ausstellung wenig zu sehen.

K. P. Chatterjee hingegen, gepeitscht von einer Überfülle dekorativer Phantastik, gibt tibetanischem Vorbild mondäne Verve (Abb.). Ausgeprägtestes Temperament der Gruppe, schwankt er zwischen Mystik und Dekoration, taucht aber beide in feuchtschweres Farbenschimmern und das Gewühl einer Linienwucht, deren Elastizität malerische Werte schafft. Weniger von Literatur belastet als die anderen, wächst ihm mythologischer Vorwurf zur Bildgröße, doch oft auch zum Plakat.

Die Schüler A. Tagores selbst sind wiederum Lehrer einer jüngeren Generation, der kaum über fünfzig Jahre alte Meister sieht seine Anregungen im Werk der Dreißigjährigen sich vervielfältigen, in den Versuchen der Jungen weiterschwingen. Für die letzteren ist es schon leichter, Talent zu zeigen. Tradition ist im Werden. Persönliches Erlebnis andererseits sprengt hier noch nirgends den Bann. Die Verpflichtung altindischer Überlieferung gegenüber ist nicht mehr bewußt, die Aussicht hat sich geweitet, nicht mehr Mensch und Göttergestalt allein, und Mythe, Beziehung und Schicksal, die sie verbinden, sind Thema, sondern Natur schleicht sich ein, umfängt mit Hügelwellen und wuchtigen Ästen die Weihe der Menschen und Dinge in ihrer Alltäglichkeit.

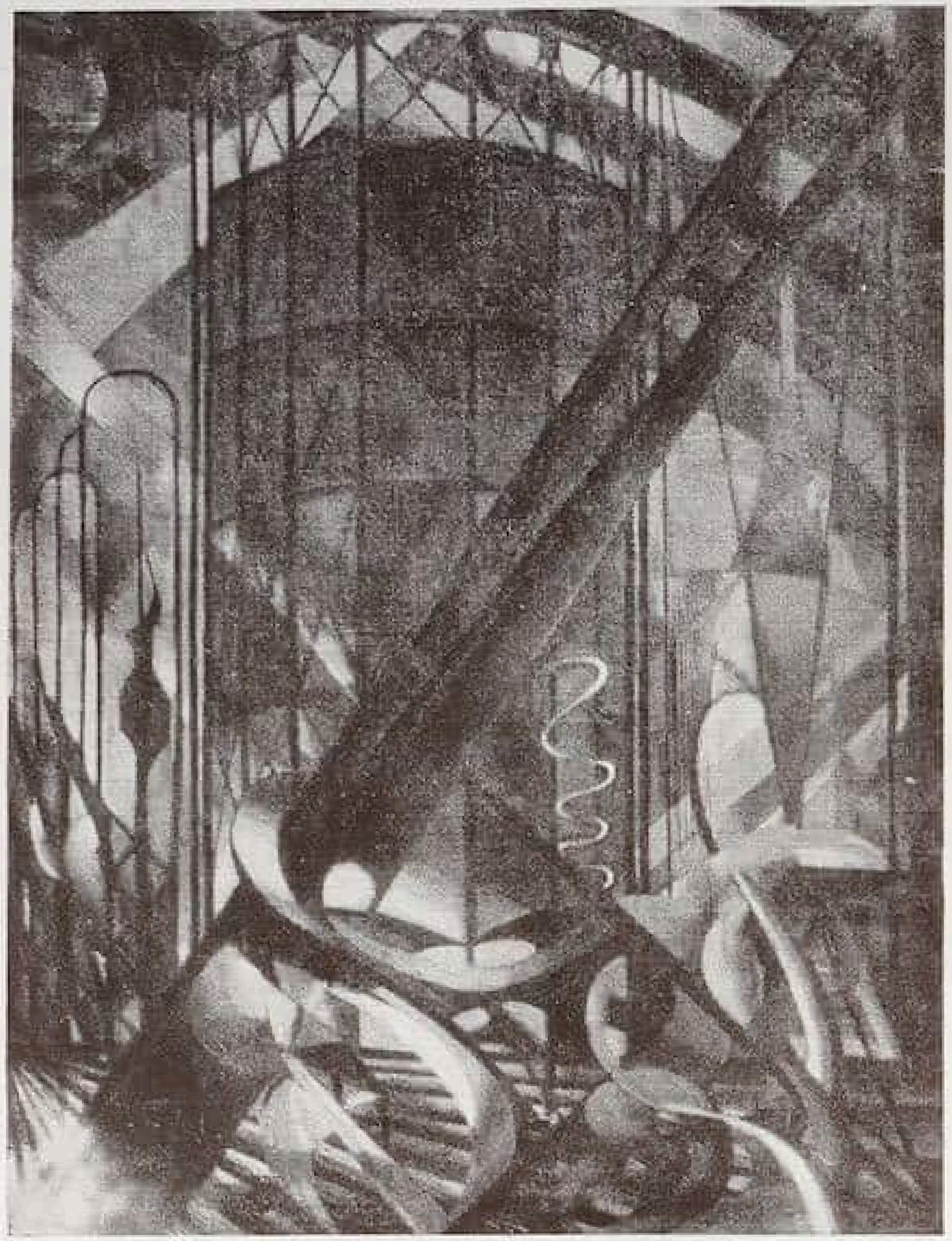
P. Banerjee (Abb.) noch hart und tastend in der Einzelform, doch gesichert im Bildaufbau, R. Chakravarti voll rauschender Erfindung, Biegsamkeit und Sicherheit (Abb.), K. A. M. Sastry mit seinen derben, frischen, wenn auch schwach gezeichneten „Pariahs" (Abb.) sind nunmehr wirklich indisches „Quattrocento".

Neben dieser Schulgruppe bengalischer Künstler arbeiten zwei gegensätzliche Persönlichkeiten, Gogonendranath Tagore, Bruder und Sunayani Devi, Schwester Abanindranath Tagores.

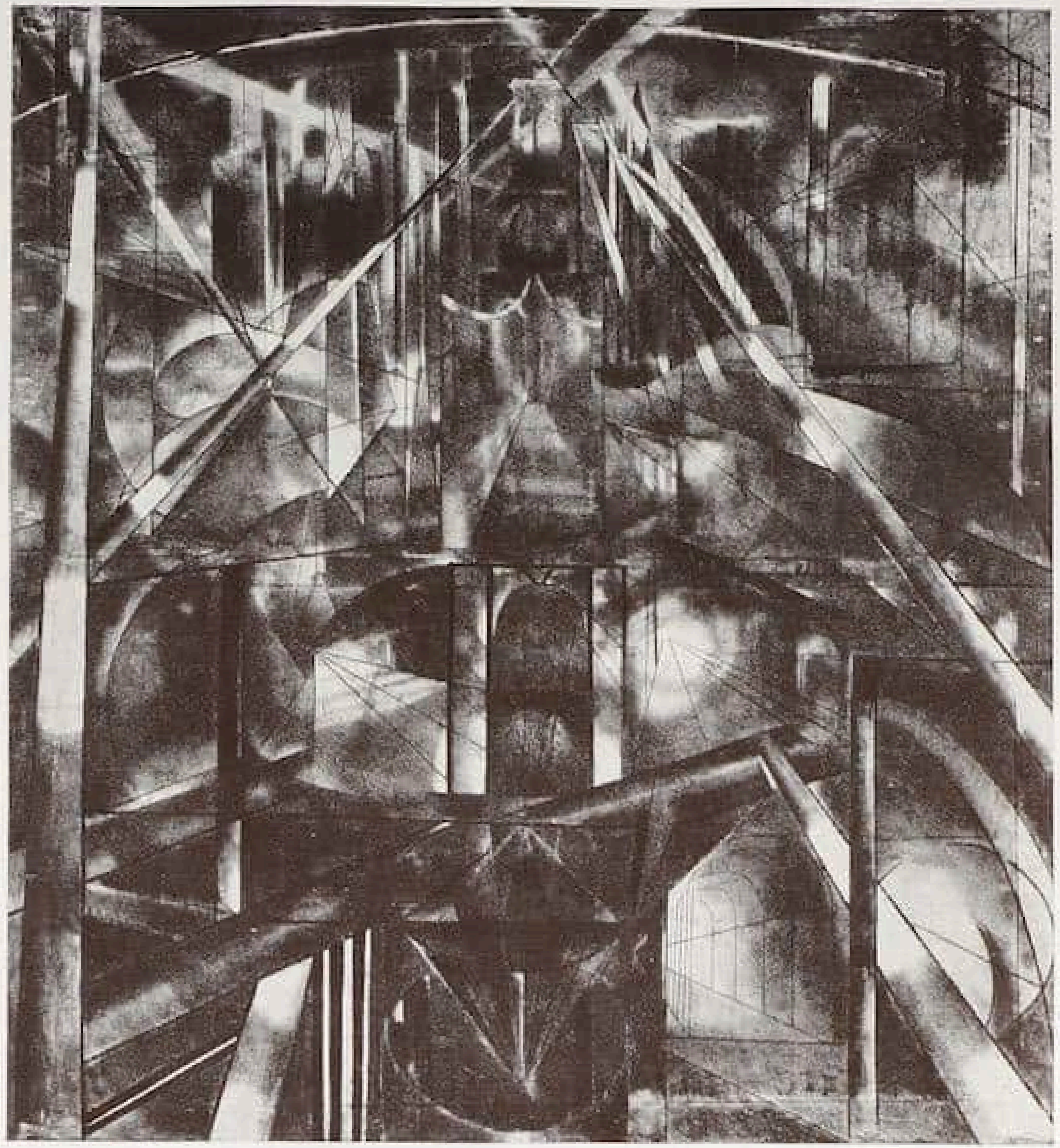
Gogonendranath liefert sich freudig allem aus, was ihm starker Eindruck ist. Er ist

Impressionist, nicht der Natur, sondern dem Kunstschaffen verschiedenster Kulturen gegenüber. Da er nicht wie sein Bruder jede Anregung dem als Ideal anerkannten Programm entsprechend verwirft oder ihm dienstbar macht, konnte er bis 1922 federleichte Landschaft oder Tempelszene in japanischer Tusche und Diktion zwanglos hinwerfen, daneben auch nur mit eigenen Augen gesehene Porträts voll innerer Dauerhaftigkeit, um sich plötzlich kubistischer Theorie preiszugeben, die ihm Mittel zu spielerischer Phantastik wird (Abb.). Marionette und Traum, Klang von Glasglocken, über die Schmetterlinge huschen, ein leicht wegwischbarer Schmelz, der bei diesem Künstler immer an einer gegenständlichen Ideenverknüpfung haftet, ist gleichmäßig über die Bildfläche verteilt. Kubismus wurde hier Struktur eines Märchenlandes, beschwingte östliche Interpretation verstandesmäßiger Bildformel.

Sunayani Devi aber ist ganz sie selbst, innigste Stimme Indiens. Von deutscher Kritik wurde ihr Werk anläßlich der vorjährigen Ausstellung in Berlin als Expressionismus im deutschen Sinne gebrandmarkt. Wie fern gerade sie von jedem wie auch immer gearteten öst-westlichen Einfluß, gleichzeitig aber auch von indischem Eklektizismus steht, kann nur beurteilen, wer die Lebensabgeschlossenheit der meisten Frauen Bengalens kennt. Ohne Schulung, von frühester Jugend Frau und Mutter und ganz darin aufgehend, fängt Sunayani Devi zu malen an, bereitet sich selbst die Farben, und ist sich dessen nicht bewußt, daß sie abseits jeder Bewegung, beschränkt in ihren Ausdrucksmitteln, monomanisch fast in der Wiederholung ein und desselben Typus, allein im heutigen Indien imstande ist, Götter zu malen. Sie hat die ungebrochene Größe unmittelbarer Vision; die Liebe von Radha und Krishna, der Seele Sehnsucht nach Gott und der unentrinnbare Klang seiner ewig rufenden Flöte sind ihr tiefste Wirklichkeit, süßer innerer Überschwang, der sie aber nicht vereinzelt, sondern verbindet mit dem, was Bengalens Eigenstes ist, dessen Melodie so voll klingt aus Jayadeva, der sein Hohes Lied im zwölften Jahrhundert sang, und später in Chandidas und viel später in Rabindranath und inzwischen am wahnsinnigsten und heiligsten in Chaitanya. Breite Gesichter (Abb.), flachstrahlend wie Monde, Augen, weitgeschlitzte Kähne, die über sich selbst hinaus ins nie Gekannte fahren, aber ihre Last, heimlich und dunkler Blick, versenkt sich im Anderen, von dem Münder nicht sprechend, klein das weite Geheimnis der Seele verschließen. Hände sind immer nahe, schwingende Flächen, wo sie sich berühren, wird Liebe geboren, die aufschwirrt und wiederklingt unter hohen Bögen pfeilscharf sich treffender Augenbrauen. Perlen und Lotosblüten streuen untastbaren Schimmer ein. Heiligenscheine runden den dunklen Abhang des Haares, glühen noch in Kleiderfalten nach. Segen der Ruhe ist im heißesten Blick, einfachster Sinn reiht reichsten Schmuck. Hier ist den Göttern Indiens ein Tempel bereitet, ohne jeden anderen Wunsch gebaut, als daß sie ihren Wohnsitz darin aufschlagen.

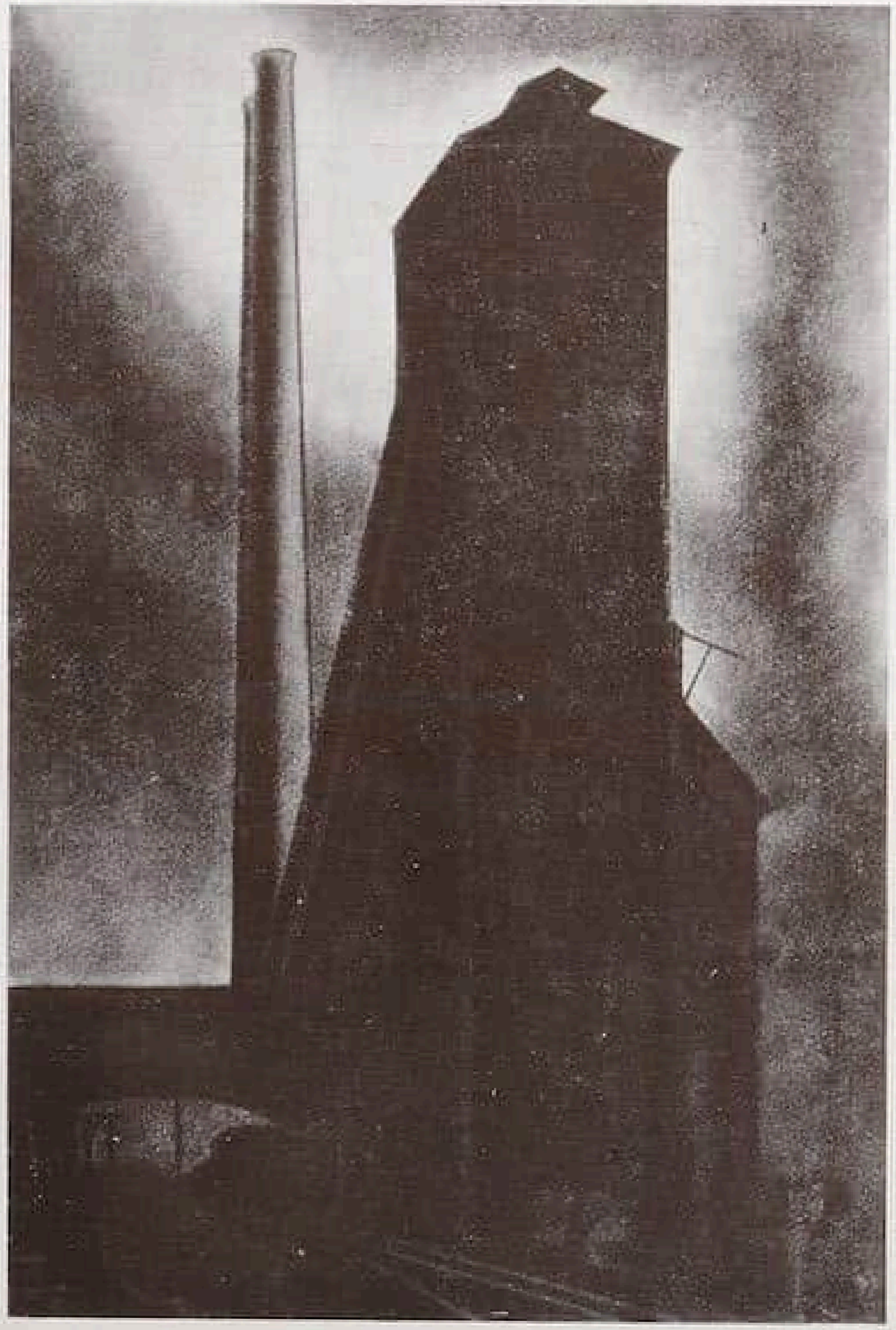


Amerikanische Landschaft.

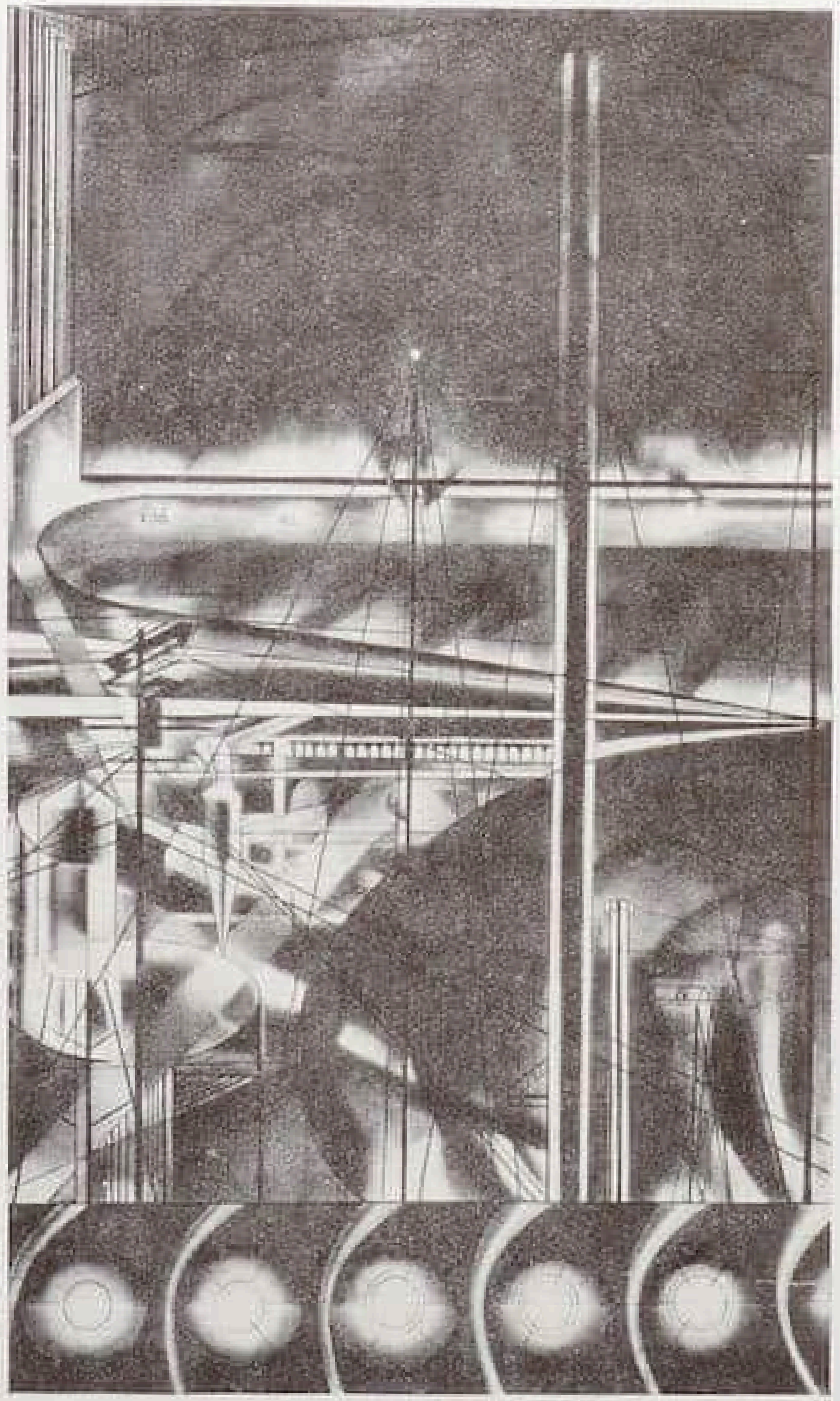


Brooklyner Brücke.

Joseph Stella.



Fabrikgebäude.



Hafen.

Joseph Stella.

Joseph Stella

Von FRANK E. WASHBURN FREUND
Mit acht Abbildungen auf vier Tafeln

Wer kann New York schildern? Wer sein eigentliches Sein so zur Darstellung bringen, daß der Beschauer fühlt: dies ist die Stadt, in der sich aus wildestem Durcheinander physischer und psychischer Faktoren das, was wir moderne Zivilisation nennen, sozusagen in „Reinkultur" und bis zur äußersten Stufe (von „Höhe" zu reden, wäre nach allem, was diese „moderne Zivilisation" hervorgerufen hat, vermessen!) entwickelt hat, und in der vielleicht — vielleicht! — einmal nach noch schwersten Kämpfen und Krämpfen eine neue Kultur auferstehen wird, falls es gelingen sollte, der äußeren Kräfte durch innere Herr zu werden, was aber erst geschehen kann, wenn man mindestens den Anfang damit gemacht hat, sich selber kennenzulernen und dann sich selber zu beherrschen.

Wer kann das tun? Ein Einheimischer kaum, ihm fehlte das Moment des Wunderns, das Moment des Stellungnehmens, er würde Einzelheiten sehen, den Wald nicht vor den Bäumen. Ein Fremder aber, ein eben Zugereister, würde wiederum, je nach seiner Eigenart, zu sehr Partei nehmen, darum im einen oder anderen Sinne Polemik bieten, und der Kern — denn von Seele kann ja leider noch kaum eine Rede sein! — bliebe unberührt, und damit für den Beschauer verborgen.

Joseph Stella aber, der es vor einem Jahre unternahm, in einer Serie von fünf gewaltigen Tafeln — einer Art moderner Altargemälde — New York darzustellen, war der rechte Mann dazu, denn in ihm fließt zwar fremdes Blut, aber seit etwa 25 Jahren lebt er meist in dieser Körper und Geist in Bann schlagenden Stadt, kämpft mit ihr, liebt sie, haßt sie, läßt sich von ihr tragen und gibt sich ihr doch nie ganz hin, bewahrt sich vielmehr ein heimliches, stilles Sanctum, in dem dann und wann Stimmen der fernen, schönen Heimat — des sorglosen, von der Sonne Homers beschienenen Süditalien — ertönen, wie süße Blumen sprießen und glückliche Vögel in jubelnden Gesang ausbrechen.

Stella selber schreibt mir über seine große New Yorker Serie: „Mit ihr wollte ich weder eine Verurteilung aussprechen, noch eine Lobeshymne anstimmen, noch auch, wie ein Tourist, eine Anekdote erzählen.

Für mich ist New York wie eine Etikette, die alle neuen Elemente der modernen Zivilisation ankündigt, die Elemente, auf denen die neue Ausdrucksweise meiner Kunst basiert. Ich habe nur die typischsten und zugleich bedeutsamsten Faktoren — sozusagen die ‚springenden Punkte' — wie die Wolkenkratzer, die ‚Lichtstraßen' (vor allem den des Abends in einem kalten elektrischen Lichtwirbel funkelnden Broadway), die Brooklyner Brücke und den Hafen, den Mittelpunkt des ganzen äußeren Weltgetriebes, ausgewählt. Und um diese in die Sprache der Kunst zu übertragen, habe ich die Zeit gewählt, in der sie alle wie in dichterischer Verklärung erscheinen, nämlich die Nachtzeit, die ihr Mysterium über sie ausgießt. Freilich habe ich mit Vorbedacht, um den wahren Eindruck dieser phantastischen Wirklichkeit hervorzurufen, dieses Mysterium vielfach und mit brüskem Nachdruck durch die harte, durchdringende Dissonanz vielfarbiger elektrischer Lichtstrahlen und -bündel scharf unterbrochen. Die Wiederholung der Vertikalen als ein ‚Leitmotiv' soll als ein Symbol wirken für den neuen Kampf der heutigen Menschheit, die unerforschten Höhen zu erreichen. Was aber die farbige Verlebendigung anbetrifft, so lag mir vor allem daran, das Metallische, das ‚Stahlige' der ganzen Erscheinung einzufangen und wiederzugeben, denn mir kommt New York vor wie ein ungeheures, von barbarischen Zyklopen aufgerichtetes Gitter, das in stetem Vibrieren von Licht- und Schallwellen die tiefste Nacht durchstößt. Diese Lichter haben nichts gemein mit denen, die in den unsterblichen Meisterwerken der Vergangenheit leuchten. Nein, es sind Lichter ohne innere Logik, voller Launen, zart und hart zu-

gleich, sich durchkämpfend und sich gegenseitig schreiend bekämpfend und schließlich doch sich zu einer unerwarteten, unerhörten, grandiosen Polyphonie zusammenschließend, als neue Schöpfer einer neuen Musik.

Von den Wolkenkratzern habe ich die typischsten ausgesucht, so vor allem das sogenannte ‚Bügeleisengebäude', das seine Form eines riesigen Bügeleisens der Notwendigkeit des gegebenen Grundstückes verdankt, aus der Not so eine Tugend machend. Es bildet den Mittelpunkt meiner Zentraltafel und damit den der ganzen Serie, von dem alles ausströmt, und erscheint wie der Bug eines ungeheuren Abenteurerschiffes, das sich seinen Weg durch das dunkle Meer des Unbekannten und Ungewissen bahnt, geleitet nur, seltsamlich und scheinbar unerklärlich, durch das Schimmern und Glänzen der zwei ‚Lichtstraßen'.

Und als ‚Predella' für die ganze Serie habe ich die Formen — wie sie sind und wie sie scheinen — der Untergrund- und Unterseebahnen benutzt mit dem nie stillstehenden Pulsschlag ewig sie durchströmenden und durchdrängenden Lebens.

So stehen die fünf Tafeln da wie die fünf Sätze einer Symphonie, und das größere Ausmaß des Mittelstückes dient dazu, es als das schlagende Herz, den lebengebenden Dynamo erscheinen zu lassen, von dem alle Bewegung ausgeht, und zu dem die Bewegung in den vier anderen Tafeln, wie das Blut in den Adern zum Herzen, ständig zurückfließt."

In solchem Geist und in solcher Art ward dieses Abbild der „Hauptstadt der Welt", dieser Welt, das Abbild unserer Zeit, noch unserer Zeit, das Abbild unseres Wirkens, unseres gemußten Wirkens geschaffen. Aus allem aber schreit schon die in Ketten gefesselte Seele, rütteln Arme an den stählernen Gitterstangen des Riesengefängnisses, greifen Hände hinauf in die stille, klare, mysteriöse Nacht, ob nicht schon der Morgenstern zu scheinen begänne, der liebliche Vorbote der strahlenden Sonne und eines neuen, kettenlosen, endlich freien Tages!

Wie ein Auftakt zu dieser Epopöe wirkt das ein paar Jahre früher gemalte Werk, „Die Brooklyner Brücke", in dem aus gewaltigem Zusammenprall geheimnisvoll durchleuchteter Flächen und durchdringender, aufstrebender, sich kreuzender Linien der Eindruck eines ungeheuren, dabei aber doch schwebenden Baues erzeugt wird, der Eindruck nie endender Bewegung.

Dieser Eindruck war für Stella, wie wohl für die meisten, die New York erstmals betreten, offenbar der stärkste. Schon in einem seiner ersten, in modernem Stil geschaffenen Gemälde, das „Coney Island", den „Kampf der Lichter", in abstrakter Form darstellt — diesen Sammelpunkt der Hunderttausende am Meeresstrande, in dem sie im Taumel kurzer Stunden sich Vergessenheit des Lebenszwanges ertanzen — war es der Wirbel durcheinanderströmender, sich ballender Massen im Scheine eines grellen, unbarmherzig den ziellosen Wellenschlag dieser treibenden und wieder getriebenen Menge beleuchtenden künstlichen Lichtes — seitdem gilt Stella als der Maler des elektrischen Lichtes — der ihn zum Schaffen reizte. Es ist, als müßte er sich durch solches Schaffen von einer in ihm selber lebendigen Überfülle befreien.

Ist er dann aber so von ihr befreit, erwacht lyrisches Fühlen in ihm. Dann ist es, daß ihm leise die Heimat zu sprechen beginnt, und mit Andacht und einer Art Wollust gibt er sich den Blumen und den Vögeln hin. Er erzählt einmal, wie er eines schönen, sonnendurchlachten Maientages als Achtjähriger in der Lateinschule seines süditalienischen Heimatortes Muro Lucano saß und ein Vögelchen sich auf den Sims am offenen Fenster setzte, ihn munter aus seinen schwarzen Perlenaugen ansah und ihm zupfiff. Ihm klang's wie eine „Aufforderung zum Tanz", hinaus ins Freie! Er sagt dem Lehrer, er müsse das Zimmer verlassen. „Warum?" — „Er ruft mich!" — „Wer?" — „Der Vogel." Eine tüchtige Tracht Prügel war die Antwort. Aber Stella ist seitdem oft solchen Vögeln gefolgt. Und einmal in einer süßen Sommernachtsstunde hörte er plötzlich wieder den Gesang der Nachtigall, den kein Europäer in diesem Lande je vergessen kann. Wie

eine Fontäne stieg er auf gegen den gestirnten Himmel, so rein, so rund, so voll und reich. Er mußte ihn in seine Kunst bannen, und so entstand sein „Gesang der Nachtigall", musikdurchtränkt und doch ganz Sprache bildender Kunst, wirksam durch seinen Sinn, Herz und Pulz bewegenden Schwung und die Anmut der Linien, die weichen, rundenden Formen seiner Flächen, den Schmelz, fast könnte man sagen das Schluchzen seiner süßesten Farben: und sie alle in stetigem Fluß, in steter Bewegung wie der Gesang selber.

Wenn Stella Blüten wie die hier abgebildeten malt, taucht er gleichsam selber in sie unter, wie der Schmetterling, der sich den Honigseim holt, der ihr Geliebter wird und ihre heiligsten Geheimnisse erkennt. So dringt er in den Kern des Seins und Werdens ein, und darum wachsen seine Blüten vor unseren Augen auf, entfalten sich, streben aufwärts, suchen Licht und Sonne.

Es ist wohl etwas in ihm, das lockt ihn zu solchen träumerischen Stunden, zum sich Hingeben, zum Genießen. Aus solcher Sehnsucht mag sein Gemälde: „Der Baum meines Lebens" entstanden sein. Aus reichem Urgrund, voll saftigen Gewächses, steigt er auf, nicht gerade, nicht zielbewußt; es scheint vielmehr, als möchte er dem Muttergrund nahe bleiben, als fühle er, von dort sauge er schließlich doch seine beste, wenigstens seine köstlichste Nahrung. Aber aufwärts geht es doch. Er streckt Zweige aus, zahlreiche, und in ihnen und den Nachbarpflanzen sitzen nun herrliche Vögel, inmitten wundersamer Blüten, und die Blüten duften und die Vögel singen gar wunderbar, und ein helles Flöten und Geigen geht durch den Raum, als wäre er das Paradies. Da und dort freilich wächst auch so etwas wie eine Sumpfblume, eine Giftblume gar. Aber die schönen Stunden, all die erlebte Freude, überwiegen doch, und wie ein Hymnus steigt alles empor, empor, bis wo das Gemälde abbricht. Die Sehnsucht und Hoffnung aber folgen der Richtung.

Freilich, nur im Kampf wird das Beste gewonnen, gleich auf welchem Gebiete. Und Stella, eine trotz lyrischer Gemütsstimmungen sehr männliche Natur, weiß das und gürtet sich immer von neuem wieder die Lenden und stürmt zum Kampfe vor. Als Waffe in diesem Kampf um den Ausdruck neuen Lebens dient ihm die Sprache neuer Kunst, wie er sie zuerst während eines einjährigen Aufenthaltes in Paris kennen und ausüben gelernt hat.

Ein Schulmaler aber ist er nicht und will es nicht sein. Jeder „Ismus" ist ihm verhaßt. Sein Kunstcredo, das er sich, wie er sagt, erkämpft hat, ist: „daß der wahre moderne Künstler die Zivilisation zum Ausdruck bringen muß, zu der er gehört, und die die seiner Zeit ist. Trotzdem liegt ein unendliches Feld vor ihm, denn für seine Inspiration dient ihm die gesamte Gegenwart und im Vorwärtsblicken die Zukunft. Rückwärtsblicken aber nach der Vergangenheit darf er nicht. Das bedeutet natürlich nicht, daß wir Modernen die großen Werke, die in früheren Zeiten entstanden sind, übersehen oder auch nur verkleinern wollen (wie es freilich so manche getan haben und noch aus eigner Reklamelust tun). Im Gegenteil: ich glaube, daß die ersten Schritte immer wieder, und ganz unvermeidlich, mit Hilfe und unter der Führung der Vergangenheit und ihrer Lehren und Erfahrungen getan werden müssen, weil die Grundgesetze aller Kunst unveränderlich sind."

Den obenerwähnten Kampf muß er auch, und vielleicht vor allem, mit sich selber ausfechten, und wie er es mit energischer Bewußtheit tut, das ist bewunderungswürdig. Sein Temperament — das eines vollblütigen Süditalieners — nämlich hat manchmal der Fülle und Weite zu viel, es geht sozusagen mit ihm durch. Da tritt sein Wille dazwischen, mit dem er sich gezwungen hat, sein Formgefühl, das heißt sein Gefühl für Aufbau, für die Struktur derart auszubauen, daß, was wohl seine Schwäche war, nun zu seiner Stärke geworden ist. Da ist zum Beispiel das in seinem träumerischen Thema für die eine Seite seines Wesens so charakteristische Gebilde „Das Gebet eines Kindes". Hier hat er durch die tragenden, dabei aufwärtsstrebenden Linien und eine Art goti-

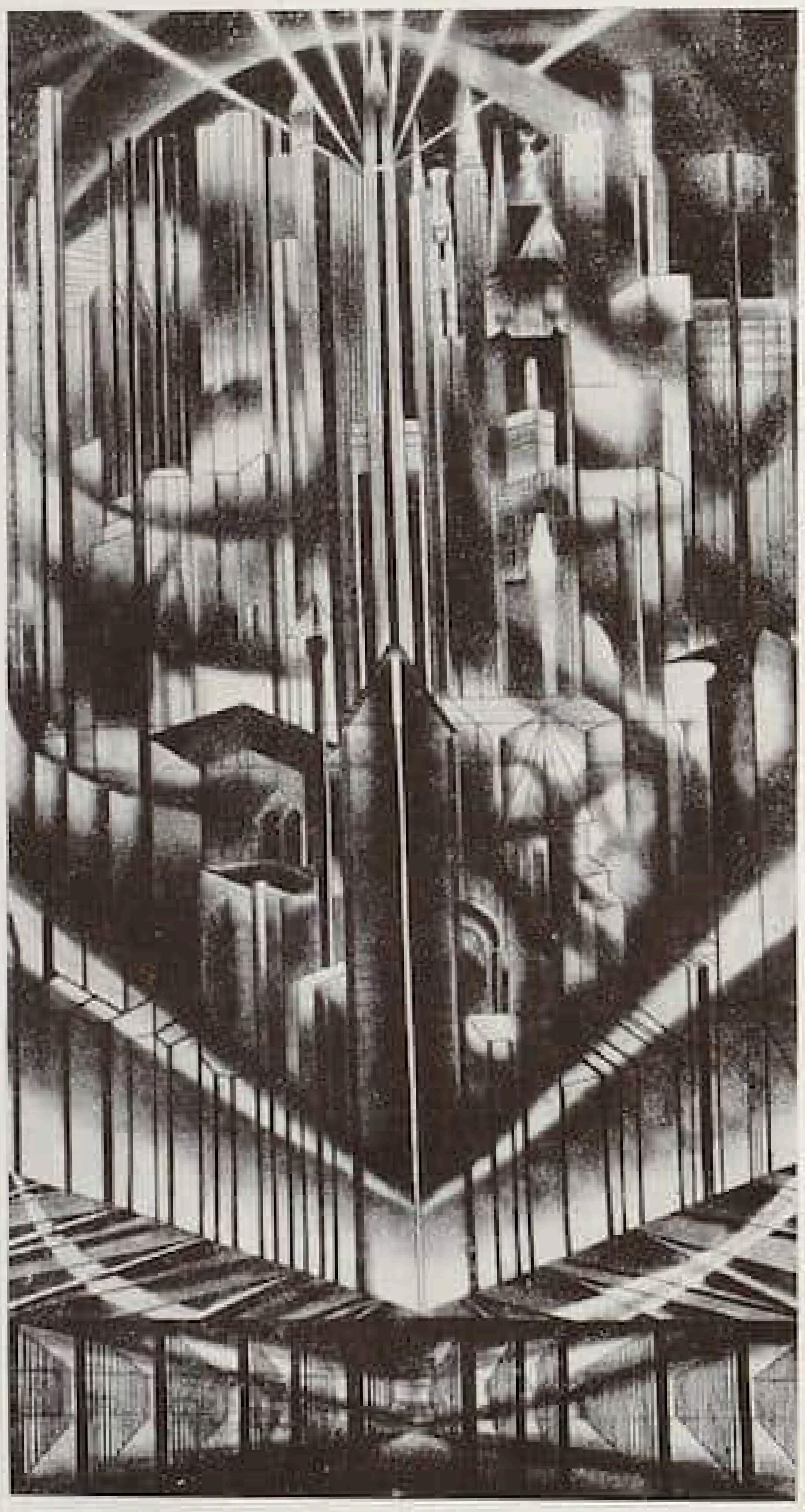
ſchen Bogens dem in die Wolken und den Himmel ſtrömenden Fühlen, vagen Träumen, einem leiſe ſich regenden Wünſchen eine, ſagen wir, irdiſche Grundlage gegeben. Die Fülle ſeiner Natur aber bewahrt ihn glücklicherweiſe davor, bloßer Linienkonſtrukteur zu werden, ſo daß ſo vollblütige Gebilde wie die Brooklyner Brücke und die New Yorker Serie entſtehen konnten.

„Das Gebet eines Kindes“ zeigt auch, wie er ſich in das Gemüt anderer hineinzuleben vermag. Dieſe Gabe macht ihn auch zum Porträtiſten, als welcher er manchmal, je nach der ihn beſchäftigenden Perſönlichkeit und deren geiſtigem und körperlichem Weſen, mehr das Dekorative oder aber das innerſte Weſen betont.

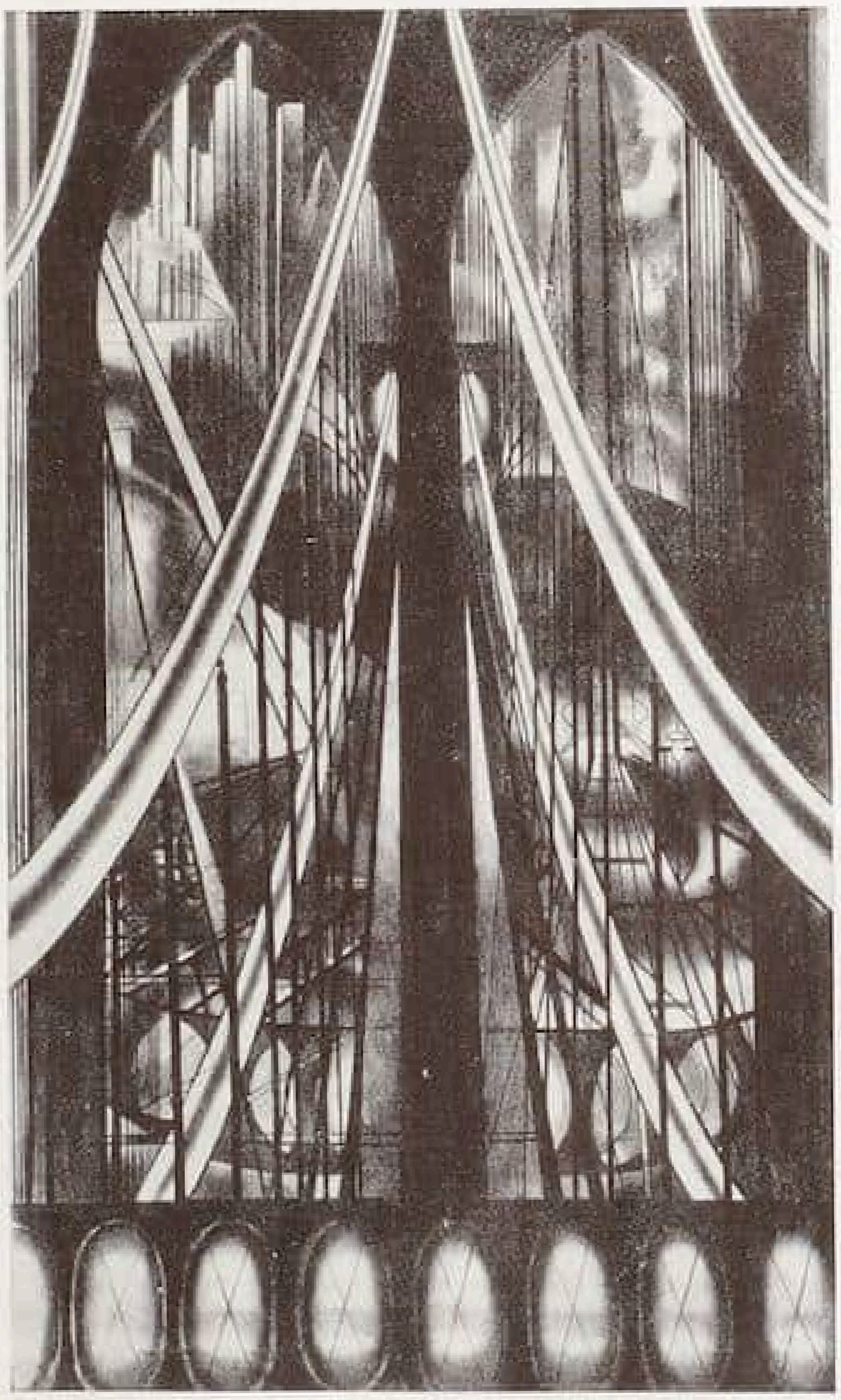
Ein Mann und Künſtler ſolchen Temperamentes kann ſich mit lyriſchem Schaffen und epiſchem Nachdichten nicht begnügen. Ihn drängt es zu dramatiſchem Geſtalten. Solches, in dem ſein Herrſcherwille gewaltig durchbricht, iſt ſein trotzig in den Nachthimmel ſtoßendes Fabrikgebäude, eine Art moderner Turm zu Babel, der ſelbſt vor den Schrecken der Nacht nicht bebt. Hier hat Stella ſich ganz gefunden, ganz auch ſeine Sprache. In ihm erwacht deutlich das Echo jener „Grundgeſetze aller Kunſt, die unveränderlich ſind“. Hier iſt nichts mehr modern in Anführungszeichen, nichts alt, alles iſt ewigem und dabei eigen gewordenem Fühlen entfloſſen: „Du mußt es dreimal ſagen“, und in dreimaliger, unerhörter Wiederholung ragt, von Nacht und dieſe durchdringender, greller Hochofenhelle umrauſcht, die Vertikale empor und läßt ſich nicht erdrücken, und im Gebäude ſelber dehnt ſie ſich aus, ſelbſt dunkel wie die Nacht, aber wuchtig auf der Erde ſtehend, eingepflanzt, ihrer ſelbſt ſicher. Mag ſein, das „Thema“ trägt durch ſeine, für jeden Menſchen unabweislichen Ideenaſſoziationen zur „Tragödie“ dieſes Werkes mit bei, aber alles iſt in Form gegoſſen und durch ſie allein zur beredteſten Sprache gebracht. Welch innerer Fortſchritt und zugleich welches ſich Losreißen von einer nur zu leicht zur Formel werdenden Kunſtſprache, wie ſie in einem früheren Werke ähnlichen Themas, der „Amerikaniſchen Landſchaft“, ſich kundtut! Beweiſt hier nicht ſchon der etwas ironiſch klingende Titel, daß es ſich um ein mehr äußeres Erfaſſen und Geſtalten — ſicherlich von großer Wucht — handelt, bei dem aber die letzten inneren Gewalten und die tiefſten Stimmen ſchwiegen? In dem ſpäteren Gebilde aber brannte der ganze Mann, ſchuf der ganze Künſtler, deſſen Weg auch aus dem Dunklen in die Helle, aus den Gittern in die Freiheit, aus dem Wirrwarr irdiſcher Maſſen in die große Einfachheit und Einheit des All führt. —

Zum Schluß ſeien noch einige Daten der Entwicklung Stellas angefügt für die, die derlei lieben.

Joſeph Stella ſtammt aus dem kleinen ſüditalieniſchen Orte Muro Lucano, in dem er 1879 geboren wurde. In ihm erhielt er bis zum 17. Lebensjahre die ſogenannte „klaſſiſche“ Erziehung der „beſſeren“ europäiſchen Jugend, die, wie jene Vogelepiſode dartut, ſeine Geduld ſchon früh auf eine harte Probe ſtellte. So meint er einmal, daß Schulen offenbar als Strafe für unſere Erbſünde erfunden worden ſeien! Mit 17 Jahren kam er dann nach Amerika, wo er zunächſt durch ſeinen Bruder, einen ſehr bekannten Arzt veranlaßt, zwei Jahre lang Medizin ſtudierte. Es hielt ihn aber dann nicht länger dabei, denn ſchon in der alten Heimat hatte er viel gezeichnet, und ſo ging er auf eine Kunſtſchule, freilich um ſie nach einem übelverbrachten Jahre ſchnell wieder zu verlaſſen, trotz eines Preiſes, den man ihm bewilligte. Er ſtellte ſich auf eigene Füße und lernte von ſelber gehen. Eine leichte Schule war es nicht. Aber an „Modellen“ fehlte es ihm keineswegs. In allen Parkanlagen, den Straßen, in den Bahnen, den öffentlichen Gebäuden, vor allem den Bibliotheken fand er ſie, dieſe verſchiedenſten Typen aus aller Herren Länder mit ihren Schickſalen, die in ihren Zügen ausgeprägt waren. Und außer ihnen bot die Rieſenſtadt des Seltſamen, Furchtbaren und Gewaltigen genug, um ſeine Phantaſie und ſein Auge ſtetig zu beſchäftigen. So wuchs er gleichſam in ſie hinein als Menſch wie als Künſtler. Es bot ſich dann eine Stelle als „Illuſtrationsreporter“ für ein Magazin, „The Survey“, für das er die Stahl- und Bergwerke in

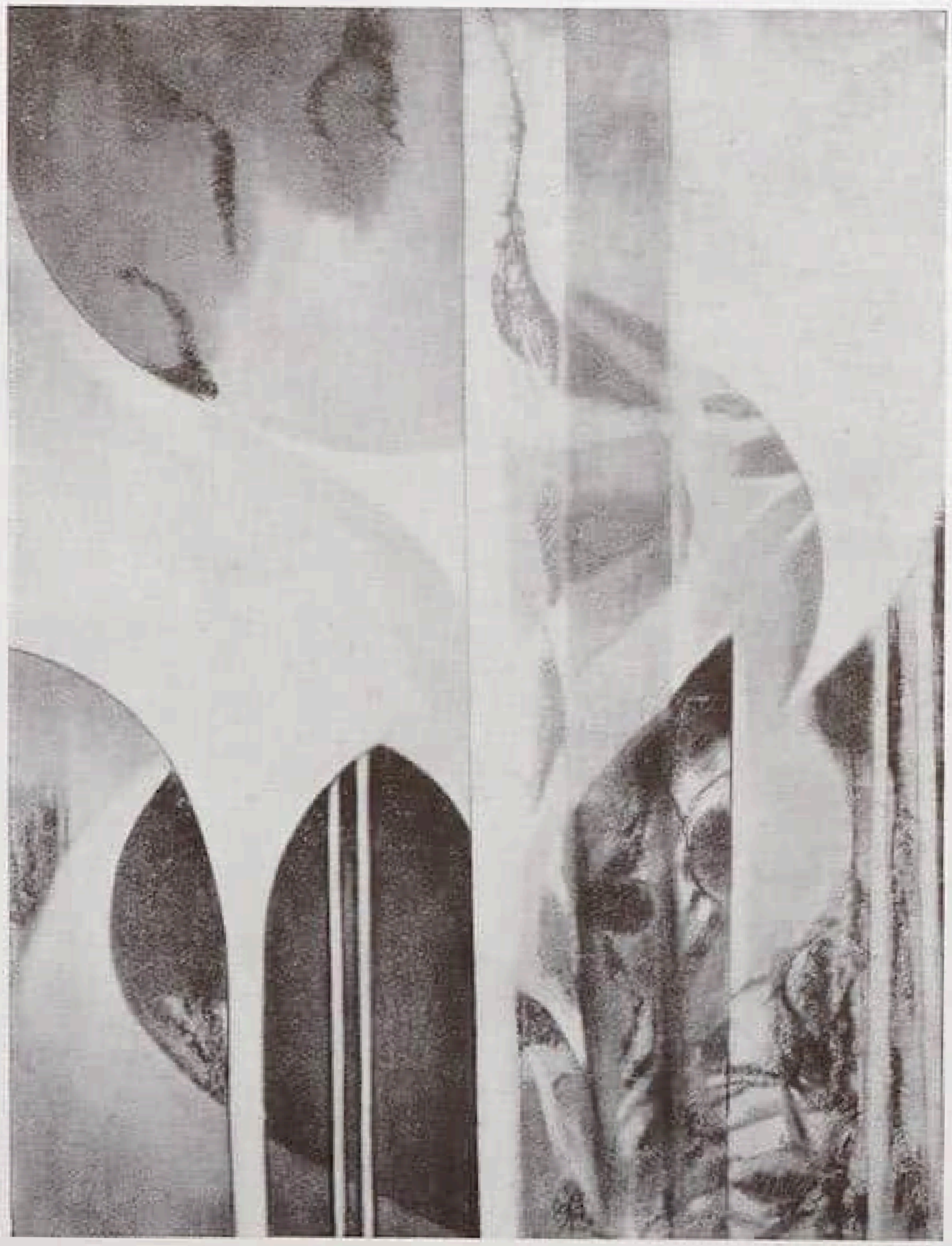


Broadway mit Wolkenkratzer.



Brooklyner Brücke.

Joseph Stella.



Das Gebet eines Kindes.

Blütenstudie.

Joseph Stella.

und um Pittsburgh, der Stadt des Rauches und ewiger Nacht und toſender Maſchinen, abkonterfeite. Mehr als hundert dieſer Arbeiten wurden dann öffentlich ausgeſtellt und Stellas Name wurde nun erſtmals in der Öffentlichkeit bekannt. Es folgten ſodann ähnliche Arbeiten für andere Journale, die ihn oft zu den ſchrecklichſten Stätten menſchlichen Elends und Verbrechens führten, wie hinaus auf die „Schädelſtätte", der grauſigen Inſel, auf der die Namenloſen faſt wie Hunde verſcharrt werden. Sein Herz ſchmerzte ihn, ſein Auge aber lernte und ſeine Hand. Doch er fühlte innere Not, und ſo machte er ſich eines Tages auf und zog in die Heimat zurück, wo er zwei Jahre lang die alten großen Meiſter ſeines Volkes ſtudierte, mit heißem Bemühen, namentlich die Venezianer und ihre Klänge vorzaubernden Farben. Dann gings nach Paris, wo Matiſſe herrſchte und ihm zum Anreger wurde, Neues auf neue Art zu ſagen. Es ſetzte der Kampf in ihm ſelber ein, aus erwachenden Viſionen heraus, der Kampf um eine neue Lebensanſchauung, die ſich logiſch äußerlich in neuen Formen betätigen und ausdrücken mußte. Ein Inſtinkt, ein Wiſſen um ſich ſelber führte ihn in dieſer inneren Kriſe nach New York zurück, wo dieſe neuen Formen ſich am deutlichſten im Leben ſelber kundtaten, und wo man deshalb hätte meinen ſollen, daß die Brut- und Geburtsſtätte der neuen Kunſt hätte ſein müſſen, wenn man nicht eben dort Kunſt ſtatt mit Leben mit Luxus und leichter Erholung zuſammenkoppelte, und in der Kunſt Flucht vor dem Leben ſuchte! Aber 1913 drang doch die erſte Welle dieſer neuen Kunſt über den Ozean und tat ſich in der (für New York) berühmt-berüchtigten großen Armoryſchau kund. Stella war mit ein paar Gemälden auf ihr vertreten, und ſodann mit dem genannten „Coney Island" auf der ein Jahr ſpäteren Ausſtellung moderner amerikaniſcher Werke bei Montroß. Es war ſein erſter weitreichender Erfolg als Vertreter der Moderne, und von nun an ſtand er in der Vorderreihe des Treffens und hat ſich wacker herumgeſchlagen, um der neuen Kunſt und ſich ſelber Anerkennung in Amerika zu erfechten. In der erſten Zeit ſtand ihm der die ganze neues Leben und Bewegung erzeugende Richtung mit Liebe, Verſtändnis und einer gehörigen Portion Mut unterſtützende und verteidigende Kunſthändler Stephan Bourgeois zur Seite, bei dem er u. a. ſeinen „Baum meines Lebens" ausſtellte.

Seitdem vor einigen Jahren Miß Catherine Dreier[1], die eifrige Verfechterin und Sammlerin der modernen Kunſt in Amerika, ihre Société Anonyme gegründet hatte, die für die Modernen aller Länder eine Sammelſtelle bilden und ein „Muſeum für moderne Kunſt" vorbereiten ſoll, hat Stella meiſtens in den Räumen dieſer Société ausgeſtellt, die auch jetzt eine umfaſſende Vorführung ſeines Oeuvre plant. Miß Dreier beſitzt einige der bedeutendſten ſeiner Werke, wie die Brooklyner Brücke uſw., und der Künſtler hat in ſchönen Worten des Dankes anerkannt, daß er ohne ihr verſtändnisvolles und zugleich tatkräftiges Intereſſe den wahrlich nicht leichten Kampf bisher kaum erfolgreich hätte durchführen können. Einem Manne und Künſtler aber von den reichen inneren Hilfsmitteln, dem Mut und Selbſtvertrauen, die Stella auszeichnen, kann es letzten Endes nicht fehlgehen. Nicht umſonſt iſt ſein Name Stella, ein Stern leuchtet ihm vor, und er wird ihm folgen.

[1] Miß Dreier hat vor kurzem ein reich illuſtriertes Buch bei Brentano, New York, als Einführung in die moderne Kunſtbewegung, betitelt „Western Art and the New Era" erſcheinen laſſen, in dem ſie mit dem ihr eigenen Enthuſiasmus und ſchöner Überzeugungstreue für ihr Credo und das ihrer Künſtler (zu denen auch viele der neuen Deutſchen gehören) eintritt, wobei ſie ſich gleichſam als beſte Hilfstruppen die Kunſtgroßen aller Zeiten und Länder herbeiruft; denn um die ſtete Lebendigkeit der Kunſt geht es, die Form und Ausdrucksweiſe wechſeln ſtändig und müſſen es tun, gerade um das Leben, das ſich ewig erneuern will, zu erhalten.

Eine „schöne Madonna" in Erfurt

Mit drei Abbildungen auf zwei Tafeln *Von WALTER PASSARGE*

Das Problem der „schönen Madonnen" ist vor einiger Zeit durch Pinder in seiner ganzen Breite und Tiefe aufgerollt und, soweit es überhaupt lösbar erscheint, auch gelöst worden. Unter den späteren Fassungen des eigentlichen Themas wird dabei ein Werk erwähnt, das vielleicht eine nähere Betrachtung verdient. Es ist die „Rebenstock-Madonna" im Erfurter Museum, eine massive Sandsteinarbeit.

Die Madonna hat ihren Namen vom Haus zum Rebenstock, einem spätgotischen Patrizierhaus in der Futterstraße zu Erfurt, wo sie bis vor kurzem in einer Nische eines später aufgesetzten Barockgiebels stand[1]. Das Werk — an seinem ursprünglichen Standort durch eine Kopie ersetzt — mußte zunächst von einer vielfachen Farbschicht befreit werden, ehe die geringfügigen aber sehr reizvollen Reste der alten Fassung sichtbar wurden. In der Höhe bleibt die Madonna mit 1,25 cm wesentlich unter Lebensgröße.

Die Arbeit zeugt von ausgesprochen plastischer Gestaltungskraft. Ganz ruhig, fest, breit steht Maria auf der schmalen Sockelplatte. Prall wölbt sich der Kopf unter der mächtigen Krone aus doppelter Umschalung von lockigem Kräuselhaar und breitem Kopftuch. Aus der Kugel des Gesichtes spitzen sich Nase, Mund und Kinn hervor, unmerklich aus sanfter Rundung in kantige Eckung übergehend. Die großen, stillen Augen, von traumschweren, mondsichelförmigen Lidern gerahmt, sind aus flacher Mulde herausgerundet. Wundervoll ist das Spiel von Licht und Schatten auf diesen still geformten Flächen. Sehr sanft fließen Helligkeiten und Dunkelheiten ineinander über, nur selten stärkere Kontraste bildend, wie bei den Augen, wo sich das Oberlid in gedämpfter Helle, das Unterlid (mit scharf belichteten, hellem Rand) dunkel gegen die Wange abhebt. Ein gütiges Lächeln spielt um den Mund, der sich als tiefe Furche über dem belichteten Kinn hinzieht. Mit der Rechten hält Maria das Kind, mit der Linken reicht sie ihm die entblößte rechte Brust. Unerhört fest sitzt der dralle, halbnackte Bub auf der feinen Hand der Mutter, gibt sich unbekümmert dem Genuß hin, mit animalischer Wollust pressend und saugend. Während er den rechten Fuß gegen den Leib der Mutter stemmt und die Rechte schlaff in der Linken der Mutter liegt, so daß die beiden Arme von Mutter und Kind eine fein geschwungene Verbindungskurve bilden, „patscht" er mit gespreizter linker Hand auf ihre Brust. Das alles ist von köstlichster Naivität erfüllt, prachtvoll beobachtet und von rührender Intimität.

Über Marias Schultern gleitet der Mantel herab, der über dem rechten Bein zu Boden fällt. Darunter trägt sie ein langes, an der Erde schleppendes Gewand, das in prachtvollen, großen Hängefalten zur Linken der Figur herabwallt. Gerade diese Bildung des Gewandes erinnert stark an die eigentlichen „schönen Madonnen". Man könnte die längste Diagonalfalte als die bekannte „Haarnadelfalte" auffassen, die am Boden geborsten ist. Auch die sehr fein behandelten Hände, das fein plissierte und charierte Kopftuch lassen an die frühen Werke denken. Dennoch: gerade die großen, in der rechten Hüfte gabelnden Hängefalten haben einen wesentlich anderen Charakter. Sie sind durchaus nicht mehr raumschaffend, schattenfangend, in stofflicher Fülle schwellend — sie wirken vielmehr wie auf eine Fläche aufgesetzt und haben bei aller Weichheit schon wieder eine gewisse Schärfe. Zwischen diesen einzelnen Querfalten dehnen sich glatte, kahle Flächen, die durch Splitterungen eckiger Meißelschläge aufgelockert sind. Das Gewand hat nicht mehr den Charakter einer dichten Stofflichkeit, sondern den einer gewissen Dünne, fast Transparenz. An die Stelle des Üppig-Blühenden, Weich-Schwellenden, an die Stelle rauschender Fülle, die den früheren „schönen Ma-

[1] Overmann, Kunstdenkmäler der Stadt Erfurt. Nr. 80.

Kopf der Rebenstock-Madonna.
Erfurt, Städtisches Museum.
(Phot. Ed. Bissinger, Erfurt.)

Maria mit Kind vom Haus zum Rebenstock. 1451 (?)

Erfurt, Städtisches Museum.

(Phot. Ed. Bissinger, Erfurt.)

donnen eignet, ist blockhafte Schwere, feste Massigkeit, steinerne Härte getreten. Von dem Strömen, Rieseln, Plätschern der Faltenkaskaden ist nur die schnörkelhafte und eigensinnige Windung des Mantelsaumes übriggeblieben, von dem räumlichen Hintereinanderschieben vertikaler Röhren eine auf die Fläche geschriebene, stark linear empfundene Bewegung. Und ebenso ist auch die fast kokette Grazie, die entzückende Delikatesse, die elegante Geste schon stark ins Derb-Bürgerliche, Behäbig-Satte, und der zärtlich geneigte „Katzenkopf" in den breiten, massiven Kopf einer jungen Bürgersfrau gewandelt. Dazu tritt schließlich das Motiv des Saugens, das in seiner ungenierten Naivität weit entfernt ist von dem doch sehr bewußten Raffinement in Haltung und Geste, wie es vor allem die ostdeutschen „schönen Madonnen" zeigen.

Das sind Unterschiede, die sich weder qualitativ noch lokal allein erklären lassen. Die „Rebenstock-Madonna" ist Repräsentantin einer neuen, bürgerlichen Kunst, die von er aristokratischen Feinheit des frühen 15. Jahrhunderts, die in Thüringen vor allem durch die Arnstädter Madonna (um 1410/20) vertreten wird, im Grunde ebensoweit entfernt ist wie die Kunst eines Witz von der des Kölner Meisters der Madonna mit der Wickenblüte.

Der Vergleich mit verwandten Erfurter Arbeiten bestätigt diesen ersten Eindruck. Zunächst befindet sich in der Martinikirche eine verwandte Steinmadonna[1], die ausgesprochene Spätformen des „weichen Stiles" zeigt; so den breiten, in seltsamen Schnörkeln über die Fläche gleitenden Mantelsaum, die tief herabsackende, schlaffe, fast strickartig dünne Hängefalte zwischen den Beinen, die Vorliebe für große, kahle, nur durch wenige Falten unterbrochenen Flächen, vor allem die Delle über dem unverhältnismäßig tief sitzenden rechten Knie — eine Form, die für gewöhnlich erst nach der Mitte des Jahrhunderts auftritt.

1438 stiftete die Schneiderinnung einen Schlußstein für ein Gewölbe im südlichen Seitenschiff der Predigerkirche mit einer Darstellung der sitzenden Madonna, die ihrem Kinde eine Birne reicht[2]. Die Art, wie sich der Arm als glatter Zylinder aus dem Mantel hervorschiebt, die Hand, ein wenig nach unten gebogen, die Frucht hält, kommt der „Rebenstock-Madonna" ebenso nah, wie das vorgebeugte und dabei feste Sitzen des halbbekleideten Kindes. Im übrigen gehört das Werk anscheinend einer früheren Stilstufe an, die mit großen, runden, weitgeschwungenen Linien arbeitet.

Verwandte Züge zeigt das 1444 datierte Epitaph der Jutta Bock im Chorgang des Domes[3]. Zunächst die Köpfe: die glatten, breiten Gesichter, die großen, in die Gesichtswölbung eingeschnittenen Augen, mit den schweren, sichelförmigen Lidern, der breit betonte Mund, das energisch vorgewölbte Doppelkinn! In der Gewandung die in die Fläche geschriebenen Schnörkel der Mantelsäume, die ziemlich flachen, wenig raumhaltigen Hängefalten, beim Johannes zumal die schwach gebogene Vertikalfalte (vom Betrachter aus links), die in leichter Brechung am Boden verebbt, schließlich die kalligraphischen Linien der Gewänder auf der Erde, die fast wörtlich die gleichen Um- und Überschläge, Bögen und Schleifen bilden wie bei der „Rebenstock-Madonna".

Selbst ein Übergangswerk wie die Grabplatte des Gerbstedt in der Clemenskapelle am Dom (gest. 1451)[4], wo die Gestalt in ein scharfliniges Netz dünner Vertikalfalten eingespannt ist und die Formen des weichen Stils bereits in lineare Erstarrung übergegangen sind, zeigt gerade in den Staufalten am Boden viel Verwandtes. Dazu treten die beiden eng nebeneinanderlaufenden Vertikalfalten links, die am Boden in mehrfacher Knickung in die Horizontale übergehen und in feinem Kontrast zu dem leicht bewegten Spiel des untersten Saumes stehen; ferner die scharfen, wie mit der Nadel eingerissenen, oft spitzwinklig gegeneinander fahrenden Falten, die den Eindruck

---

[1] Overmann, a. a. O. Nr. 77. Zur Zeit im Städtischen Museum.
[2] Overmann, a. a. O. Nr. 108.
[3] Overmann, a. a. O. Nr. 95.
[4] Overmann, a. a. O. Nr. 113.

eines Klirrens und Splitterns der Form erwecken. Endlich die Art, wie die spitzbeschuhten Füße nur ganz wenig unter dem Gewande hervorlugen.

Ähnliche scharfe Brechungen dünner, flach übereinandergelegter Schichten zeigen die Gestalten des hl. Markus und Nicolaus auf einem Türbogenfeld aus der alten Kirche von Ilversgehofen — jetzt im Städtischen Museum —, das 1453 datiert war und dabei im übrigen noch durchaus die Formensprache des weichen Stiles trägt.

Ein besonders schönes Beispiel für den Übergang des weichen Stiles in den eckigen ist die Frauengruppe aus Roggenbeuren in Schwaben, jetzt im Lorenzmuseum in Rottweil[1]. An die Stelle rauschender Melodik ist bereits ein heftiges „Knistern und Knacken der Formen" getreten. Es ist im Grunde das gleiche Splittern der Formen, die gleiche Schärfe, Brüchigkeit und Flächigkeit, die auch die „Rebenstock-Madonna" zwischen den weichgeschwungenen Kurven der Hängefalten zeigt.

Das Haus zum Rebenstock ist laut Inschrift im Jahre 1451 begonnen worden. Es wäre verlockend, dieses Datum mit der Madonna in Zusammenhang zu bringen — so spät das auch auf den ersten Blick erscheinen mag. Gerade die Profanierung der Figur durch das Motiv des Saugens, die Darstellung der Maria, — trotz der Krone — nicht so sehr als Himmelskönigin, denn als schlichte, irdische Mutter legt die Vermutung nahe, daß das Werk von vornherein für private, außerkirchliche Zwecke bestimmt war. Sicher ist jedenfalls soviel, daß die Madonna eine sehr späte Stufe des weichen Stiles vertritt, die sich in einzelnen Formen bereits dem Stil des späteren 15. Jahrhunderts nähert.

[1] Dehio-Bezold, Meisterwerke der deutschen Bildhauerkunst. 15. Jahrhundert. T. 23, 1.

DIE ZEIT UND DER MARKT

Sammlungen

Die National Gallery und die Mondsche Sammlung

Das englische Parlament hat soeben einen Kredit bewilligt für die Ausarbeitung von Plänen zur Erweiterung der National Gallery nach der Westseite hin, wo später die Sammlung des Dr. Ludwig Mond, eines ebenso verdienten wie vermögenden Chemikers aufgestellt werden soll. Es sind rund 14 Jahre her, daß Dr. Mond den Kuratoren der National Gallery 61 Gemälde zur Verfügung stellte und sie testamentarisch ermächtigte, davon mindestens drei Viertel für die National Gallery auszuwählen. Das Testament des Verstorbenen bestimmte, daß die ausgewählten Bilder in einem oder mehr Räumen der National Gallery unter dem Namen der „Mond Collection" aufgestellt werden sollten. Das Testament bestimmte weiter, daß, sollte in der National Gallery der hierfür notwendige Raum nicht vorhanden sein, die Nachlaßverwalter mit der National Gallery verhandeln sollten über die Vornahme der für die Aufstellung der Sammlung notwendigen baulichen Veränderungen, deren Kosten aus dem Vermögen des Erblassers gedeckt würden. Da die Räume der National Gallery bereits überfüllt sind, so blieb kein anderer Ausweg als eine bauliche Erweiterung, die nun vom Parlament sanktioniert worden ist. Die von Dr. Mond getroffenen Verfügungen sind letztes Jahr, das heißt nach dem Hinscheiden seiner Gemahlin, rechtskräftig geworden. Nach etwelchen Meinungsverschiedenheiten über die richtige Interpretation des Mondschen Testamentes haben nun die Kuratoren der National Gallery unter den 61 ihnen zur Verfügung gestellten Bildern 42 ausgewählt, wovon 39 in den nächsten Tagen im Raum XXVII der National Gallery vom Publikum besichtigt werden können. Drei Gemälde aus dem Mondschen Legat bleiben einstweilen in der Familie des Verstorbenen, nämlich ein Mantegna („Imperator Mundi"), ferner zwei Panneaux des Cina da Conegliano, die samt dem Mantegna später gleichfalls der National Gallery einverleibt werden sollen.

Von den Gemälden der Mondschen Sammlung, die den europäischen und amerikanischen Kunstkennern wohlbekannt ist, seien erwähnt eine „Kreuzigung" des jungen Raffael. Das Bild, das mit „Raphael Urbinas" signiert ist und von Vasari erwähnt wird, war um 1501 herum für die Kirche von San Domenico, Citta di Castello, geschaffen worden. Dann eine Predella von Luca da Signorelli „Esther vor Ahasverus" und die „Apotheose des hl. Hieronymus" darstellend, ferner zwei Panneaux von Botticelli, die zusammen mit zwei anderen, wovon sich das eine in Dresden, das andere im Metropolitan Museum in New York befindet, das Leben und die Wunder des hl. Zenobius darstellen. Von Fra Bartolommeo wird die National Gallery zukünftig eine „hl. Familie" besitzen, Sodoma ist in der Mondschen Sammlung durch einen „hl. Hieronymus" vertreten, Giovanni Bellini durch eine „Pietà", der alte Tizian durch eine „Madonna mit Kind" Lukas Cranach durch ein Gemälde, betitelt „Eifersucht", Boltraffio durch das „Porträt eines Mannes".

Bodmer.

Breslau

Das Schlesische Museum der bildenden Künste hat eines der großen historischen Hauptwerke von Adolf Menzel: Die Begegnung Friedrichs d. Gr. mit Joseph II. in Neiße, 1769, erworben, nachdem der Ankauf 1919 trotz aller Bemühungen nicht geglückt war. Das Bild ist 1857 für die „Verbindung für historische Kunst" gemalt worden, fiel bei der Verlosung dem Großherzog von Weimar zu und hing bis zum Verkauf durch diesen im Jahre 1918 als Leihgabe im Weimarer Museum. Für Breslau als Heimatstadt Menzels und Hauptstadt Schlesiens ist diese Erwerbung eine in jeder Beziehung glückliche zu nennen. —s—

Darmstadt

Durch testamentarische Verfügung ist die Elfenbeinsammlung des Herrn Friedrich Marx, eines zuletzt in Garmisch-Partenkirchen lebenden Mainzers, in den Besitz des Landesmuseums übergegangen. Sie enthält bemerkenswerte gotische Arbeiten und einige vortreffliche Stücke des 17. Jahrhunderts, die eine sehr erwünschte Ergänzung der vorhandenen Bestände bilden. Die Galerie hat durch die elf erlesenen Gemälde Böcklins, die Freiherr und Freifrau Max v. Heyl bereits zu Lebzeiten der Stadt Darmstadt geschenkt haben, eine glänzende Erweiterung erfahren. Die Bilder sollen dauernd im unmittelbaren Zusammenhang der vielen Handzeichnungen und Farbenskizzen sowie eines Selbstbildnisses des Meisters ausgestellt bleiben, die dieselben hochsinnigen Stifter bereits 1907 dem Staat überwiesen haben.

Wien / Eröffnung der „Galerie des 19. Jahrhunderts"

Als eine Schöpfung Hofrat Haberditzls ist am 1. Oktober die „Galerie des 19. Jahrhunderts" in den Räumen des oberen Belvedere eröffnet worden. Als Fortsetzung des „Barockmuseums" im unteren Belvedere gedacht, reicht sie bis zu den großen deutschen Impressionisten, Liebermann und Corinth, die mit den Jüngsten in der im nächsten Jahr zu eröffnen geplanten „Modernen Galerie" Aufnahme finden sollen. Ihr Schwerpunkt liegt in der Sammlung auserlesener Meisterwerke alt-

österreichischer Kunst, während ausländische Künstler verhältnismäßig schwach vertreten sind. (Näheres in Hans Tietzes demnächst erscheinendem Aufsatz „Die Galerie des 19. Jahrhunderts in Wien".) P.-N.

Ausstellungen

Berliner Ausstellungen

Campendonk / Band / Lehmbrucks Graphik usw.

Abermals hat Justi eine hervorragende Wahl getroffen, indem er Heinrich Campendonk ins Kronprinzenpalais (das endlich einmal umzutaufende) zu Gaste lud. Wir haben diesen Künstler schon fast aus den Augen verloren, so lange war er hier nicht mehr zu sehen. Seine Art hat sich weder gegen früher noch innerhalb des jetzt dargelegten Abschnitts 1919 bis 1924 entscheidend gewandelt, abgesehen etwa von einer gewissen Verfeinerung der Faktur und schließlichen Verdichtung des Pigments. Dieselbe buntverschlungene Traumsphäre tut sich uns auf, es sinken und kreisen die gleichen amphibischen Gestirne durch ein farbig wallendes Gedunkel, und immer noch weilen in diesem zauberischen Raum jene gläsernen Menschenwesen zwischen seltsam gescheckten Getier und Märchenpalmen, hocken steil und entrückt in astrischem Gefilde, aus weißen und blauen Antlitzen endlose Fischblicke wendend, mit puppenhaft steifen Gliedern, Sichel, Flöte, Melkeimer in unbeholfenen Händen: bukolische Marionetten inmitten einer magisch durchglommenen, tropisch wuchernden Landschaft. Eine sonderbar säumige, aufgehaltene Gestik, ein vegetatives Dämmern und Sichverflechten transparenter Gestalten ergibt die Campendonk eigentümliche Phantastik des Existentiellen. Alles ist einander Wunder; Bäume, weiß und fingernd wie Luftgewurzel, seltsam gesprenkelte, gestreifte Pferde und Rinder, Häuser mit vielen Fenstern, grüne und rote Akte, Kristallgebirge verschränken sich, durchwachsen einander zu rätselschönen, sibyllinischen Kompositionen. Campendonk verschmäht alle obenhin munkelnde Mystik; die Unerschöpflichkeit seiner Bilder ist auch eine der filigranen Einzelheiten, die jedes geäderte Blättchen, jede Schmuckform, eine Haarflechte, die vor allem das prismenbunte Spiel minutiös, in kostbarer Ausführlichkeit der Imagination behandelt. Der Geist orientalischer Zierkunst scheint eingegangen in diese darum keineswegs dekorative, sondern durchaus hieroglyphe Malerei; zumal die faszinierende Unterglasmalerei Campendonks, der hier ein ganzer Saal gehört, betont diesen östlichen Zug. Außerdem wird die Patenschaft von Marc, Klee und Chagall deutlich. Aber ihre so divergenten Einflüsse sind zu symbiotischer Einheit verwoben, von der aus die epochale Einheit dieser einander sonst recht entlegenen Kräfte erst erlebbar wird. Mehr ein Geleiteter wohl denn Führer steht Campendonk heute doch so reich und reif vor uns, daß sich die Eigenheit seiner Welt gegen jede andere behauptet. Es ist ein Runenzauber in seinen Gebilden. —

Max Band, der hier mehrfach hoffnungsvoll erwähnte junge Litauer, hat einem Jahr Paris und einem Sommer in der Heimat weitere Fortschritte zu danken, die eine sehr einheitlich und zielbewußt wirkende Übersicht in der Galerie Heller ausweist. Sie liegen darin, daß Band sein konstruktives Sehen abermals vergegenständlicht, noch mehr in die ruhende Sachgestalt als klärendes Prinzip hineingezogen und so letzte Rudimente bloßer kubistischer Fassonierung und stereometrischer Bizarrerie überwunden und abgestoßen hat. Das Streben nach Statik erscheint ganz verinnerlicht etwa in einem mit heiliger Empfindung und feiner Beherrschtheit klarer Ausdrucksmittel auf lichtblauen Grund gesetzten jüdischen Knabenkopf, der ebenso bezwingt durch die einfache Einfügung des Ovals in das Bildgeviert wie durch die wissende Schweigsamkeit eines jahrtausendeklugen Mundes und die weitausholende Gesammeltheit des braunen Blicks. Stets stimmt bei Band die Ruhe des individuell und invariabel dauernden Seins oder auch die Ruhe in sich gegrenzt dastehender Dinge mit der Ruhe der die Bildordnung definierenden Wertegleichung überein. Das Verharrende, Unstörbare der Menschen, die Zuständlichkeit der Dinge ist dem Ebenmaß und der harmonischen Disposition klug verschränkter, farbig rein abgehobener Flächen und Wölbungen abgewonnen. Gerade auch die Farbenwahl bestätigt die Transparenz des Aufrisses, der räumlichen Skandierung: sie bevorzugt helle und doch nicht flüchtige, dichte und doch nicht zu gewichtige Werte wie khaki, asphaltgrau, fleischrosa, orange, gold, sepia, schwarz, — eine sehr gemessene Skala, der jedoch der Schimmer nicht versagt ist. Mit ihrer Hilfe ist das Helldunkel restlos ausgeschaltet, die räumliche Differenzierung rein chromatisch gelöst. Bands Kunst ist eine Kunst der Zucht und Konzentration, deren ausgeprägter Stilwillen sie nicht vom Wirklichen abzieht, vielmehr zur Restitution des Wirklichen führt. Darin liegt ihre aktuelle Bedeutung beschlossen. —

Im Hyperion-Verlag die Graphik Wilhelm Lehmbrucks, jene zarten, meditierenden Blätter, deren ätherische Linien die wunderbare Melodie seiner Kunst bergen, Dokumentationen einer edelsten Sehnsucht. Zwar überläßt die schlank geschmiegte, birkenfeine Kurve sich häufig zu traumselig dem weichen Fließen der Welle und bekommt so eine etwas verseufzte Schwingung. Aber dann überwiegt doch ein herberer, leidenschaftlicherer Eros alles etwas schmachtende Sentiment, Lehmbrucks großes Stilgefühl be-

hauptet sich zuletzt gegen das Gefühlige der Manier, und ein karges Pathos steigt durch die Gestalten empor und wendet die Gefährdung von ihnen ab. Lehmbruck war ein tiefechter Künstler, doch in steter Wehr gegen eine languissante Schwäche, die ihn wohl schließlich ums Leben betrogen hat. Gerade in diesen Radierungen wird sie, wird aber auch der männliche Widerstand des Genius gegen sie zuweilen recht deutlich. Ganz von diesem bestimmt hingegen erscheinen die Bildniszeichnungen Lehmbrucks, die Däublerlithographie, die Unruhradierung und viele noch. —

N. Cunow und L. Goder sind zwei wacker malende Damen, die leidlich berufen sind, den Schönheitsdurst des bürgerlichen Hauses zu befriedigen mit allerlei nicht eben qualitätslosen Stilleben, Landschaften und dergleichen. Dabei erweist die Erstgenannte zweifellos viel farbige Delikatesse, während L. Goder sich in dem Bestreben, kräftiger zu erscheinen, übernimmt und eine laute Leere nicht immer vermeidet. Man findet diese Arbeiten in der Galerie C. Nicolai.

Willi Wolfradt.

Wiener Ausstellungen

Sezession: „Gesellschaft zur Förderung moderner Kunst in Wien“ Internationale Kunstausstellung / Künstlerhaus: Österreichische Kunstausstellung (1900 bis 1924) / Hagenbund und Bukum A.-G.: Max Oppenheimer (Mopp), Bilder, Zeichnungen und Graphik / Neue Galerie: O. R. Schatz, Gemälde, Aquarelle und Graphik / Mario Petrucci, Plastiken

Die in den Räumen der „Sezession“ veranstaltete „Internationale Kunstausstellung“, die als Veranschaulichung der führenden europäischen Kunstströmungen in ihren bezeichnendsten Auswirkungen gedacht war, hat die an sie gestellten Erwartungen nur zu geringem Teil erfüllt. Italien und England fehlen, während die übrigen Länder durchaus ungleichmäßig (auch nur zum Teil mit Charakteristischem) vertreten sind.

Am besten repräsentiert sich noch die Schau der deutschen Künstler. Unter ihnen nimmt der Österreicher O. Kokoschka (Nolde — im Frühjahr in einer großen Sammelschau gezeigt — fehlt deshalb) den vornehmsten Platz ein. Sein in satten, dick aufgetragenen Farben prangendes Gemälde „Weib und Sklave“, die schwächere, kompositioneller Einheitlichkeit entbehrende, zweite Fassung des „Malers“ und eine großartige, melancholisch-düstere Landschaft vom Genfer See kennzeichnen seine Art. Sein bezeichnendes Gepräge verleiht dem deutschen Saal die Brutalität des Gestaltens. Nicht minder bezeichnend wie für Kokoschka, für die wuchtig hingesetzten Bilder Schmidt-Rottluffs und den in letzter Zeit ihm und Nolde nachtretenden Pechstein, für Kirchners muskellose Akte und seine breit gemalten, dekorativen „Klosterser Berge“, für Beckmanns (Bildnis Frau v. R., Selbstbildnis, kleines Trapez) und des vielfach überschätzten Dix (an die Schönheit, Porträt Karl Kroll u. a. [bisweilen von George Grosz beeinflußte]) groteske Bilder. Hofer charakterisieren sein in brandiges Kupfer getauchtes Hexenbild, die schlichte Großförmigkeit anstrebenden „Mädchen am Fenster“. Ch. Rohlfs gibt sich als Maler eines der besten deutschen Blumenbilder. Von Lyonel Feininger einige bisher noch nicht gezeigte, in der Farbe überaus delikate, kubistische Architekturlandschaften. Bezeichnendes auch von F. Marc und Klee. Nicht minder bekannten Namen begegnen wir unter den Bildhauern, freilich in Verbindung mit Werken von sehr ungleicher Güte. So gehören beispielsweise de Fioris Akte („Engländerin“ und „Amerikanerin“) zum Schwächsten, was von diesem Künstler in den letzten Jahren zu sehen war. Recht gut wird Barlach (Grauen, Schwangeres Mädchen) veranschaulicht. Sehr wirkungsvoll Belling, im „Kopf“ und in kinetischen Plastiken eine in jeder Form sich offenbarende Ausdruckskraft bekundend.

Unter den (weit schwächer vertretenen) Franzosen hätte Matisse keinesfalls fehlen dürfen. Von Picasso und Derain à l'Ingre gemalte, in ihrer gesuchten Simplizität künstlerisch unbefriedigende Bildnisse (Dame in Blau, Maler Kiesling). Derains Stilleben (aus der österreichischen Staatsgalerie) muß in seiner großförmigen Vereinfachung und wirksam diskreten Farbengebung zu den bemerkenswertesten Bildern dieser Kunstgattung gezählt werden. Von Léger drei charakteristische Maschinenbilder, darunter „Das Frühstück“. Was von Vlaminck und de Segonzac gezeigt wird, ist nicht der Rede wert. Zwischen zwei überempfindsamen M. Laurencin hängt des Franco-Rumänen Pascin impressionistisch-lebensvolles „Sitzendes Mädchen“. Mezingers „Harlekin“ wirkt in Haltung und Farbe ungemein effektvoll. Gromaires „Maronibrater“ offenbart gleich Rouaults Daumierschen Einschlag bekundenden Bildern in seiner derben, übertreibenden Art deutschen Einfluß.

Die ärmliche Schweizer Schau bietet bis auf den vereinfachenden Naturalismus Blanchets, bloß mißglückte Nachahmungen deutscher Künstler wie Heckel (W. Helbig), Klee und Marc (O. Morach). Da wirkt die künstlerisch gleichfalls nicht ganz befriedigende Schau der Holländer doch immerhin übersichtlicher und persönlicher. Jan Toorop mit Konijnenburg (dem Maler langweiliger präraffaelitischer „Drei Aktivitäten“) einer der Führenden der Haager Schule, wäre mit dem eindrucksvollen Bildnis Prof. Schoers zu nennen. Das Anpassungsvermögen des dem Kreise der Expressionisten aus Amsterdam-Bergen angehörenden Jan Sluyters

wird durch das neoklassizistische „Badezimmer", an L. Corinth erinnernde „Gladiolen", dem „Schauspielerporträt", „Amsterdam bei Schnee" veranschaulicht. In der „Geburt Christi" bietet M. Wiegman ein Beispiel restlosen Eindringens in den Geist alt-flämischer Malerei. Was uns an Bildern skandinavischer und ungarischer Künstler geboten wird (unter welch letzteren sich von bekannteren Namen nur der Czóbels und des sehr problematischen Moholy-Nagy findet), ist kaum der Rede wert. Unter den auch künstlerisch stark von Paris abhängigen Tschechen ist einzig der geschmackvolle Eklektiker Kremlička würdig vertreten. Einzelne seiner Bilder kann man mit dem Wohllaut ihres Linienrhythmus und der Delikatesse ihrer Valeurs, besten Franzosen an die Seite stellen. Von Šturša meisterlich durchgearbeitete, in ihrer Pose stets originelle Akte. Wie hier, handelt es sich auch bei den Russen vornehmlich um ein Aufzeigen bekannter Namen (in diesem Fall Symbole verschiedener Kunstrichtungen). Die farbenschönen Abstraktionen Kandinskys und ein auf seine zeichnerischen Grundelemente zurückgeführter Kopf Jawlenskys sind wohl das künstlerisch Bedeutsamste dieser Sammlung.

Resumieren wir das Geschaute, so drängt sich angesichts der Unvollkommenheit des Gebotenen die Frage auf, ob es nicht besser gewesen wäre, sich auf eine Ausstellung deutscher Kunst zu beschränken (die auszubauen ein Leichtes gewesen wäre). Haben wir doch im vergangenen Jahre die Franzosen bei Würthle weit gründlicher kennengelernt, wie uns auch Tschechen (im Hagenbund) und Russen (in der „Neuen Galerie") in weitaus übersichtlicheren und reichhaltigeren Ausstellungen vorgeführt worden sind.

* * *

Nicht minder mangelhaft ist der an sich erfreuliche Gedanke, im „Künstlerhaus" eine Ausstellung österreichischer Kunst seit 1900 zu bieten, zur Ausführung gelangt; wozu der unglückliche Einfall, Werke Verstorbener von der Ausstellung auszunehmen, wesentlich beigetragen hat. So fehlen die Entwürfe O. Wagners, die Schöpfungen Klimts und Schieles. Manche Künstler wieder, deren Namen auch im Ausland guten Klang haben, wie Egger-Lienz, Kubin, von Bildhauern: Hanak und Ambrosi, haben von einer Beschickung der Ausstellung abgesehen. Zu alledem hat nur ein Bruchteil von Künstlern Bestes eingesandt.

Gediegene, doch wenig fesselnde Handwerksarbeit überwiegt. Der Löwenanteil an den ausgestellten Bildern kommt, der Zahl der Mitglieder entsprechend, den ein solides Durchschnittsniveau behauptenden Mitgliedern des „Künstlerhauses" zu. Das Bedeutsamste an älteren Bildern hat die „Sezession" zur Verfügung gestellt. Darunter Bachers großgesehene, noble Herrenbildnisse. Harlfingers „Hallstätter See" gehört als landschaftlicher Ausschnitt, in der feinfühligen Erfassung koloristischer Werte, wie seinem ganzen Stimmungsgehalt nach, zu den besten Landschaftsbildern der Vorkriegszeit. Von Wacik im Jugendstil gehaltene, schwermütige Märchenbilder. Dubrowsky hat ein gediegenes Studium der alten Niederländer bezeugendes Monumentalbild: „Die Armen im Geiste", ausgestellt. Unter den Malern des „Hagenbundes" brilliert wiederum Tischler mit einem klassizistischen Damenbild, dessen Starre durch den Nuancenreichtum seiner Palette wundersam gelöst wird. Mit Ehrlichs Namen ist die Erinnerung an ewig wiederkehrende, vergeistigte Mädchenköpfe verknüpft, die auch diesmal wieder vor uns auftauchen. Carry Hauser hat eine innig empfundene Madonna eingeschickt; Floch ein anspruchsloses Kinder-Doppelbildnis und eine schwache Kompositionsstudie. Von Barwig — dem österreichischen Gaul — in ihrer Naivität ganz köstliche, spielende Zicklein und ein Modell zu einem Säulenbrunnen mit tanzenden Bauernbreughel-Gestalten als Bekrönung. Ihre „Tribuna" dankt die Ausstellung der „Kunstschau", die Österreichs bedeutsamste lebende Künstler zu ihren Mitgliedern zählt. Besonders gut sind Kolig und Faistauer vertreten. Des ersteren „Gutheil-Schoder" (als Frau Potiphar der Josephslegende) beherrscht den Saal in ihrer Majestät und reichen Farbigkeit, in der das breite Goldgelb der Gewandung über dem Purpur des Teppichs und Chlorophyllgrün des Laubes dominiert. Von unaussprechlicher Innigkeit das grau in grau gemalte Bildnis seiner Frau. Von Faistauer das bekannte Bild des winterlichen Salzburg. Ferner das durch einen weit überhängenden zitronenfarbenen Vorhang eine eigene koloristische Note erhaltende Stilleben mit Katze. Die Verwendung einer Drapierung gibt auch dem schlicht komponierten Familienbild einen wirksamen Auftakt. Von Kokoschka das packende Bildnis des Malers Moll, Grau in Grau mit aufgesetzten weißen Lichtern, in Form und Farbe ein mit Kokoschkas Augen gesehener Greco. Auch Paris Gütersloh ist mit einem charakteristischen Porträt und zwei kleinlichen, pointillistischen Landschaften erschienen.

Die Architekturausstellung im oberen Geschoß bestätigt, was schon aus den Architekturausstellungen des Sommers zu ersehen war: daß die Behrens-Schule der Kunstakademie und die Lehrer der Kunstgewerbe-Schule die Träger moderner Baukunst in Österreich sind. Größte Schlichtheit und Zweckmäßigkeit auf der einen Seite (von Strnad im Krematorium-Modell, Frank in den Siedlungshäusern, Wlach im Warenhaus geübt), auf der anderen — wie die Entwürfe für die Höchster Farbenwerke zei-

gen — Zweckmäßigkeit bei monumentalſter Wirkung, ſind die Hauptkennzeichen der durch die Kunſtgewerbe-Schule und P. Behrens vertretenen Richtungen.

* * *

Im „Hagenbund“ iſt der lange Jahre im Ausland tätig geweſene Mopp (Max Oppenheimer) mit einer Auswahl ſeines Werkes, aus dem freilich manches von ſeinem Beſten — die Tilla Durieux, ein Buſoni-Bildnis, die „Operation“ — fehlt, eingezogen. Arbeiten von raffinierteſtem Geſchmack und Können, die ſelbſt dort, wo ſie ihrer Aufgabe nicht ganz gerecht werden, zu feſſeln vermögen.

In ſeinem Hauptwerk, dem als Fresko gedachten „Orcheſter“, mußte Mopp an dem Verſuch ſcheitern, das ihm gänzlich abgehende Pathos und die Wucht des Freskanten durch peinlichſt ausgetüftelten Bildaufbau zu erſetzen. Um ſo mehr kommt ſeine Sorgfalt im Abwägen der einzelnen Bildelemente weniger umfangreichen Kompoſitionen (wie etwa dem „Streichquartett“) zugute. Als Bildnismaler anfangs in der Hauptſache auf Unmittelbarkeit in der Wirkung ausgehend, hat er in den letzten zehn Jahren einige eigenartige „Zuſtandsbildniſſe“ geſchaffen, darunter ein mit beſonderer Liebe und Verſenkung in die Perſönlichkeit des Dargeſtellten ausgeführtes Bild des am Flügel ſitzenden Buſoni. Sein auch hier zum Ausdruck gelangendes, ungemein entwickeltes Gefühl für die Verteilung der Dinge in der Bildfläche, das ſich mit einem nicht minder kultivierten Farbenſinn paart, führt ihn zu in Erfindung und Farbe gleich wirkſamen Plakatentwürfen (geigenſpielende Hände) und Stilleben, in welch letzteren ſich die auch in ſeinem feinen Selbſtporträt ſich äußernde Vorliebe für die Zuſammenſtellung zarter Farben (Creme und Roſa, Himmelblau und Grau), am ungezwungendſten auslebt.

Mopps Neigung zum Kleinmeiſterlichen ſpiegeln beſonders deutlich die auch bei der Bukum A.-G. ausgeſtellten (künſtleriſch weniger bedeutſamen) minutiöſen Radierungen.

* * *

Bei O. Nirenſtein („Neue Galerie“) zeigt der vielverſprechende, temperamentvolle O. R. Schatz ſeine Arbeiten: meiſt Ölbilder, vornehmlich Landſchaften, mit ſicherem Blick für das Maleriſche des Objekts mit breiten Pinſelſtrichen hingeworfen, getaucht in tiefe und doch leuchtkräftige ſatte Farben. Weniger befriedigen die läſſig hingeſchleuderten Figurenbilder, die, im Kompoſitionellen verſagend, auch der Geſtalt zu wenig Aufmerkſamkeit widmen. — Von den gleichen Orts ausgeſtellten Plaſtiken Mario Petruccis verdient die meiſterlich geſchloſſene Geſtalt des „Kauernden“ lobende Erwähnung. Die Bildnisbüſten laſſen die geiſtige Erfaſſung des Modells vermiſſen. Poglayen-Neuwall.

Baſel

In der Kunſthandlung Rath A.-G. in der Aeſchenvorſtadt, die neben alter löblicherweiſe auch neuere und neueſte Kunſt in Kollektiv- und Einzelausſtellungen zur Anſchauung bringt und die ſich beſonders um die lebenden Basler Künſtler mannigfach verdient gemacht hat — bei Rath A.-G. alſo zeigen gegenwärtig drei Basler Künſtler der jüngeren Generation eine ſehr bedeutſame Auswahl von Studien, die lebendiges Zeugnis ablegen von dem Streben dieſer Maler, Anſchluß an die europäiſche Kunſt unſerer Zeit zu gewinnen. — Am reifſten ſtellt ſich der Maler-Bildhauer Hermann Scherer vor. Zeichnungen, Aquarelle, Holzſchnitte und Radierungen belegen ſein vielſeitiges Schaffen, das, nach einer ſehr intenſiven Schulung am Stile Kirchners, heute ſeine durchaus eigenartige und perſönliche Note hat. — Ganz unabhängig von dem um wenige Jahre älteren Scherer hat Albert Müller ſeinen Stil gefunden. Müller iſt geſünder, kräftiger, bodenſtändiger wenn man will — er iſt ein ausgeſprochenes Malertemperament, deſſen ſinnliche Freude am farbigen Sein überall durchbricht, wenn auch ſehr gezügelt durch ſtarke formale Intereſſen. Beiden gemeinſam aber iſt, daß ſie Anſprüche an das, was man ſo Schönheit im landläufigen Sinne zu nennen pflegt, nicht nur nicht gewillt ſind zu berückſichtigen, ſondern ſie weiſen ihnen konſequent die Türe. Das Naturvorbild, das Geſchaute wird nach der Seite des ſeeliſchen Mitſchwingens hin bearbeitet, der ſtärkſten Ausdruckskraft nach Farbe und Bewegung. Dem hat ſich die ſogenannte Naturwahrheit zu fügen. Dieſe Kunſt iſt vor allem beſtimmt durch das Temperament der Künſtler, das die Natur in ſeinen Rhythmus, in ſeine eigene Viſion hineinreißt. Von hier aus wollen dieſe Landſchaften, dieſe figürlichen Arbeiten und Porträts gewertet ſein. Hat man ſich einmal darauf eingeſtellt, ſo fühlt man ſich in einen künſtleriſchen Willen von faſzinierender Stärke hineingenommen und erlebt man Wirkungen und Eindrücke von einer merkwürdigen und packenden Art. — Otto Staiger, der dritte im Bunde, iſt eine weiche Natur, dem ſich eine Landſchaft unter dem Pinſel gerne in ein leicht formlos wirkendes Farbenſpiel auflöſt. Seinen Aquarellen mangelt die feſte Struktur; die rein maleriſche Wirkung iſt aber immer delikat. W. R.

Bern / Die Schweizerkunſt in Paris.

Die Ausſtellung ſchweizeriſcher Kunſt, die im Musée du Jeu de Paume in Paris zu ſehen war, wurde im Auguſt und September zum großen Teil auch noch in Bern gezeigt. Einige bedeutende Lücken gelang es allerdings nicht auszufüllen. So fehlten zum Beiſpiel die Holbeinwerke aus dem Basler Muſeum.

Wenn man ein Schlußurteil über die Veranſtaltung abgeben will, ſo muß man feſtſtellen, daß

die Bezeichnung „Schweizerkunst“ für die vorhodlersche Zeit nur in sehr eingeschränktem Sinn zutreffend ist. Witz und Holbein, die beiden starken Akzente der älteren Abteilung der Schau, können für die Schweiz nur bedingt in Anspruch genommen werden. Ein schweizerischer Stil wird sich aus ihrer künstlerischen Art kaum herausschälen lassen. Ihre Vorwürfe atmen schon eher schweizerische Luft. In Landschaften, Bildnissen, Kriegsdarstellungen vor allem kommt spezifisch Schweizerisches stark zur Geltung. Auch die Nelkenmeister, Niklaus Manuel, Urs Graf, Fries usw. verdanken fremden Einflüssen so viel, daß wir lieber von Kunst in der Schweiz als von Schweizerkunst reden wollen. Dasselbe gilt von den Werken des 17., 18. und zum großen Teil auch des 19. Jahrhunderts.

Die Eile, mit der die Schau zusammengestellt werden mußte, mag erklären, daß gerade im schweizerischen Sinn bezeichnende Werke nicht ausgestellt waren. Von den Basler Bildern Niklaus Manuels würden zum Beipiel die Enthauptung Johannis und das Parisurteil schweizerische Art trefflich aufgezeigt haben. Urs Graf, der glänzende Darsteller schweizerischen Kriegswesens, hätte viel eindringlicher zur Geltung gebracht werden müssen. Von Böcklin und Hodler konnte die Schau einem Publikum, das das Werk der beiden Künstler nicht kannte, unmöglich einen genügenden Begriff vermitteln. — Wir könnten über die Mängel in der Auslese eher hinwegsehen, wenn nicht der Ausstellung Werke einverleibt worden wären, die ihre Aufnahme nicht künstlerischen, sondern persönlichen Motiven verdanken. In diese Kategorie gehören beispielsweise die unglaublich belanglosen Arbeiten von Auguste Baud-Bovy. — Unter der Eile wird auch die Zusammenstellung der Bibliographie gelitten haben, die keineswegs eine erschöpfende Aufzeichnung auch nur der Hauptwerke darstellt. Eigentümlich berührt allerdings die Tatsache, daß zum Beispiel bei Hodler gerade die deutschen Arbeiten von Weese und Bender nicht aufgeführt wurden.

Ohne Wirkung war die Ausstellung nicht, das geht aus den Besucherzahlen und den Besprechungen in Paris und Bern hervor. Wenn aber Schweizerkunst nach holländischer und belgischer in Paris gezeigt werden sollte, dann hätte man gut daran getan, ein möglichst vollständiges und bedeutungsvolles Bild schweizerischer Kunstentwicklung vorzuführen. Und wenn die Zeit dafür zu knapp war, so wäre es besser gewesen, auf die Veranstaltung vorläufig zu verzichten. Es würde sich sicher später Gelegenheit geboten haben, eine wohlvorbereitete Schau schweizerischer Kunst in Paris zu zeigen. M. I.

Stuttgart

Im Rahmen des Stuttgarter Kunstsommers veranstaltete das Kunsthaus Schaller von Juni bis August eine Ausstellung „Schwäbische Malerei des 19. Jahrhunderts“. Der Gedanke, eine Konkurrenz mit den beiden gleichzeitigen größeren Ausstellungen moderner Kunst in Stuttgart zu vermeiden und die Entwicklung sowie die Hauptvertreter der schwäbischen Malerei des vorigen Jahrhunderts vorzuführen, war sehr glücklich. Vorwiegend aus Privatbesitz brachte die Ausstellung eine Menge noch unbekannter Stücke. Die Einleitung und Überleitung ins 19. Jahrhundert bildeten einige Gemälde der beiden Hauptvertreter der württembergischen Malerei aus dem Ende des 18. Jahrhunderts, der beiden Hofmaler Guibal und Hetsch, von denen der letztere schon ins 19. Jahrhundert reicht. Von dem Hofmaler J. B. Seele wurden drei seiner charakteristischen, ins Genrehafte gehenden Soldatenbilder gezeigt; von Wächter sah man eine seiner mythologischen Kompositionen, von dem gleichzeitigen Steinkopf eine italienische Landschaft und von dem Porträtmaler Stirnbrand einige Bildnisse. Der noch wenig bekannte Pflug aus Biberach ist malerisch und stofflich mit seinen ländlichen Volks- und Genreszenen für diese Zeit eine auffallende Erscheinung, die größere Beachtung verdient. Aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts herrschte stark die Landschaftsmalerei, teilweise mit Staffage vor; Bilder von Jan und Christian Mali, Braith, Buttersack, Kappis, Peters u. a. Als Abschluß und Fortführung ins 20. Jahrhundert war gut der einheitlich und sympathisch wirkende Kunstkreis um die Stuttgarter Akademie vertreten, als ältere die Maler Reiniger, Faber du Faur, Grethe, Breyer, Schönleber, und die Jüngeren Pleuer, Schmoll von Eisenwerth, Haug, Hölzel und Landenberger. B.

Zürich / Segantini-Gedächtnisausstellung / Aus den Kunstsalons.

Mit einer ausgezeichnet gehängten Segantini-Ausstellung kommt das Zürcher Kunsthaus einer Ehrenpflicht gegenüber einem Künstler nach, der zu Lebzeiten in Zürich nie eine repräsentative Ausstellung seines Oeuvres gesehen hat. Dieses Oeuvre ist zwar auch diesmal nicht auch nur annähernd komplett beisammen, sondern nur etwas über 30 Gemälde und gegen 20 Zeichnungen, vorwiegend aus Schweizer Museums- und Privatbesitz, zeugen für den seiner Graubündner Wahlheimat nach schweizerischen Maler Segantini. Doch die Auslese, unter der man zudem einige jener bekannten Bilder findet, die in farbiger Reproduktion des Künstlers Popularität begründet haben, genügt, um die schon etwas in den Schatten zurückgetretene Persönlichkeit Segantinis zu beleuchten. Genügt auch darum, weil der pietätvoll auf den Künstler gerichtete Scheinwerfer des Interesses ja doch bald wieder in andere Regionen der Kunst abschweifen wird, die uns mehr zu sagen haben. Daß es auch bei

Segantini, wie bei so vielen einst in alle Himmel gehobenen Malern, nicht die berühmtesten Werke sind, die uns noch am meisten ansprechen, sei nicht verschwiegen. Man findet da Landschaftliches aus der glücklichsten Graubündner Zeit, das ehrend für Segantinis feinnerviges malerisches Sensorium zeugt und auch als vorbildlicher Beleg für die heute vielfach verlorengegangene maltechnische Solidität gelten kann. Gottardo Segantini, der Sohn, sprach am 26. September, vor dem Todestag Giovannis, zu Ehren seines Vaters.

* * *

Im Kunstsalon „Wolfsberg“ sah man in dem verdienstvollen europäischen Turnus dieser regsamen Privatgalerie eine Ausstellung holländischer Graphik. Trotzdem eine Reihe niederländischer Kunstvereinigungen der Schau zu Gevatter gestanden, mußte sie etwas enttäuschen, da die treibenden Kräfte des jungen Holland, mit Ausnahme des wohl doch stark überschätzten Lodewijk Schelfhout, ziemlich spärlich vertreten waren. Speziell von Toorop und Thorn-Prikker hätte man bestimmtere und überzeugendere Belege erwartet. Neben dem Gewalthaufen der fleißigen Allerweltsradierer, von denen die Schau ihr allerdings vorwiegend motivisch belegtes holländisches Gesicht bekam, interessierten nur einige Holzschneider, in deren Arbeiten moderne Kräfte sichtbar wurden. — Ende September wurde mit Dauer bis Mitte November eine Ausstellung tschechoslowakischer Künstler eröffnet. Die tschechische Künstlervereinigung „Manes“ in Prag hat sich für die Ausstellungskollektion bemüht, deren Zusammenstellung einen umfassenden Überblick der jüngeren tschechischen Kunst auf dem Gebiete der Graphik, Zeichnung sowie der Plastik vermittelt.

* * *

Als jüngste Stimme im kleinen Chor des Zürcher Kunstsalons meldet sich die Galerie Aktuaryus, Bahnhofstraße, die von einem Sproß der Straßburger Kunsthändlerfamilie gleichen Namens geleitet wird. Alte und moderne Kunst, Kupferstiche (mit besonderer Berücksichtigung der schweizerischen Kleinmeister des 18. und 19. Jahrhunderts), will sie pflegen. Die Eröffnungsausstellung bringt eine gute Kollektion von Arbeiten Aberlis und Rieters.

W.

Von Künstlern und Gelehrten

Der durch den Weggang von Max Hauttmann nach München wieder einmal frei gewordene Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Universität Rostock ist kürzlich durch Berufung des Frankfurter Privatdozenten Dr. Leo Bruhns neu besetzt worden. — In Antwerpen starb im Alter von 90 Jahren der auch in Deutschland zu Namen gelangte Maler J. van Leemputte. Er war ein Schüler von Charles Verlat.

Neue Bücher

Jahrbücher

Städel-Jahrbuch 1924. Herausgegeben von Georg Swarzenski und Alfred Wolters. 3.—4. Bd. Frankfurter Verlagsanstalt, A.-G., Frankfurt a. M. 1924.

Gertrud Otto, Die Ulmer Plastik des frühen 15. Jahrhunderts. Verlag Alexander Fischer. Tübingen 1924.

Äußerlich wie innerlich reich und gediegen tritt auch der neue Städel-Band an die Öffentlichkeit. Von den Aufsätzen seien hier nur einige genannt: Swarzenski macht „zwei frühe Tafelbilder“ bekannt, die sich in einer Frankfurter Privatsammlung befinden und farbig abgebildet werden. Sie sind offenbar Reste eines Reliquienaltärchens und qualitativ wie stilistisch gleich beachtenswert. Swarzenski setzt sie ins 13. Jahrhundert. Für die Lokalisierung sind bindende Beziehungen und Hinweise einstweilen nicht zu finden. Am ehesten wären sie in Italien entstanden zu denken. — Franz Rieffel behandelt „das fürstlich hohenzollernsche Museum zu Sigmaringen“, Hermann Voß „Girolamo da Carpi als Bildnismaler“, Otto Benesch den Maulbertsch („zu den Quellen seines malerischen Stils“) unter Anziehung reichen Materials, L. Curtius „zwei antike Statuen im Liebighause“.— Näher eingegangen sei hier auf den Aufsatz von Eva Zimmermann-Deißler: „Vier Meister mittelrheinischer Plastik um 1400“. Er stellt den Versuch dar, eine Anzahl bedeutender Denkmäler der Plastik am Mittelrhein aus einer stilentscheidenden Zeit, der um 1400, um vier Hauptwerke, für die vier Hauptmeister angenommen werden, zu gruppieren. Eine solche Aufteilung ist ohne Zweifel klärend, auch in diesem Fall, und die Verfasserin darf sich auf viele überzeugende Beobachtungen für ihre Zuschreibungen stützen. Aber die Gefahr, allzuviel unter den Begriff Mittelrhein zu bringen, manches, was innerhalb der in Frage stehenden Zeit eine offenbar größere Basis hatte, scheint mir nicht ganz vermieden. Auch Widersprüche oder Unklarheiten werden durch diese Betrachtungsweise bedingt. Als erster Hauptmeister am Mittelrhein wird der des Lorcher Kreuzalters behandelt. Von ihm heißt es: „Keine Spuren führen zurück in das 14. Jahrhundert, auch nicht zu der einheimischen Plastik aus anderen Materialien. Der Lorcher Altar ist das Werk eines reifen Meisters.“ Und weiter unten: „Eins aber ist augenscheinlich, die neue Tonplastik hat mit der einheimischen Kunst des späten Vierzehnten manche Züge gemeinsam...“ und „Bestimmte Merkmale weisen darauf hin, daß der Stil des Meisters in dem Lorcher Altar noch nicht ausgeglichen ist.“ — Die Stellung dieses Meisters innerhalb der Geschichte der Plastik ist in der Tat noch keineswegs festleg-

bar. Es ist daher heute m. E. in solchen Fällen, die auf Schritt und Tritt begegnen, das beste, nur die deutlich sichtbaren Maschen des Netzes wieder aufzunehmen und anzuknüpfen, d. h. die erkennbaren Tatsachen zusammenzustellen, also vor allem die lokalen Wirkungen eines Hauptwerkes und mit weitergehenden Verknüpfungen beim Fehlen der Zwischenglieder so vorsichtig als möglich zu seien. Die Verfasserin kann dem Meister des Lorcher Altars einige ähnliche Gruppen anreihen; überzeugend ist die Einbeziehung der Christusmaske im Germanischen Museum in diesen Kreis.

In den Mittelpunkt einer zweiten Gruppe mittelrheinischer Skulpturen stellt die Verfasserin die Karmelitermadonna in Mainz. Innerhalb dieser Gruppe sind besonders viele treffende Beobachtungen und Zuschreibungen gelungen und ein einheitliches Bild ist gewonnen worden. Anzureihen wäre der Karmelitermadonna vielleicht noch eine der ehemaligen Sammlung Carl (Versteig.-Kat. Prestel, 1919, Nr. 27)[1]. Natürlich gestaltet sich dann die Überleitung zu dem „Meister der Bopparder Pietà" durch die Madonna von Schloß Braunfels. Die bekannten Pietàgruppen von Boppard und Unna und die schöne Sitzmadonna in der Mainzer Seminarkirche schließen sich ihr an; weniger überzeugend der thronende Christus im Germanischen Museum. Nicht genug betont werden kann der in dieser Gruppe selten klare Zusammenhang mit dem leicht kenntlichen Kölner Madonnentyp des 14. Auch die im gleichen Band, Tafel XXIX, abgebildete Rheinische Madonna in Sigmaringen ergibt Vergleichspunkte. Gerade viel Altertümliches, wie etwa die im 13. Jahrhundert übliche Einwicklung der Füße, wird in Kölner Werken lange beibehalten weshalb ein Nachweis Kölnischen Einflusses auf andere Gebiete für die Frage der Datierung stets wichtig sein wird. Der Meister eines der besten Werke Kölnischer Plastik um 1400 steht auch im Mittelpunkt des vierten Kapitels der Arbeit von Eva Zimmermann: der des Saarwerdengrabmals. Ihm schreibt sie, als frühere Arbeit, die Plastik der Mainzer Memorienpforte zu. Schon Ispbording hatte einen Schulzusammenhang zwischen diesen Werken beobachtet, und man wird auch heut, im Gegensatz zur Verfasserin, kaum weitergehende Zusammengehörigkeit annehmen dürfen. Denn noch sind die Zusammenhänge innerhalb dieser Stilgruppe allzu vieldeutig. Denn auch die Ulmer Portalskulpturen gehören hinein. E. Zimmermann zieht auch sie eingehender in die Betrachtung, ohne sie klar eingliedern zu können, weil die Ulmer Figuren in ihren Beziehungen zueinander bisher nicht genügend gründlich untersucht waren. Gertrud Otto hat diese Arbeit mit offensichtlichem Erfolg geleistet. Mit aller wissenschaftlichen Vorsicht und großem Talent für Systematik zerlegt sie den bisherigen Sammelbegriff „Meister Hartmann" in zwei Hauptmeister: den markantesten erkennt sie in dem der Sitzapostel in den Portallaibungen; ihm gehören offenbar die schwer zugänglichen Figuren an den Strebepfeilern der Vorhalle und seinem näheren Kreis noch die Skulpturen, Märtyrerszenen und Jungfrauen, im Bogenlauf der großen Portallaibung der Vorhalle an. Er ist ohne Zweifel aus der Saarwerdenwerkstatt hervorgegangen und hat — eine wichtige Entdeckung von G. Otto — sein Zeichen unter den Pulten der Sitzapostel angebracht. Es ist ein W mit einem Kreuz auf dem Scheitel des mittleren Winkels (W). Das gleiche Zeichen trägt die Madonna von Horb. Der zweite am Ulmer Domportal tätige Meister bleibt Meister Hartmann. Seine Schöpfungen tragen den Stempel von solchen aus zweiter Hand; darum stimmt man gern der Ansicht von G. Otto bei, daß als eigentlicher Träger des Stils hinter ihnen der Meister des Dornstädter Altars steht. Für die Hauptcharakteristika von dessen Stil vermag die Verfasserin als Quelle nur Böhmen anzugeben. Hier muß immerhin an eine Tatsache erinnert werden, die zuletzt Mela Escherich (Cicerone, lfd. Jahrg., S. 431) mitteilte. 1314—1332 ist ein Heinrich, Lapicidia de Boëmia, Werkmeister an der Liebfrauenkirche in Mainz. Die Beziehungen zwischen den Ulmer Werken des Hartmannkreises und denen der Mainzer Memorienpforte aber sind offensichtlich; stets wurden die Qualitätsunterschiede betont. Mit der Abtrennung des Dornstädter Meisters schafft G. Otto auch da einen Übergang, so daß schließlich als natürlichste Vorstellung die möglich ist, daß nicht (was G. Otto für möglich hält) Hartmann aus Mainz kam, sondern der ihm überlegene Dornstädter. Hierzu noch dies: E. Zimmermann verweist (ebenso wie Pinder im Handbuch) auf die Verwandtschaft der Grabmäler der Anna von Dalberg in Oppenheim und des Johann von Nassau in Mainz mit den Memorienportalskulpturen und G. Otto auf eine solche zwischen den Dornstädter Figuren und den Schutzmantelmadonnen aus Herlazhofen und Gößlingen. Die letztere nun zeigt deutlichste Formbeziehungen zur Anna von Dalberg als auch der Katharina der Memorienpforte, im Gewandsystem wie im Kopftyp, und eine ebenso nahe Verwandtschaft zur Schlußsteinmadonna des Mainzer Kreuzgangs. Versucht man all die Beziehungen zwischen Köln, Mainz und Ulm in Personenvorstellungen umzuschmelzen, ergibt sich etwa: Die entscheidenden Kräfte der Ulmer Münsterplastik um 1400 kommen von auswärts (Hauptergebnis der Arbeit von G. Otto). Der Apostelmeister ist ein begabter Schüler des Kölner Saarwerden-Meisters. Der Dornstädter Meister, möglicherweise ein böh-

[1] Die Anmerkung S. 21 ist insofern irreführend, als ich selbst in meinem dort angezogenen Aufsatz die „Richtigstellung" über die Attribute der Karmeliter- und Korbgassenmadonna vorgenommen habe.

mischer Künstler, kommt aus Mainz; oder ist in Mainz vorwiegend tätig gewesen? Und aus seiner Werkstatt wäre der biedere Hartmann nach Ulm gegangen, während aus ihr selbst Hauptwerke nach Schwaben ausgeführt wurden nud dort fortwirkten (Chorgestühl in Überlingen), in Mainz aber die Memorienpforte ihre wichtigste Leistung war? Allzuvieles muß offen bleiben. Aber die Arbeit G. Ottos vor allem bedeutet einen großen Schritt vorwärts auf dem Wege der Klärung dieser Probleme. Zu vergleichen sind noch die anregenden Ausführungen Pinders (im Handbuch d. Kstw.), der die Arbeit G. Ottos noch nicht benutzen konnte. P. nimmt die Horber Madonna für Salzburg in Anspruch; auch dabei ergibt sich eine Linie nach Böhmen, zugleich eine neue Komplizierung.

Gerade die Frage der böhmischen Einflüsse auf den Westen, im besonderen auch auf den Mittelrhein, ist noch sehr ungeklärt. Gegenüber den Untersuchungen Pinders über die „schönen Madonnen" (im Jahrb. d. pr. Ksamlg. 1923, S. 147 ff.) und den kürzlich durch Kisslinger bekannt gemachten österreichischen Werken der Gruppe erscheint der neue Versuch von E. Zimmermann, die Bonner Thewaltmadonna (und evtl. die „Thorn-Breslauer Gruppe") für den Mittelrhein zu reklamieren, durchaus verfehlt. Denn selbst für den Saarwerden-Meister können sich noch böhmische Beziehungen ergeben. Kein Beweis, aber eine Tatsache, die hierbei möglicherweise einmal eine Rolle spielen könnte, ist das Vorhandensein von sechs Kopien (Repliken, Nachbildungen?) von Aposteln des Saarwerdengrabmals in Ton und Stuck in Breslauer Privatbesitz, die noch in den 80er Jahren in oberschlesischen Kirchen gestanden haben[1]. Inwieweit die Mitteilung des Besitzers zutrifft, an den Figuren wäre z. T. mehr erhalten, als an den teilweise beschädigten Kölnern, konnte ich bisher nicht nachprüfen. Zudem wird immer mehr östliches Material bekannt, das dem in Schwaben isoliert stehenden Kreis des Eriskirchers parallel geht und hier durchaus entwicklungsgeschichtlich verankert ist. Wiese.

Jahrbuch für Kunstwissenschaft. Herausgegeben von Ernst Gall. Verlag von Klinkhardt & Biermann. Leipzig 1923.

Im Vorwort zum „Jahrbuch für Kunstwissenschaft", welches an die Stelle der „Monatshefte für Kunstwissenschaft" tritt, sagt richtig Ernst Gall, daß Georg Biermann, der die „Monatshefte" begründete, während 15 Jahren bis 1922 die umsichtige und rührige Leitung dieser ausgezeichneten Zeitschrift führte. „Es hat sich als notwendig erwiesen, die Zeitschrift nur noch einmal im Jahre als geschlossenen Band herauszugeben. Hierfür sind vor allem äußere Umstände maßgebend, die sich aus unserer schwierigen Wirtschaftslage ergeben. Wenn es gelungen ist, in diesem Jahre einen äußerlich recht stattlichen Band zusammenzubringen, so ist das zunächst dem Eifer unserer Mitarbeiter zu danken, ferner der regen und allzeit bereiten Hilfe Georg Biermanns, der mit seinen reichen Erfahrungen manche Schwierigkeit aus dem Wege räumte, und nicht zuletzt dem ungewöhnlichen Wagemut des Verlages, ohne dessen nicht hoch genug anzuerkennende Opferwilligkeit es nicht gelungen wäre, die Zeitschrift am Leben zu erhalten." Volles Lob müssen wir der überaus reichen Auswahl von wissenschaftlichen Beiträgen zollen, die sich auf einen Raum von der Antike bis zum 17. Jahrhundert erstrecken und sowohl das Gebiet der Architektur als auch die Plastik und Malerei der verschiedensten Epochen umfaßt. Zur Erläuterung der einzelnen Aufsätze sind eine ganze Reihe von vorzüglichen Tafelabbildungen beigegeben. Der stattliche Band umfaßt 350 Folioseiten und 123 Tafeln, ferner eine Reihe von Textillustrationen. Dieses Jahrbuch nimmt unter den deutschen Kunstzeitschriften, deren Zahl im Laufe der Jahre leider bedenklich abgenommen hat, die erste Stelle ein, nicht nur infolge seiner Reichhaltigkeit und der wissenschaftlichen Qualität der dargebotenen Aufsätze, sondern auch durch seine mustergültige Ausstattung. Es macht dem Verlag von Klinkhardt & Biermann volle Ehre. Und so wollen wir hoffen, daß diesem ersten Jahrgang bald ein weiterer nachfolgen wird.

Mit einem inhaltlich und stilistisch glänzenden Aufsatz von Wilhelm Waetzold über Jacob Burckhardt hebt das „Jahrbuch" an. Der Verfasser sieht als Hauptelemente von Burckhardts Schaffen und Wesen drei Grundpfeiler: Freiheit, Ursprünglichkeit und eine Universalität der Liebe im Goetheschen Sinne. Das hellenische, sinnenfrohe, aller Spekulation abholde Wesen Burckhardts war eben künstlerischer Natur; daher die phänomenale Einfühlungsgabe, daher die Vision einer lebendigen Gesamtanschauung der Kulturen, auch der baumeisterliche Sinn, der in seinen Werken die Verteilung der Stoffmassen dirigiert. Auch die Erweiterung des Quellenstudiums zu einem Erkennen des Zeitfiuidums aus Kunst- und Poesiemonumenten ist künstlerischen Ursprungs. Der Weg vom romantischen zum klassischen Ideal wird hauptsächlich durch das Schwinden seiner Voreingenommenheit für die Gotik charakterisiert; sein Verhältnis zum Barock auch als Entwicklung gesehen, denn noch im „Cicerone" bedeutet ihm Barock die Welt des Zerfalls, um später als eigentliches Ende und Hauptresultat der lebendigen Architektur angesprochen zu werden — in den letzten Ausklängen als Raumstil, den Burckhardt dem optischen Stil der Kunstperiode unbefangener Naivitäten und Naturnähe entgegen-

[1] Ich übersehe die Tatsache nicht, daß schon in den sechziger Jahren in Passau viele Abgüsse plastischer Werke des Mittelalters von einem kunstsinnigen Bischof aufgestellt wurden; in Ton allerdings meines Wissens keine.

stellt. Burckhardt faßte die Kunstgeschichte als Geschichte des Schönen auf, als Formenanalyse, was seinem enormen Durst nach Anschauung entsprach. Die Renaissance, als die goldene Zeit frei entfalteten Lebensgefühls mußte ihn, den aufgeschlossenen hellen Menschen am meisten packen als ein Arbeitsstoff, an dem er allein eine neue Seh- und Darstellungspraxis entwickeln konnte, die in dem kunstgeschichtlichen Phänomen der italienischen Renaissance als Stilbegriff gipfelte. Indem Waetzold besonders das Erinnerungsbuch an Rubens berücksichtigt und Burckhardts Abneigung gegen Rembrandt betont, „dem das Gefühl von den Grenzen des Empörenden fehle“, charakterisiert er auch die ethische Seite der Kunstwürdigung Burckhardts in dem Sinne, als der Kampf des Malers an das Schöne sittlichen Ursprungs ist[1].

Es folgen die Aufsätze über Einzelforschungen. Theodor Wiegand behandelt ein im Alten Museum zu Berlin befindliches, mit großer Sorgfalt gearbeitetes Bronzerelief mit reicher Ziselierung, das Eros und Psyche „als stillvertraute Lebensgefährten, frei von heftigem Affekt in seliger Stimmung“ darstellt und aus Samsûn am Schwarzen Meere, der einstigen milesischen Kolonie Amisos stammt. Adolf Goldschmidt wählte als Thema Mittelstücke fünfteiliger Elfenbeintafeln des 6.—7. Jahrhunderts und publiziert u. a. ein besonders schönes Stück, das sich im Besitze des Dr. Seligmann in Köln befindet und einen am Grabe Christi sitzenden Engel darstellt, zu dessen Füßen drei Wächter schlafen: Der Herausgeber des „Jahrbuches“, Ernst Gall, würdigt „die Marienkirche in Utrecht und Klosterneuburg“. Der Verfasser beschäftigt sich eingehend mit der hervorragendsten romanischen Kirche Hollands mit der Stiftskirche St. Mariae in Utrecht, die zu Beginn des vorigen Jahrhunderts „auf Abbruch“ verkauft wurde. Sie ist uns aber überliefert durch holländische Bilder, namentlich durch eine Reihe von exakten Zeichnungen von dem bekannten Haarlemer Architekturmaler Pieter Saenredam (1597—1665). Gall bringt eine ausführliche baugeschichtliche Darstellung dieser Kirche, deren Hauptaltar 1099 geweiht wurde und des Langhauses, das vor 1170 im Bau gewesen sein dürfte. Die Gesamtanlage und Einzelformen dieser Kirche weisen nach Oberitalien; „engste Beziehungen zu dem lombardischen Kunstkreise verrät sodann die Westfassade und vor allem der neben ihr stehende Turm mit seinem durchaus italienischen Gliederungssystem, den flachen durchgehenden Ecklisenen, den Doppelfenstern und den horizontalen Sternschichten, die auch das ganz italienisch aufgeteilte flache Giebelfeld mit Mittelschiffen abgrenzen“. Die vom Dombaumeister Schmidt in den achtziger und neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts restaurierte Stiftskirche von Klosterneuburg zeigt nahe Verwandtschaft mit dem Bau der Utrechter Marienkirche. „Beide Kirchen sind nach einem gemeinsamen Vorbild, das nur in Mailand oder Oberitalien gesucht werden kann“. Der folgende Aufsatz von Hermann Giesau bringt einen Beitrag zur Baugeschichte des Langhauses des Magdeburger Domes; Percy Ernst Schramm befaßt sich ausführlich mit der „Buchmalerei in der Zeit der sächsischen Kaiser“, Albert Beckler mit der „Conrad von Scheyern-Frage“, Gottfried von Lücken mit den Burgundischen Skulpturen des 11. und 12. Jahrhunderts, Hermann Beenken mit der Kölner Plastik des 12. Jahrhunderts und ihre Ausstrahlungen in den sächsischen Harzgebieten, J. Müller-Abensberg mit dem Meister der Kreuzigungsgruppe in der Burgkapelle der Trausnitz zu Landshut. Erich Wiese stellt in einer Liste die wichtigsten Stücke gotischer Plastik unter dem Gesichtspunkt der Materialdarbietung zusammen, die sich in Kirchheim am Ries und in der fürstlich Öttingen-Wallersteinschen Sammlungen in Maihingen befinden. Das Oeuvre des Simon Marmion bereichert Max J. Friedländer mit einigen Tafelbildern, so z. B. mit zwei Gemälden der Straßburger Galerie (Brustbild des Schmerzensmannes und der Mater dolorosa), die dort als Werke Rogier van der Weydens gelten. Auch eine Beweinung Christi in der Sammlung Ph. Lehmann in New York weist Friedländer mit Recht dem Marmion zu, ferner die „linke Hälfte eines Diptychons mit dem hl. Hieronymus in Kardinalstracht, der einen Kanoniker als Stifter präsentiert“ (Sammlung John G. Johnson in Philadelphia), sodann bespricht Friedländer noch zwei andere Werke. Paul Post weist in seinem Aufsatze: „Die Darbringungsminiatur der Henegauchronik in der Bibliothek zu Brüssel“ mit Entschiedenheit Rogier von der Weyden zu, indem er besonders auf ein Hauptwerk des Meisters, dem Kolunbanaltar, aufmerksam macht, mit dem die 1466 entstandene Darbringungsminiatur viele verwandte Züge aufweist. Mit der Interpretation von Dürers Melancholie beschäftigt sich Heinrich Wölfflin. Die Erklärungen dieses Blattes gehen bekanntlich weit auseinander. Arend hat bereits 1728 die Melancholie aus Anlaß des 200jährigen Todestages Dürers interpretiert, sodann Heller, Eye, Thausing, Springer, Giehlow, Warburg. Wölfflin findet in der Auffassung des Marsilius Ficinus, die eine gutartige und eine bösartige Melancholie unterscheidet, eine Erklärung, indem er hier jene Melancholie dargestellt sieht, deren grüblerisches Hinbrüten nicht Ursache, sondern

[1] Zu besonderem Danke sind wir Waetzold für die Zusammenstellung der Burckhardt-Literatur verbunden. Seit dem Erscheinen seines Artikels sind neu hinzugekommen: „Jakob Burckhardts Briefe und Gedichte an die Brüder Schauenburg“ und der „Briefwechsel Jakob Burckhardts mit dem Freiburger Historiker Heinrich Schreiber“. (Beide Bücher sind bei G. M. Benno Schwabe in Basel, 1923 und 1924, erschienen.)

Folge bedeutet, und zwar einen körperlichen Zustand, bei dem die Vernunft durch andauerndes Denken verstopft ist und die schwarze Galle dick geworden ist. In zwei Baldung-Studien (Jugendwerke und Selbstbildnisse) bringt Hans Curjel neues und interessantes Material. Er ist geneigt, in den Malereien der Eckübeŕhöhungen des Lichtenthaler Altars (1496), deren jede mit dem Namen Baldungs in Verbindung gebracht wurde, die Hand des Meisters zu erkennen. Curjel weist den Lautenbacher Altar dem Baldung zu und datiert ihn um 1500. Auf einem der Bilder dieses Altars, auf dem „Tode Mariae", will Curjel auch das früheste Selbstbildnis Baldungs feststellen, und zwar durch Vergleichen mit des Meisters übrigen Selbstbildnissen auf einer Zeichnung in Basel, auf dem Sebastiansaltar von 1507 und auf dem Freiburger Hochaltar. Grete Ring schreibt über den „Meister des verlorenen Sohnes, Jan Mandyn und Lenaert Kroes". Die Autorin befaßt sich mit einer Bildergruppe, die zu „Hieronymus Bosch einerseits, zu Pieter Aertsen und den Ausläufern des Brueghelkreises anderseits in deutlicher Beziehung steht". Sie identifiziert den „Meister des Verlorenen Sohnes" mit Lenaert Kroes. Besonders lehrreich und wertvoll sind Theodor Hetzers „Studien über Tizians Stil". Der Verfasser weist zunächst auf den Zusammenhang Tizians mit der venezianisch-byzantinischen Tradition hin, sodann auf den Einfluß der Antike, die „Tizians Stilbildung nachhaltig beeinflußt" hat, und zuletzt auf die Eindrücke, die der Meister von der florentinisch-römischen Kunst empfangen hat. Victor Lasareff-Moskau widmet eine Studie zweien, in russischem Privatbesitz befindlichen Bildern des Bronzino. Die Madonna mit Kind und dem kleinen Johannes (Schloß Pawlowsk bei Petersburg) weist Verfasser der späteren Schaffensperiode des Meisters (Anfang der 1540er Jahre) zu, das andere Bild der hl. Familie und dem kleinen Johannes identifiziert Lasareff mit dem von Vasari erwähnten Madonnenbild, das der Künstler für Carlo Gherardi aus Pistoja verfertigte. Walter Friedländer analysiert die Abendmahls-Darstellungen des Federigo Barocci in der Kathedrale von Urbino und in S. Giacomo Maggiore in Bologna und vergleicht sie mit Tintorettos Bildern mit gleichen Sujets in S. Giorgio Maggiore in Rom und in S. Rocco in Venedig: Die zwei Bilder stammen aus jener Spätzeit Baroccis, in welcher er sich mit dem Problem des Hell-Dunkels, der künstlichen oder Nachtbeleuchtung beschäftigt" hat; dieser Einfluß ist nicht nur auf Correggios Nacht zurückzuführen, sondern auch auf den Einfluß der Venezianer, namentlich auf Tintoretto. (Auf die Berührung Baroccis mit Tintoretto haben noch in aller Kürze E. von der Bercken und A. L. Mayer in ihrem „Tintoretto" hingewiesen.) Julius Leischings Artikel handelt von den „Handzeichnungen des älteren Fischer von Erbach" mit Zugrundenahme der Zeichnungen, die anläßlich des 200. Todestages des Künstlers im Museum Carolino-Augusteum in Salzburg ausgestellt waren. Leisching unterscheidet zwischen eigenhändigen Zeichnungen Fischers und solchen, die in seiner Werkstatt von Gehilfenhand hergestellt wurden, ferner solche, die „nur mittelbar oder gar nicht mit ihm" zusammenhängen. Wilhelm R. Valentiners Aufsatz „Aus Rembrandts Häuslichkeit" führt uns in die Wochenstube der Saskia. Saskia schenkte während der acht Ehejahre mit Rembrandt dem Meister zwei Knaben und zwei Mädchen. Es ist begreiflich, daß ein Künstler wie Rembrandt auch die intimsten Momente seiner Ehe festhalten wollte. Außer den Wochenstuben-Zeichnungen reproduziert Valentiner noch zwei andere (Taf. 117/118). Ob sie tatsächlich je eine in den Wehen befindliche Frau darstellen, bleibt dahingestellt, die Entscheidung hierüber fiele schon eher in das gynäkologische Gebiet. Der letzte Aufsatz bringt aus der Feder von Kurt Gerstenberg „Beiträge zur Claude Lorrain-Forschung". Der Verfasser weist zunächst auf zwei, bis jetzt unbeachtet gebliebene Skizzenblätter des Künstlers hin, die in der Sammlung von Handzeichnungen der Galerie Corsini in Rom aufbewahrt werden. Es handelt sich um Zeichnungen von Adlern, die eine davon ist mit der Jahreszahl 1654 versehen. Im Laufe seiner weiteren Forschungen befaßt sich der Autor mit der Kunst Claude Lorrains: mit dem luminaristischen Problem und dem Problem des tektonischen Bildbaus und ihrem Einfluß auf die holländischen Landschaftsmaler, wie z. B. Both, Asselyn und Swanevelt. Gerstenberg kommt zu dem Resultat, daß ein „einziger Holländer und, der nicht sein Schüler war, aber doch auf der Höhe seines Lebens von ihm tief beeinflußt wurde, Aelbert Cuyp, hat den Nerv der Kunst Claudes erkannt. Die Flußlandschaft im Mondenscheine in der Sammlung Six in Amsterdam wahrt nicht nur die große Form in verhüllter Atmosphäre, sie setzt diese Form auch mit einer Strenge streifender Gesetzmäßigkeit in das Bild." Bemerken möchten wir, daß sich auf drei Bildern Berchems in der akademischen Galerie in Wien der starke Einfluß Claude Lorrains deutlich bemerkbar macht.

Den Beschluß des Jahrbuchs für Kunstwissenschaft bilden eine Reihe von Kritiken von Büchern über die Völkerwanderungszeit, Byzanz, fränkische und karolingische Zeit, Mittelalter, Kupferstich, altniederländische und deutsche Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts, ferner Kritiken über die italienische Renaissance zur Barockkunst, über deutsche Barock- zur Rokokokunst, Kunstgewerbe, deutsche Kunst im 19. Jahrhundert, Topographie, Verzeichnisse und Zeitschriften.

G. v. Térey.

Jahrbuch der asiatischen Kunst. Herausgeg. in Verbindung mit E. Grosse, F. Sarre, W. Cohn, H. Glück von Georg Biermann. Bd. I. Klinkhardt & Biermann. (4°, VIII, 274 S., 140 Tafeln; in Leinen Gm. 45.—) Leipzig 1924.

Seinen älteren Jahrbüchern der Kunstwissenschaft und der jungen Kunst hat der Verlag Klinkhardt & Biermann nunmehr als drittes ein Jahrbuch der asiatischen Kunst hinzugefügt und damit der deutschen Erforschung orientalischer Kunst den bisher fehlenden Sammelpunkt geschaffen. Schon mit dem vorliegenden ersten Bande ist es dem Herausgeber geglückt, fast alle führenden deutschen Forscher und dazu einige angesehene ausländische Gelehrte zu vereinen und mit Aufsätzen über das Gesamtgebiet asiatischer Kunst — von der christlichen Antike und dem Islam bis zum fernen Osten — zu Worte kommen zu lassen. Der reiche Inhalt kann hier nur kurz angedeutet werden: Über methodische Fragen äußern sich Strzygowski und Glaser, ersterer ferner über den umstrittenen Silberkelch von Antiochia. Fragen der islamischen Kunstgeschichte behandeln Sarre, Glück, Babinger, Kühnel und Diez. Die indische Welt einschließlich ihrer kolonialen Ausstrahlungen bildet den Gegenstand der Aufsätze von Kramrisch, Goetz, Gangoly, Bhandarkar, Ramprasad Chanda, W. Cohn und Salmony. Es darf dabei als besonders erfreulich begrüßt werden, daß indische Gelehrte ersten Ranges sich hier vernehmen lassen. Ostasiatisches besprechen Stiaßny, Fischer, Takacs, Kurth, W. Cohn, Perzyński, Große, Boerschmann und Salmony. Die Wanderung eines griechischen Typus nach dem Osten verfolgt Scherman; die Verbreitung zweier indischer Motive bis nach Westeuropa erweist Berstl, beides gründlich unterbaute, eindringende und aufschlußreiche Untersuchungen. Ashton beschließt die Reihe der Abhandlungen mit einer Begrüßung des neueröffneten Freer-Museums in Washington. Darauf folgen Sammelbesprechungen der Neuerscheinungen über islamische Kunst von Kühnel, über indische Kunst von W. Cohn, über Ostasien von With und Zimmermann. Eine Anzahl von Einzelbesprechungen beschließt den gewichtigen Band.

Dem Wert des Inhalts entspricht die äußere Erscheinung des Jahrbuchs: ein stattliches Hochquart, trefflicher Druck, reiche Bildbeigaben, ein vornehm-einfacher Leinenband. Daß der Preis verhältnismäßig erstaunlich niedrig ist, muß heutzutage besonders rühmend hervorgehoben werden.

Die nächsten Bände sollen heftweise ausgegeben werden. Wenn ich für sie noch Wünsche und Vorschläge äußern darf, so wäre es, daß allzu orphisch-dunkle Beiträge künftig auch dem vielduldenden Indien erspart bleiben mögen, daß die schon diesmal höchst wertvollen Besprechungen zu einer vollständigen Literaturübersicht ausgestaltet würden, daß eine eigene Abteilung über Neufunde, Grabungen u. ä. berichten möge, und endlich, als ein ganz persönlicher Wunsch, daß dem Streit um Gandhara, in dem wirklich nicht viel neues mehr zu sagen ist, nicht ein allzubreiter Raum eingeräumt werde.

E. Gratzl.

Kurze Anzeigen

Wie uns der Verlag Dr. Joachim Stern, Berlin W 35, mitteilt, wird das im Cicerone, Heft 18 angezeigte Internationale Adreßbuch der öffentlichen Sammlungen, Sammler, Kunst- und Antiquitätenhändler unter dem Titel „Maecenas“ erscheinen.

Weitere Neuerscheinungen

(Besprechung vorbehalten)

Hans Thomas, Graphische Kunst. 100 Taf. mit ganzs. Reproduktionen.
Verlag Ernst Arnold, Dresden-A.

Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads by A. Kingsley Porters. 1 Text- u. 9 Abb.-Bde.
Marshall Jones Company, Boston.

Ludwig Lang, Was ist Barock?
Montana-Verlag A.-G., Zürich-Rüschlikon u. Stuttgart.

Vom Antiquariat

Die Bibliothèque Nationale in Paris erhielt soeben eine kostbare Stiftung zugewandt: Julien Chappée schenkte ihr eine Sammlung von Urkunden des 11., 12. und 13. Jahrhunderts, unter diesen Stücke von hervorragender Bedeutung, wie eine Bulle Alexanders IV., Erlasse Heinrichs II. und Ludwig VIII. u. a. m.

Kommende Versteigerungen

Durch einen merkwürdigen Zufall wird das Sammelgebiet der deutschen Literatur in den nächsten Monaten eine sehr interessante Preisprüfung zu bestehen haben. Drei der wichtigsten Bibliotheken auf diesem Gebiet sollen unter den Hammer kommen, und zwar noch im November die Sammlung Victor Manheimer durch Paul Graupe in Berlin, die Sammlung Saitschick durch Helbing & Messikommer in Zürich und die berühmte Bibliothek des verstorbenen Leipziger Germanisten Albert Köster durch Walther de Gruyter & Co. in Berlin. Der Zeitpunkt der letzten Versteigerung steht noch nicht fest.

Der hübsch illustrierte Katalog der III. Auktion Ludwig Röhrscheid-Bonn am 16. und 17. Oktober liegt nunmehr vor. Er umfaßt die mannigfachsten Gebiete der Bibliophilie vom Manuskript bis zum modernen illustrierten Buch; dabei als Hauptstücke: ein handgeschriebenes Antiphonar von 1417 mit Miniaturen aus Kölner Schule, ferner ein Papier-Exemplar des ersten Theuerdank von 1517, Lavaters physiognomische Fragmente in der französischen Ausgabe, ein Kehler

Voltaire, ein vollständiger Pan in Einbänden von Sonntag und ein Band Lichtenberg mit handschriftlichen Bemerkungen von Kant. Wer vielen etwas bringt, wird manchem etwas bringen.

Der erste Teil der Bibliothek Julius Reich, die durch die Bucum A.-G. in Wien vom 17. bis 20. November versteigert wird, enthält im wesentlichen Werke, die sich auf das Kunstgewerbe beziehen, außerdem Monographien einzelner Künstler und Kataloge großer Sammlungen, aber auch Zeitschriftenreihen und Lexika und sehr schöne illustrierte Bücher des 17.—20. Jahrhunderts. Der zweite Teil, der anschließend vom 21.—24. November versteigert wird, umfaßt Kulturgeschichte, Staats- und Sozialwissenschaft und Weltliteratur. Der bedeutende österreichische Großindustrielle hat in seinem Testament bestimmt, daß der Erlös aus dieser Bibliothek zu einer Julius Reich-Dichterstiftung verwendet wird, aus der Preise für deutsche Dichter aller Gaue ausgesetzt werden sollen. Professor Dr. Emil Reich schließt das Vorwort zu dem Katalog mit der Mahnung: „Wer hier Bücher erwirbt, trägt das Seine zur Erreichung des schönen Zweckes bei."

In London wird am 27. und 28. Oktober bei Sotheby eine Versteigerung aus verschiedenem Besitz stattfinden, deren Katalog außer einigen miniaturierten Handschriften (darunter ein Caesar de bello gallico von 1460) vor allem schöne und seltene Drucke enthält: frühe Inkunabeln, italienische Holzschnittbücher, ein Shakespeare-Folio von 1664 mit dem Droeshout-Porträt, Aldinen auf Pergament und, aus dem Besitz von Cottrell-Dormer, eine Anzahl jener seltenen englischen Bücher, die um 1600 gedruckt, heute ganz besonders Sammelobjekt der großen amerikanischen Privatbibliotheken sind. Namentlich in bezug auf diese letzteren wird der Ausfall der Versteigerung von großem Interesse sein.

Der Kunstmarkt

Bevorstehende Versteigerungen

China-Auktion in Zürich

Am 17. und 18. November gelangen in Zürich die nachgelassenen, ostasiatischen Sammlungen eines in der Schweiz sehr bekannten Kunstfreundes, des Dr. Th. Frick, unter den Hammer. Dr. Frick war der Typ des Sammlers, der sich, wie Professor Dr. Große in seinem ausführlichen Vorwort zum Katalog schreibt, „niemals seine Freude durch Rücksichten auf die Interessen der Wissenschaft oder auf die Launen der Mode stören und verderben ließ. Er hatte immer den Mut gehabt, seinem eigenen Geschmack zu folgen. Auf solche Weise hat er aus dem fernen Osten, der für ihn das Wunderland war, wo er sich von seiner Berufsarbeit erholte, eine Fülle von schönen Dingen zusammengebracht".

Neben den buntbemalten Mingporzellanen, den selten gewordenen Emails sur Biscuit und den vielen guten Porzellanen der Kanghi- und späterer Epochen sind die schönen Gefäße des 18. Jahrhunderts, die mit den einfarbigen und geflammten Glasuren besonders gut vertreten. Von japanischer Töpferkunst sind feine Fayencen aus Satsuma, Kyoto und Kutani, dann die höchst dekorativen Porzellane von Imari, Arita, Nabeshima und Kaga in reicher Auswahl der Sammlung einverleibt worden. Auf dem Gebiet der japanischen Lackarbeiten hatte Dr. Frick besonders glückliche Erwerbungen machen können. Neben großen Prunkstücken, alten Schreibtischen, Picknick-, Spiel- und Medizinkästchen finden sich Schreibkästen und Inros, die die ganze Fülle und Feinheit der japanischen Lackkunst erkennen lassen. Die Netsuke der Sammlung zeichnen sich dadurch aus, daß es fast durchwegs getragene Stücke, also nicht bloß für den europäischen Markt gearbeitete Waren sind. Schnupftabaks-Fläschchen aus Glas, Porzellan und halbedlen Steinen bilden eine eigene Abteilung von besonderen Reiz. Unter den Metallarbeiten figurieren zahlreiche Stücke in Cloisonnétechnik und in Maleremail, einige von den ersteren sollen wegen ihrer ungewöhnlichen Farben, einige von den letzteren wegen ihrer feinen wohlerhaltenen Malerei besonders erwähnt sein. Unter den Jadestücken gebührt die erste Stelle einer Kanne in archaistischer Form. Die alte Waffenschmiedekunst repräsentieren fürstliche Zeremonialschwerter, Lang- und Kurzschwerter, von denen manche eingehender Einzelbetrachtung wert sind. Diese Angaben geben nur einen kurzen Hinweis auf die Gebiete ostasiatischer Kunst, welche die Sammlung Frick in sich vereinigt.

Interessenten finden ausführliches darüber in dem von der Auktionsleitung edierten Katalog, 825 Nummern mit 14 Tafeln, dem Professor Dr. Ernst Große, Freiburg, ein sehr interessantes Vorwort beigegeben hat.

Köln

Gemälde-Auktion bei Math. Lempertz am 28. Oktober. Aus baltischem Schloßbesitz sowie aus Beiträgen anderer Sammler ist eine Kollektion von Werken neuzeitlicher und älterer Meister zusammengestellt, im Ganzen etwa 260 Nummern, unter denen das 19. Jahrhundert Düsseldorfs und Münchens den qualitativen Schwerpunkt bildet. Wir finden Hauptwerke von Georg Oeder, A. Askevold, A. v. Wille, Friedrich Voltz, A. Montemezzo, A. Flamm, Anton Burger, daneben Niederländer wie Willem Bodeman, Cornelis Springer, Jean Plateel, J. F. Carabain. — Unter den alten Bildern gibt es hauptsächlich Italiener und Spanier des 17. Jahrhunderts, auch einige Holländer und Flamen: P. Meulener, Jacob de Wit de Jonge, Sebastian Vrancx, J. J. de Roore. Der Katalog mit acht Lichtdrucktafeln wird von der Versteigerungsfirma versandt.

Leipzig

Einen ganz besonderen und für Deutschland ungewöhnlichen Wert erhält die bei C. G. Boerner Mitte November stattfindende Kupferstichversteigerung (vgl. Cic., Heft 19, S. 941) noch dadurch, daß sie außer den kostbaren alten Meistern eine Sammlung der denkbar ausgewähltesten und schönsten französischen Farbendrucke des 18. Jahrhunderts enthält, darunter berühmte Blätter. Die Sammlung stammt aus altem fürstlichen Besitz, der diese Blätter in ungewöhnlicher Frische bewahrt hat. Es dürfte kaum je auf dem deutschen Graphikmarkt eine so wertvolle Vereinigung kostbarer Blätter zur Versteigerung gekommen sein, wie diesmal bei C. G. Boerner. Die beiden Kataloge mit je 40 Lichtdrucktafeln sind soeben erschienen.

München

Am 5. und 6. November findet in der Galerie Hugo Helbing eine Versteigerung von Antiquitäten, alten Möbeln und Bildern usw. aus süddeutschem Adelsbesitz u. a. B. statt. Der Katalog beginnt mit einer sehr hübschen geschlossenen Kollektion von Gläsern aus der Empire- und Biedermeierzeit, die durch das schöne Werk von Pazaurek neuerdings in den Mittelpunkt des Sammlerinteresses gerückt sind. Daran schließen sich Gold- und Silberuhren mit Emaillen, Anhänger, sehr feine Miniaturen von Ender, Peter, Anetsberger u. a. m. Die Plastik weist verschiedene Skulpturen in Holz und Bronze auf, darunter eine Madonna mit Engeln aus der Riemenschneider-Schule und italienische Bronzen der Renaissance und des Barock. Bei den Textilien ist besonders ein großer Gobelin zu erwähnen, wohl flämische Arbeit des 17. Jahrhunderts, darstellend eine mythologische Szene mit vielen Figuren. Ein eingelegter holländischer Schrank mit Schubladen, eine Louis XVI.-Standuhr mit Plastik, verschiedene Armlehnstühle aus derselben Epoche, z. T. mit alten Bezügen, hübsche Truhen fallen unter den Möbeln besonders ins Auge. Verschiedene sehr gute Familienporträts und andere alte Bilder vervollständigen den Eindruck der interessanten Kollektion. Der Katalog mit acht Tafeln ist durch Hugo Helbing, München, zum Preise von Gm. 1.50 zu beziehen.

Im Anschluß an obige Auktion kommt eine weitere Sammlung von Antiquitäten aller Art aus Münchner Privatbesitz u. a. B. am 6. und 7. November zur Versteigerung. Diese beginnt mit einer Reihe von Biedermeier-Porzellanen und -Krügen, daran schließen sich Metallarbeiten, speziell Zinn, in mannigfachen Formen. Der Schwerpunkt liegt in Schmuck und Gold- und Silberarbeiten, Anhängern, Ketten, Geschnüren, die z. T. von erheblichem volkskundlichen Interesse sind. Uhren in mannigfacher Form, schließen sich an, ferner Gemmen und geschnittene Steine verschiedener Epochen sowie eine interessante Sammlung von Siegelstempeln. Der Katalog ist gegen Portoersatz ebenfalls von Hugo Helbing, München, zu beziehen.

Wien

In der zweiten Hälfte des November gelangt die Bibliothek des Bildersammlers und Bibliophilen J. Reich bei der Bukum A.-G. (vorm. H. Heller & Cie.) zur Versteigerung. Ungemein reichhaltig ist der Bestand an neuerer kunstgeschichtlicher Literatur, die vom 17.—20. November unter den Hammer kommt.

Erscheinungstermin

Heft 21	6. November
„ 22	20. November
„ 23	4. Dezember

Redaktionsschluß

Heft 21	30. Oktober
„ 22	13. November
„ 23	27. November

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Leipzig, Liebigstraße 6.

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone“:
BERLIN: Dr. Willi Wolfradt, Berlin-Halensee, Kurfürstendamm 91, II / MÜNCHEN: Dr. F. Roh, München, Helmtrudenstraße 9, III / DRESDEN: Dr. Will Grohmann, Dresden-A., Wormser Straße 84 / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Savignystraße 5 / ÖSTERREICH: Dr. St. Poglayen-Neuwall, Wien II, Kurzbauergasse 5 / NIEDERLANDE u. BELGIEN: Dr. F. M. Huebner, Den Haag, Louise de Colignyplein 11 / SCHWEIZ: Dr. Jacob Welti, Zürich, Vogelsangstr. 46 / FRANKREICH: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / ENGLAND: Dr. Fritz Bodmer, London WC1, 34 Woburn Square / ITALIEN: Dr. Augusto Calabi, Mailand, Via Petrarca 16 / SPANIEN: Alfred Demiani, Madrid, Almagro 12 / DÄNEMARK: Dozent Charlotte Weigert, Kopenhagen, Hotel Belvedere, Raadhuspladsen / SCHWEDEN: Dr. Gunnar Mascoll Silfverstolpe, Stockholm, Königl. Schloß / TSCHECHOSLOWAKEI: Dr. Oskar Schürer, Prag, Strésóvice, Bieloborska 446 / NORD-AMERIKA: Frank E. Washburn Freund, 50 West 90th Street, New York City / SÜD-AMERIKA: Dr. Ludwig Weber, Buenos Aires (Argentinien), Pietras 361 / RUSSLAND: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu. 92 / INDIEN: Frau Dr. Stella Kramrisch, Calcutta, Universität.

Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Kommandit-Gesellschaft a. A., Leipzig, Liebigstr. 6 II. Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Michelangelo-Modelle

Von ERNST STEINMANN
Mit einer Abbildung

In der unlängst erschienenen Michelangelobiographie des berühmten Dänen Georg Brandes, dessen Verdienste um Nietzsche und Voltaire bedeutender sein dürften als seine Verdienste um den großen Florentiner, findet sich unter andern Seltsamkeiten auch die seltsame Behauptung, daß Michelangelo sein Leben lang das Modellieren in Ton verschmäht habe.

Wir dürfen ganz im Gegenteil behaupten, daß wir von keinem Künstler der italienischen Renaissance so zahlreiche Zeugnisse über beständiges Modellieren in Wachs und Ton besitzen wie gerade von Michelangelo.

Ausführlich äußert sich schon Vasari über diesen Punkt. Er hat bekanntlich über die Art, wie Modelle in Wachs und Ton für plastische Arbeiten herzustellen seien, ein besonderes Kapitel geschrieben, und hier bezeugt er ausdrücklich, daß niemand es besser verstanden hat als Michelangelo, sich der Modelle in Wachs und Ton für seine Arbeiten zu bedienen. Vasari weiß auch zu berichten, daß Michelangelo alle seine Modelle dem Antonio Mini als Reisesegen mit nach Frankreich gab, wo sie nach dem Zeugnis Mariettes sämtlich zugrunde gegangen sind. Ausführlicher äußert sich noch Cellini in seinen „Trattati dell' orificeria" über diesen Punkt. Er führt vor allem aus, daß Michelangelo nicht nur für seine Werke der Plastik, sondern auch für Architekturstücke, die seine Arbeiter auszuführen hatten, Modelle gemacht hat, und er überrascht uns durch die Mitteilung, daß der Meister für seine plastischen Werke nicht nur kleine und große Modelle auszuführen pflegte, sondern es sogar liebte, sich die Figuren für seine Gemälde plastisch zu bilden.

Und was die Zeitgenossen Michelangelos als Augenzeugen berichten konnten, das setzte sich fort in der unmittelbaren Tradition nach seinem Tod. Armellini legt in seinen „Veri precetti" Michelangelo die Worte in den Mund: „Von allen meinen Werken habe ich immer Modelle gemacht."

Aber haben wir nicht auch sonst aus Michelangelos eigenem Munde Zeugnisse genug darüber, wie sehr er die Kunst des Modellierens für einen Bildhauer als den Anfang aller Weisheit betrachtete? „Lerne erst zu modellieren und dann auszuführen," soll der Achtzigjährige dem Giovanni da Bologna gesagt haben, indem er ihm mit eigenen Fingern ein fertiges Modell völlig umarbeitete. „Das Geld, das ein Baumeister in Modellen anlegt, trägt die höchsten Zinsen," ist ein anderer Ausspruch des Meisters, der uns von Vasari in einem Brief an den Herzog Cosimo von Florenz überliefert worden ist. Und in einem berühmten Sonnett an Vittoria Colonna bekennt er selbst, daß er „con breve e vil modello" dem Stein Leben gebe. Ja, er nennt sich selbst ein Modell „di poca stima", das erst durch Vittorias Hand vollendet werden müsse.

Briefe und Ricordi bestätigen im einzelnen die beständige Ausführung von Modellen in der Werkstatt Michelangelos. „Heute am 12. Januar 1524 begann der Tischler Bastiano mit mir an den Modellen für die Gräber von S. Lorenzo zu arbeiten," heißt es einmal. In einem Brief des Leonardo Sellaio an den Meister vom 10. März 1525 ist schon von acht Modellen die Rede. Modelle für das Juliusdenkmal, für die Fassade von S. Lorenzo — dies Modell wurde Papst Leo X. feierlich in der Torre Borgia vorgeführt —, für die Treppe der Laurenziana, für den Palast Julius III., für San Giovanni dei Fiorentini, für die Peterskuppel endlich sind durch Rechnungen und Briefe bezeugt. Ja, eigentlich mit jedem der plastischen Werke, die Michelangelo geplant oder ausgeführt hat, verbindet sich auch irgendeine Notiz, irgendeine Vorstellung von einem Modell. Das Modell für die Marmorgruppe von Herkules und Kakus, das Michelangelo im Wettstreit mit Bandinelli anfertigte, erregte schon bei den Zeitgenossen allgemeine Bewunderung und wurde von späteren Künstlern eifrig kopiert. So konnte schon ein

Mitlebender, Giambattista Gelli, behaupten, daß die ganze Welt mit Nachahmungen von Modellen Michelangelos angefüllt sei.

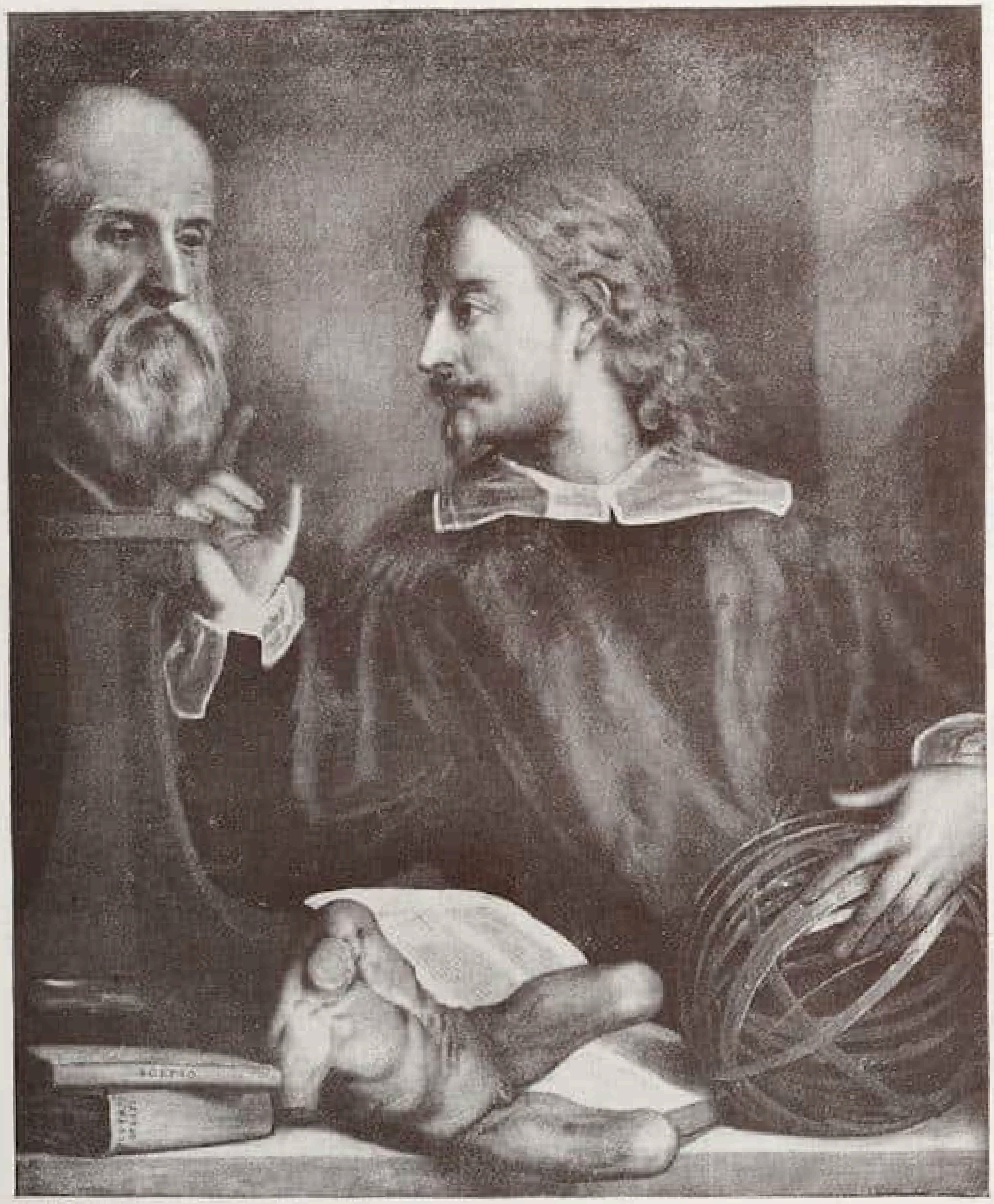
Tatsächlich sind denn auch die Modelle in Wachs und Ton, die dem Michelangelo zugeschrieben werden, wie Sand am Meer. Schon die Zeitgenossen wußten diese unscheinbaren Erzeugnisse seiner unerreichten Kunst zu schätzen. Aretino geriet außer sich über ein Modell, das Michelangelo für den Kopf des hl. Cosmas in der Medicikapelle angefertigt hatte und das in seinen Besitz kam. Vasari erzählt mit Stolz, daß er in seinem Haus in Arezzo zahlreiche Modelle von der Hand des Meisters aufbewahre. Auch Ercole Ferrata und Alessandro Vittoria waren stolz auf den Besitz von Modellen Michelangelos, und Winckelmann behauptet, in Rom im Atelier von Cavaceppi eine ganze Sammlung solcher Modelle gesehen zu haben.

Einzelne Modelle wie das der Hand, des Flußgottes, der Anatomie, galten als nie wieder erreichte Vorlagen plastischer Kunst und waren in Kopien in ganz Italien verbreitet. Vor allen Dingen erfreute sich das Modell des Flußgottes Michelangelos eines weitverbreiteten Rufes. Sehen wir ihn doch sogar auf einem Selbstbildnis des Padovanino angebracht, das heute in Padua im Museo civico bewahrt wird[1].

Daneben waren es die Allegorien der Medicikapelle, die von den Künstlern immer wieder kopiert worden sind. Vasari bezeugt, daß Männer wie Tribolo, Pierino da Vinci, Daniele da Volterra und selbst Tintoretto diese Skulpturen kopiert haben. Wer kennt nicht die herrlichen Studien, die Tintoretto in der Medici-Kapelle gemacht hat? Wer kennt nicht die beiden Zeichnungen des Federigo Zuccari im Louvre, die uns die Medici-Kapelle mit Kunstbeflissenen angefüllt zeigen, die dort zu zeichnen und zu modellieren pflegten? So mußte sich in der Tat Gellis Wort erfüllen, daß die ganze Welt mit solchen Modellen angefüllt sei. Und was Wunder, daß auch die Kopien für Originale gehalten wurden, daß die Besitzer solcher Modelle behaupteten, Originalwerke Michelangelos zu besitzen, und daß die Reisenden solche Modelle in öffentlichen Sammlungen als Originalwerke Michelangelos bewunderten. Zahlreich sind die Nachrichten, die wir über solche Originalmodelle Michelangelos in öffentlichen und Privatsammlungen besitzen. Mariette behauptet, Crozat habe ein Modell Michelangelos für eine Pietà besessen. Er sah in den Uffizien ein Modell, in dem Michelangelo in Wachs die Ergänzung des Torso vom Belvedere versucht haben sollte. Ebendort sah Karl Morgenstern im Anfang des 19. Jahrhunderts noch eine Wachsskizze zum Herzog Lorenzo, und in der Sammlung Stosch befand sich eine Terrakotte Michelangelos, ein Schächer am Kreuz. Solche Beispiele ließen sich aus Reisebeschreibungen und Museumskatalogen — fast möchte man sagen — bis ins unendliche vermehren.

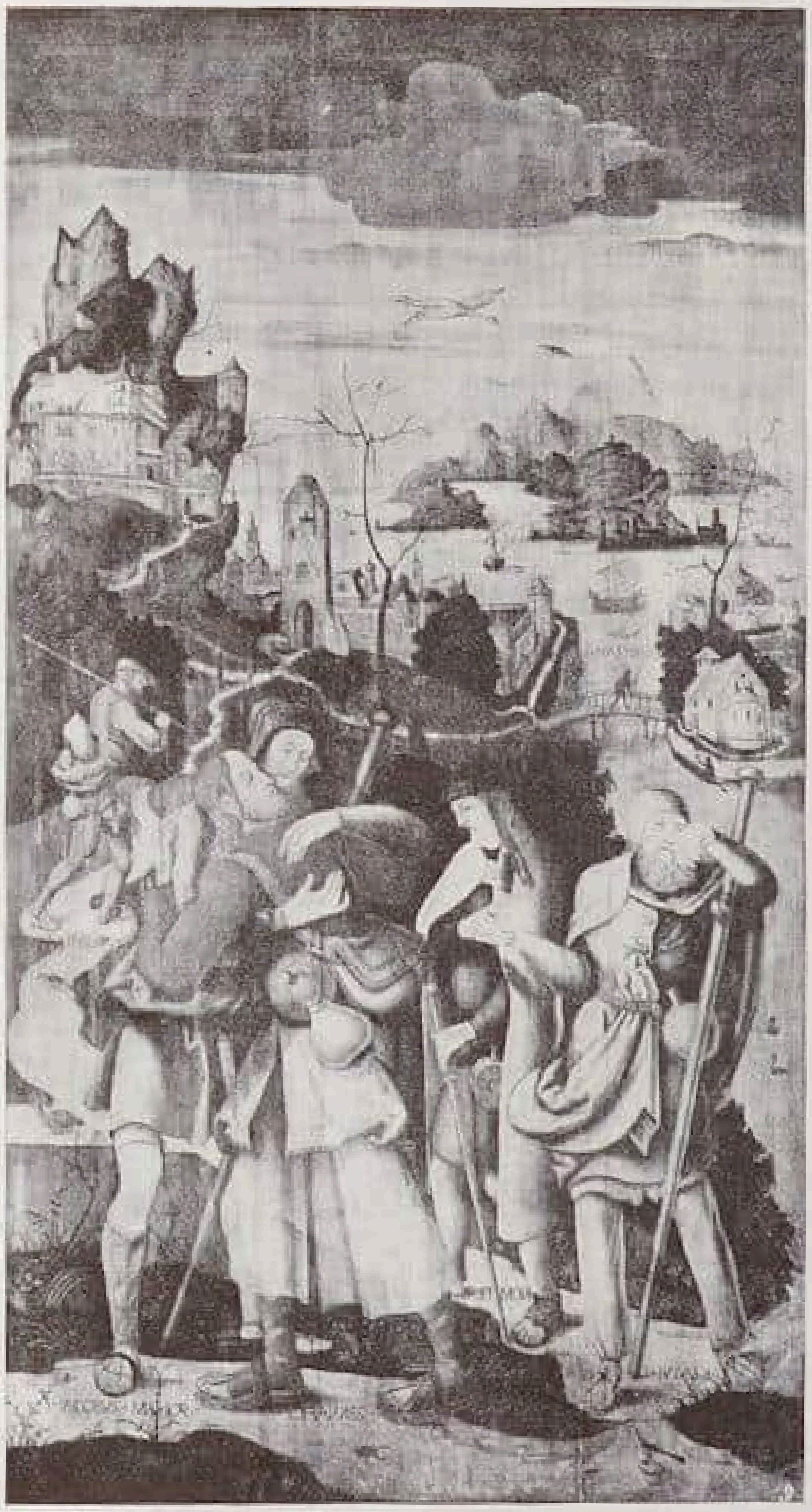
Thode hat im VI. Band der nie genug zu lobenden kritischen Anhänge seines Michelangelowerkes wenigstens einen Teil der Terrakotten zusammengestellt, die Michelangelo in den letzten Jahrhunderten zugeschrieben worden sind. Aber eine entscheidende Förderung der Frage, was von all diesen Modellen, die sich besonders zahlreich von den allegorischen Gestalten der Medicikapelle erhalten haben, wirklich Michelangelo zugeschrieben werden darf, haben wir erst in allerletzter Zeit durch A. E. Brinckmanns „Barockbozetti" und einen Aufsatz von Eric Maclagan im Burlington Magazine erfahren. Beide Forscher sind völlig unabhängig voneinander in der Beurteilung der Modelle, die im Victoria and Albert Museum in London und in der Casa Buonarroti in Florenz Michelangelo zugeschrieben werden, zu überraschend ähnlichen Ergebnissen gelangt. Wenigstens einige Bozzetti Michelangelos in London und Florenz scheinen heute als eigenhändige Arbeiten des Meisters sichergestellt. Im Victoria and Albert Museum sind es vor allem die Wachsskizzen für einen Sklaven und für die Gruppe von Herkules und Kakus, in der Casa Buonarroti der Torso eines Frauenkörpers, der Entwurf für

[1] Da in der Literatur über die Flußgötter dieses Modell bis heute unbekannt geblieben ist, so fügen wir die Abbildung bei nach einer Aufnahme, die Professor Alessandro Scrinzi freundlichst in Padua für diesen Zweck herstellen ließ.



Padovanino. Selbstporträt.

Padua, Museum Civico.



J. Breu. Orgelflügel. J. Ratgeb. Abschied der Apostel. 1519.

Zu dem Aufsatz: „H. Wescher-Kauert, Das Ende der altdeutschen Malerei und die antiklassische Strömung“.

den David, beide in Wachs, und einige wenige andere Fragmente in Wachs und Ton, die für alle Zuschreibungen an Michelangelo den Ausgangspunkt bilden müssen. Wenn auch diese Bozzetti zeitlich ziemlich weit auseinanderliegen und Brinckmann nicht mit Unrecht an ihnen eine Stilentwicklung Michelangelos zu konstruieren versucht, so ist ihnen doch allen jener Zug ins Große und Allgemeingültige eigen, der sich bei Michelangelo mit einer von keinem Künstler jemals wieder erreichten Kenntnis der Struktur des menschlichen Körpers im einzelnen verband. Alle seine Modelle haben etwas durchaus Skizzenhaftes, alle tragen den Stempel der Inspiration des Augenblickes, bei der sich die Behandlung der Form im einzelnen des Gesichts, der Hände, der Füße, der Haare von selbst ausschließt. Man glaubt in diesen flüchtigen, nur in großen Umrissen entworfenen Skizzen noch die eigene Hand des Meisters beobachten zu können, wie er Visionen festzuhalten sucht, die sich seinem Geiste niemals wieder bieten würden. „Gibt es einen Gesichtsausdruck für diese Körper?“ fragen wir mit Meier-Gräfe. „Muß er nicht notgedrungen hinter dem Ausdruck der Glieder zurückbleiben? Die Physiognomie einer Plastik steckt nicht im Antlitz.“

Allerdings hat Meier-Gräfe diese wuchtigen Worte nicht auf die Originalbozzetti in Florenz und London angewandt, sondern auf die meist kopflosen Modelle der Mediciskulpturen in der Sammlung Hähnel, durch deren mit nie geschauter Pracht veranstaltete Ausgabe er sich ein Verdienst um die Michelangeloforschung erworben hat, gleichviel ob man die Terrakotten der Sammlung für Originale oder Kopien hält[1].

Durch diese mit ungewöhnlicher Verschwendung und — was Typen und Text anlangt — mit größtem Geschmack ausgeführte Publikation wird die Diskussion über die Modelle Michelangelos im allgemeinen und die Hähnelmodelle im besonderen neue Nahrung erhalten. Henry Thode hat sich schon vor langen Jahren mit Wärme für die Echtheit wenigstens eines großen Teils dieser Bozzetti eingesetzt. Und niemand wird bestreiten können, daß es sich hier in der Tat, vor allem was die Allegorien der Medicikapelle anlangt, um ganz ausgezeichnete Tonarbeiten handelt, die nur einem Künstler entstammen können, der mit technischen Fertigkeiten auch die Fähigkeit besaß, die geistigen Werte in der Kunst Michelangelos nachbildend zu verkörpern.

Aber gerade das wenige, was wir heute von den Bozzetti in London und Florenz Michelangelo nennen wollen, muß uns abhalten, die Terrakotten der Hähnelsammlung als eigenhändige Arbeiten des Meisters anzusehen. Sie sind durchweg allzu sauber und sorgfältig ausgeführt, sie haben nichts von jener unmittelbar gestaltenden Kraft, die eben nur in Michelangelos eigenen Fingern lag. Meier-Gräfe weist diesen Gebilden einen so hohen Platz in der Kunst Michelangelos zu, daß er selbst glaubt, „sich gegen den paradoxen Versuch verteidigen zu müssen, Terrakotten, deren Eigenhändigkeit nicht bewiesen wird, über die Werke Michelangelos in S. Lorenzo selbst zu stellen“, aber er hütet sich wohl, für die Autorschaft Michelangelos einzutreten. Man hat den Eindruck, daß es ihm trotz aller Bewunderung nicht möglich ist, hier ja oder nein zu sagen.

Es ist bezeichnend für den Zauber, den der Name Michelangelos heute mehr denn je in der Welt ausübt, daß man auf Mappe und Text des Groß-Folio-Werkes — ein kleineres Format wäre gewiß erwünscht gewesen! — weiter nichts liest als eben Michelangelo. Dieser Name genügt heute, um die Teilnahme weitester Kreise zu wecken. „Es gibt für einen mit Verstand begabten Menschen meiner Generation nicht die Möglichkeit, Michelangelo zu entbehren,“ schreibt Meier-Gräfe. Und dies Wort zeigt uns vielleicht den Weg für die richtige Würdigung der neuen Huldigung, die seinem Genius vom Safariverlag dargebracht worden ist. Wir wollen also auch für diese Gabe dankbar sein.

[1] Michelangelo. Die Terrakotten aus der Sammlung Hähnel. Vierzig auf der Handpresse gedruckte Heliogravüren in der Größe der Originale. Mit einer Einleitung von Julius Meier-Gräfe und dem Ergebnis der Forschungen Henry Thodes. Safari-Verlag. Berlin 1924.

Das Ende der altdeutschen Malerei und die antiklassische Strömung

Mit vier Abbildungen auf zwei Tafeln

Von H. WESCHER-KAUERT

Daß die große deutsche Malerei des 16. Jahrhunderts, fast in einer einzigen Generation aus traditioneller Befangenheit heraus zur Blüte getrieben, mit dieser zugleich wieder erlischt, scheint einem organischen Entwicklungsverlauf zu widersprechen und fast durch eine gewaltsame Ursache bedingt.

Die akademische Richtung der Amann und Stimmer, wie sie sich um die Jahrhundertmitte mit Hilfe einer an sich ausgereiften, schon fast äußerlich gewordenen Form eines Einzelnen (Holbeins d. J.) konsolidiert, zieht im weiteren aus fremden Wurzeln ihre kümmerliche Kraft und kann als Ende der großen deutschen Epoche kaum angesehen werden.

Die Maler aber, die zeitlich bis zu jenen hinreichen, Huber, der Meister von Meßkirch, der alte Cranach, aus einer Blutsfolge mit den vorangegangenen Grünewald, Burgkmair, Altdorfer, ziehen in Wirklichkeit als letzte Ausbeuter und Ausdeuter die deutsche Kunst mit sich zu Grabe.

Die Zeit der Reformation, die um Lehre und Glauben wie um etwas Daseinsnotwendiges ficht, sucht auch im Kunstwerk das künstlerische Programm, und jeder Meister nimmt schöpferisch den Kampf um die Überzeugungen auf. An der Heftigkeit dieses Streites aber scheinen die kulturellen Kräfte erlahmt zu sein.

Bemüht man sich, auf künstlerischem Boden die Parteien zu sondern, so ergibt sich das merkwürdige Bild, daß alle gegen einen stehen, einen Gegner, der darum fast wie ein Idol, ein Begriff erscheint: die Klassik, um die sich Dürer seit Italien theoretisch bemüht, und die in seinem Werk, wenn überhaupt, verdichtet ist. Ihr Wesen ist Harmonie, Ausgleich all jener Gegensätze, aus denen das Kunstwerk entsteht, wie aus Form und Inhalt, Verschleierung und Verdeutlichung, Vielheit und Einheit, Zufälligkeit und Bewußtheit.

Gleichmaß aller dieser Kräfte liegt vor und hinter aller Kunst wie vollkommenste Harmonie der Töne, der Dreiklang, vor und hinter aller musikalischen Schöpfung liegt; und zwischen Anfang und Ende bedeutet jedes Kunstwerk die subjektive Bewältigung dieses ewig klaffenden Zwiespaltes.

Jede Annäherung an das Ziel — und es muß deren so viele geben als es Gegensätze der genannten Art gibt — erfüllt notwendigerweise mit Furcht vor der letzten Entspannung. Darum bewirkte jene Prägung einer idealen Norm, wie sie aus Antike, Renaissance und Humanismus im 16. Jahrhundert hervorging, in den mitbetroffenen Künstlern eine gewisse Furcht, die sie trieb, individuellste Gestaltung einer solchen drohenden Schablonisierung entgegenzustellen.

Anziehung und Abstoßung mögen sich gefolgt sein, und gegen Dürers Erfolg erhebt sich unmittelbar die Gegenströmung, die wir heute Manierismus, antiklassischen Stil nennen, die dem Gedanken des Allgemeingültigen den Anspruch des formalen Subjektivismus gegenüberstellte.

Es muß zu Irrtümern führen, wollte man aus der Kunstbetrachtung, die allein den Gegensatz Klassik und Gotik sieht, Dürer contra Grünewald, Erscheinungen wie Jörg Ratgeb, Sebastian Daig, Jörg Breu nicht anders denn als Fortführer der gotischen Linie hinnehmen. Der Abstand zwischen jener bodenständigen Nichtklassik, wie sie am eindringlichsten und geläufigsten im Isenheimer Altar verkörpert ist, und diesem neuen, theoretischen Kunstwollen darf nicht verkannt werden. Und daß andererseits Werke

wie Ratgebs Herrenberger Altar, Breus Orgelflügel in Augsburg, Hubers Kreuzaufrichtung, Baldungs Hexenbilder weniger in ihren lokalen Wurzeln als vielmehr in ihrer gemeinsamen Absicht zu verstehen sind, gibt der Ansicht Recht, daß diese Künstler auch in einem zentralen Problem zu fassen seien: ihrer Gegnerschaft gegen das klassische Ideal.

In gewisser Weise arbeiten freilich auch die „Gotiker", Albrecht Altdorfer, Nikolaus Manuel, Hans Leu, Grünewald, Ulrich Apt, der manieristischen Bewegung vor, insofern sie in der Tat auch im Gegensatz zu Dürers Kunstlehre sich befinden dadurch, daß sie entgegen dem Normativen die Bildebene höchst einseitig belasten. Von den Manieristen selbst unterscheiden sie sich aber auch darin wieder durch die Einheitlichkeit ihres Wollens.

Denn eben diese rücken nun aus der Tradition heraus in bewußte Kampfstellung: und so umfassend weit stellt sich das befehdete Harmonieideal dar, daß es ungezählte Angriffspunkte bietet und seine Gegner zerstreut und einander entfremdet. Während also die Vertreter des Gleichmaßes Dürer und Holbein d. J., Beham, Pencz und die Kleinmeister in ihrem gemeinsamen Weltgefühl zu fassen sind, sind es ihre Gegner jeder nur in seiner „Manier".

Um die Gleichgewichtsverteilung von Ruhe und Bewegung, Fülle und Leere, Symmetrie und Assymmetrie, Linie und Farbe, Fläche und Volumen zu erschüttern, konnte dieser oder jener Weg beschritten werden und oftmals erfolgt von beiden gegenteiligen Polen der Vorstoß, so daß die konträrsten Einstellungen zugleich Geltung gewinnen.

Neben Jörg Ratgeb, dessen Gestalten mit einer gleichsam metaphysischen Geste auftreten und so auch jeder sinnlichen Körperlichkeit beraubt sind, steht Jörg Breu, der alles immaterielle Gefühl durch die körperliche Wucht, Volumen und Funktion ertötet, und steht Fefelen, der in seiner „Adoration" von 1531 das Kubische der Figur bis zum Grotesken steigert. Ihre Hingabe an die Atmosphäre, den wechselnden strömenden Luftraum führt Huber und Baldung zu einer Auflösung der festen Struktur sowohl des Bildes, der Bildkomposition im ganzen, als auch des Konturs im einzelnen. Seb. Daig und der ihm verwandte Meister von Meßkirch wiederum treiben den Kult der Dinghaftigkeit in der allbereiten Gegenwärtigkeit der Objekte, der die ältere Generation des 15. Jahrhunderts kennzeichnete, in eine neue äußerste Möglichkeit.

Keiner dieser Meister hat noch einmal Schule gemacht, keiner dieser Versuche scheint als Lösung empfunden worden zu sein, nicht einmal dort, wo der logischen Entwicklung schaffenden Geistes tieffte Überzeugungskraft innewohnte wie etwa, als Baldung alternd eine neue Wesenhaftigkeit des Lichts offenbarte oder die — das Barock vorausahnende — Erregung der Assymmetrie. Auch Hubers genialischer Drang, plastisch zugleich und malerisch zu gestalten, entrückt und doch körperhaft, hielt die allgemeine Zersetzung der Kunst nicht auf.

Schwankend in ihrer Stellungnahme ist diese Generation zwar stärker als jede andere der Beeinflussung zugänglich, aber sie nimmt anders Geartetes um seiner besonderen Tendenz willen, nicht im Hinblick auf künstlerisches Verwandtschaftsgefühl auf, und so bleibt die gegenseitige Annäherung unvollkommen und verschmilzt nicht mehr zu lebensfähigen Gemeinschaften. Spontan werden neue Ideen aufgegriffen und ebenso oft eine (zufällige) Abkehr von der Norm ebenso schnell widerrufen. Einzelne empfinden plötzlich jene Unregelmäßigkeiten der Körperbezeichnung und Disproportionierung, wie sie erstmalig aus seelischer Ergriffenheit gewachsen (bei Pacher etwa oder in Dürers Marienleben), als Mittel zum Zweck und gleichen dann von fern Antiklassikern, so Holbein in seiner früheren Basler Passion, Kulmbach in den Petrus-Paulustafeln in Florenz.

Starr und programmatisch bleibt dagegen das Schaffen derer, die erst ein stärkerer Anstoß aus der Bahn ihres herkömmlichen Schulganges warf. Daß sie in Italien suchten und holten, ist nicht so verwunderlich als wo sie das Neue holten. Vor allem ist es

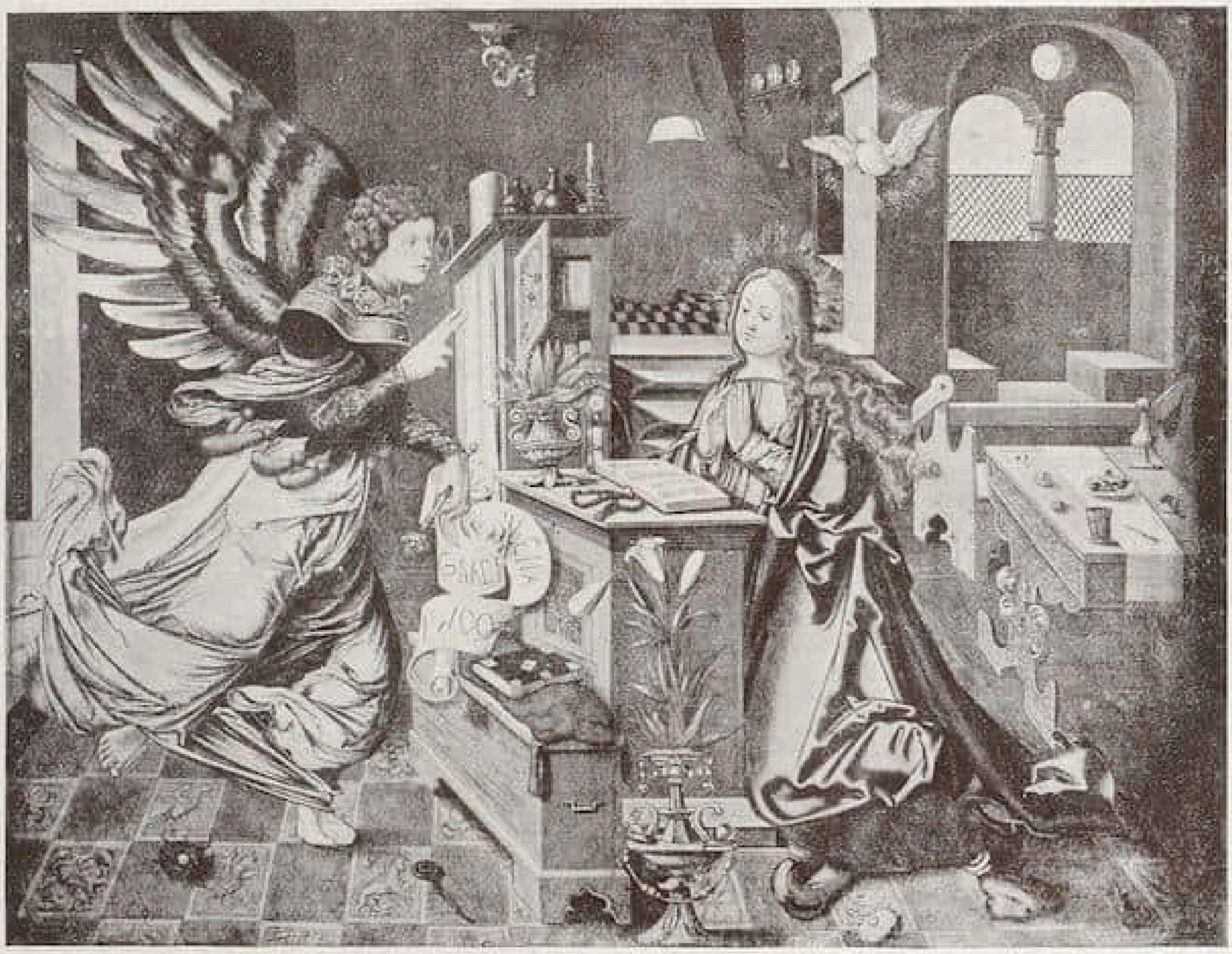
der Mantegnakreis, das Quattrocento alſo, das ihnen, Breu, dem Stecher H. L., Feſelen, Eindruck erweckte; und in dem frühen Bild Breus „Adam und Eva" liegen die Einflüſſe aus Signorellis Kreiſe auf derſelben Linie.

Merkwürdiger, wenn auch nicht ſo exakt zu belegen, iſt der italieniſche Einfluß, den Ratgeb erfahren haben muß, deſſen Herrenberger Altar Beziehungen zu Carpaccios Frühwerken aufzuweiſen ſcheint. In der Landſchaft, den Architekturformen wie auch in der Farbgebung drückt ſich eine über das Nationale hinweg artverwandte Kunſt aus, in der die Hinneigung zum Weltfremden, Jenſeitigen überwiegt. Freilich erſcheint das höfiſche Renaiſſancebild des Venezianers hier nur ins Ungeheuerlichſte verzerrt.

Die früheren Arbeiten Ratgebs, die Bildniſſe des Städel, die Anbetung der Könige auf Schloß Lichtenſtein, der Barbara-Altar in Schwaigern, der Ulmer Schule — der Zeitblom, Stocker entſtammend, deuten nur in der Härte ihrer Raumauffaſſung den ſpäteren Entwicklungsverlauf an. Weniger als bei irgend einem bedeuten Zuſammenhänge mit der Lokalkunſt für ſeine Erfaſſung, der mit ſeiner religiöſen Inbrunſt zwar dem Alten verknüpft, das Formproblem doch als kühner Neuerer löſt.

Nach ſolchen Löſungen, ſollte man ſagen, ſei alles erlaubt. Darin, daß ſie trotzdem unfruchtbar blieben, erwies ſich die Stärke der klaſſiſchen Idee, die ſich die Baſis des breiten Kunſtſchaffens behauptet hatte. In ihrem Gemeinſchaftsgefühl trug ſie den Sieg davon, indem vorzüglich die Stecher ſie — nicht ohne Reduktion im Schöpferiſchen — auf einer gewiſſerweiſe glücklichen Mitte fortführten. Die eigentlich ſchöpferiſche Genialität aber mußte, wie in Deutſchland ſo oft, dem Strom entgegenſtehen.

Waſſilij Masjutin.



S. Daig. Verkündigung. 1510.

M. Feselen. Anbetung. 1531.

Henri Matisse. Konzert.

Henri Matisse. Interieur.

Henri Matisse

Von *ADOLPHE BASLER* / *Mit zehn Abbildungen auf fünf Tafeln*

Der kurze Zeitabschnitt von 1906—1910 gilt in der Entwicklung der modernen französischen Malerei als einer der unruhigsten und lebhaftesten. Die impressionistischen Meister hatten schon ihre Weihe empfangen, und die erfahrenen Kunstliebhaber stritten sich über ihre Werke, aber wie selten waren zu jener Zeit noch diejenigen unter der Künstlerjugend, die es wagten, den Lehren zu folgen, die man aus den Werken eines Cézanne oder Renoir ableitete. Das neue, von Manet und Claude Monet verkündete Evangelium der Malerei bewirkte, daß Neugierige deren Gemälde in der Galerie Durand-Ruel aufsuchten, während ein kleiner auserlesener Kreis es wagte, bei Vollard die Cézannes anzusehen, die meistens ungerahmt an der Wand lehnten. Diese Besucher waren meist Schüler von Gustave Moreau oder Leser der „Revue Blanche", die eine hervorragende Rolle in der Entwicklung der Literatur und Kunst gespielt hat. Die von den Brüdern Nathanson unter Mitwirkung von Felix Fénéon gegründete „Revue Blanche" lenkte am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Aufmerksamkeit auf die originellsten Talente. Ihre Redaktion beurteilte die ersten Kundgebungen von jungen Künstlern, die sich den impressionistischen Meistern näherten, die die akademischen Vorschriften bekämpften: Vuillard, Roussel und vor allem Bonnard, der Freund von Toulouse-Lautrec, wandten ein impressionistisches, dekoratives Aufsetzen der Farbe an, das, reizvoll durch Einfachheit und Intimität, bei den Anhängern der Vorkämpfer sehr beliebt wurde.

Maurice Denis seinerseits machte durch seine Schriften in der Revue „L'Occident" Cézanne, Gauguin und die Schule von Pont-Avon bekannt, deren einziger interessanter Überlebender, Filiger, in einem Winkel der Bretagne zurückgezogen lebt. Die von großer Kenntnis zeugenden Artikel von Maurice Denis erleichterten bedeutend das Verständnis für diese Kunst, die die offizielle Kritik bis dahin geringschätzte.

Aber die Lebensfähigkeit einer Kunst zeigt sich nur in der Bewunderung, die sie in der Seele der jüngeren Generationen hervorruft. Nun ging aber diese Begeisterung der Jungen, die noch wichtiger war als die Bewunderung der Kunstliebhaber, von dem Atelier Gustave Moreaus aus. Dieser Meister, ein Liebhaber der Renaissance, — der ein ganzes Museum mit Darstellungen von Leda und Salome ausstaffierte, der sein ganzes Leben lang die Sagen und Mythen der Menschheit malte und eine Art Leconte de Lisle für die Kunst wurde, der kein Malgenie war, doch den Stil eines feinen Juweliers besaß, — war trotzdem ein idealer Führer für die Schüler der École des Beaux-Arts. Nur in seinem Atelier besprach man den Impressionismus, Cézanne, Gauguin, van Gogh. Einer der Schüler Gustave Moreaus, Linaret, der Vorläufer der ganzen modernen Bewegung, brachte um 1900 ein Aquarell und ein kleines Gemälde von Cézanne mit in das Atelier, die er von seinen Ersparnissen für 50, bzw. 150 Frs. gekauft hatte. Linaret, Derains Schulfreund, war Mitschüler von Matisse, Rouault, Marquet, um nur einige der Bekanntesten von heute zu nennen. Wenn ich diese historischen Einzelheiten anführe, geschieht es nur, um die Rolle, die Matisse später spielte, besser hervorzuheben. Nachdem Linaret zu früh dahingeschieden war, Derain schon von Matisse geschätzt wurde, Rouault sich in seiner Einsamkeit abschloß und Marquet und die anderen sich ziemlich schnell einem leicht auffassenden Publikum verständlich gemacht hatten, blieb Matisse allein übrig, um eine neuerungssüchtige Jugend zu begeistern und die Kunst zu vertiefen, die bis dahin die offiziellen Anhänger einer veralteten Manier gelehrt hatten.

Ein universaler und ein idealer Zug durchwehten damals die Malerei. Das Bedürfnis nach einer weniger konventionellen Ästhetik machte sich bei allen Jüngeren geltend: Matisse, Derain, Braque, Marquet usw. Diese Künstler, die Fauves (die wilden Tiere), wie man sie nannte, zogen zahlreiche Künstler anderer Länder an: die Ungarn Czobel und Bereny, den Amerikaner Max Weber, die Deutschen Purrmann und Rudolf Levy, den

polnischen Bildhauer Nadelmann, zahlreiche Russen, Norweger, wie Karsten, Schweden, die alle den optischen Illusionen und dem äußeren Reiz der Impressionisten die Kunst Cézannes gegenüberstellten, der für sie die gleiche Rolle spielte wie Giotto für die italienische Malerei[1]. Die Frische des Schauens, die es Cézanne erlaubte, die Natur so gründlich zu erfassen, daß sie nichts von ihrer jungfräulichen Schönheit einbüßte, das Talent, den von ihm gemalten Gegenständen Leben einzuhauchen, sie zu vergeistigen, sie zur Idee zu erheben und auf jene plastischen Synthesen zuzukommen, wo jedes Bruchstück lebt als das Element einer durch die Einbildungskraft eines großen Dichters erweiterten Natur, alles das schlug eine schwere Bresche in die moderne Malerei.

* * *

Es ist das große Verdienst von Matisse, der richtige Erklärer der Kunst Cézannes gewesen zu sein. Gerade er und die „Fauves" trugen am meisten zur Blüte der neuen von Cézanne herrührenden Ästhetik bei. Die von ihm geleitete Schule, aus der so viele deutsche, amerikanische, skandinavische und russische Maler hervorgingen, hat in der Geschmacksbildung auf dem Gebiete der modernen Malerei eine wichtige Rolle gespielt. Besonders Matisse und seine Schüler verbreiteten den Kultus Renoirs und Cézannes. Ihnen ist es zu danken, daß man die Sinnes- und Geisteskraft verstehen lernte, die dem Meister von Aix gestattete, ein Gemälde mit beschränkten Mitteln und von größter Wahrheit zu entwerfen; die scharfe Auffassungsgabe, die sich im kleinsten Bruchstück zeigt; die mit der größten Gedankenschärfe ausgedrückten Absichten in seinen Umbildungen, Verkürzungen und Dimensionen und die zur Verwirklichung des Rhythmus unentbehrliche Schönheit der architektonischen Struktur, — wo selbst ganz geübte Augen weiter nichts als verkehrte geometrische Formen wahrnehmen wollten.

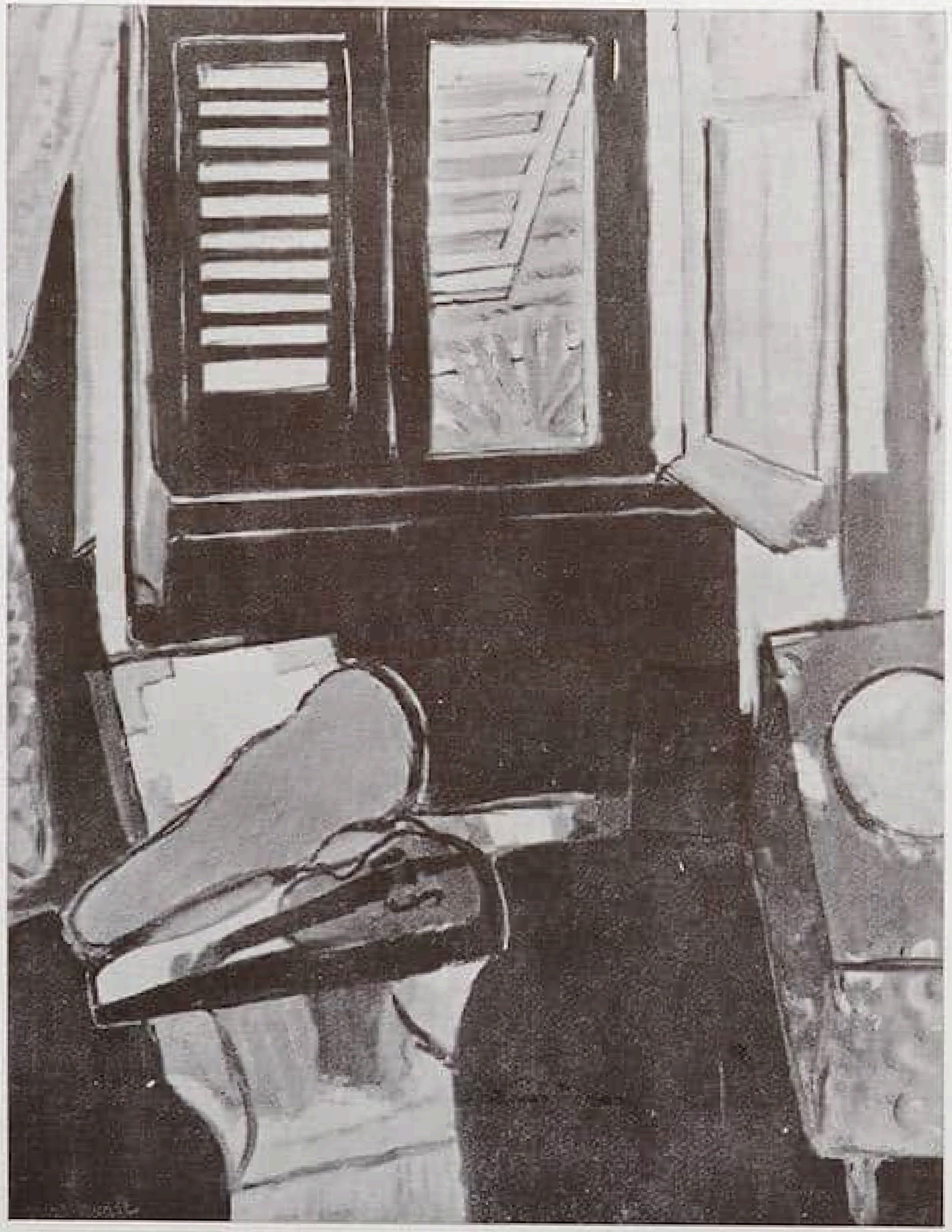
Da die jungen Maler sich eingehend mit der Kunst Cézannes befaßten, verfolgten sie seine Ideen weiter und verallgemeinerten gern ihre Untersuchungen. Schon Gauguin begriff den Zusammenhang aller Gattungen der plastischen Kunst und seiner Neigung zum Exotischen ging bereits die Vorliebe der Generation der „Fauves" für die bis dahin verkannten oder wenig bekannten Kunstformen voraus. Die Ungeschicklichkeit der Primitiven, die ägyptischen und assyrischen Monumentalfiguren, der griechische Archaismus, die naive Aufrichtigkeit der romanischen und gotischen Meister, die Skulpturen der Neger und Südseevölker sind u. a. die Grundlagen der von den „Fauves" und vor allem von Matisse eingeführten neuen Erziehung. Und ich lege auf seinen Einfluß als Erzieher ebensoviel, wenn nicht noch mehr Gewicht als auf seinen Einfluß als schöpferischer Künstler. Denn infolge seines Einflusses änderte sich der Charakter der französischen Malerei.

Die Kunst von Delacroix, Daumier, der Meister von Barbizon, der großen Impressionisten bewunderte man, ohne zu versuchen, allgemeinere Regeln daraus abzuleiten. Es ist das Verdienst der von Cézanne beeinflußten Generation, von Matisse und den „Fauves", einen Stil mit universaler Tendenz eingeführt zu haben. Es entstand eine im höchsten Grade vergeistigte Kunst, die, im Gegensatz zum Materialismus der großen Realisten und zu dem gänzlich physischen Empfindungsvermögen der Impressionisten, eine den Synthesen günstige Ästhetik und transzendentere Spekulationen zur Geltung kommen ließ. In der Tat hat es seit dem Mittelalter keine so internationale Richtung gegeben, kein so klares und allgemeines Streben nach Vergeistigung der Formen. Man hätte denken können, am Geburtstag eines universalen Stiles zu stehen, der sich gleich dem gotischen über die ganze Welt verbreiten würde. Überall fühlte man die Reaktion gegen den Naturalismus, überall das Streben nach subjektiveren Ausdrucksformen, kurz ein Streben nach symbolischer Kunst. Eine unbeschreibliche Begeisterung ergriff eine

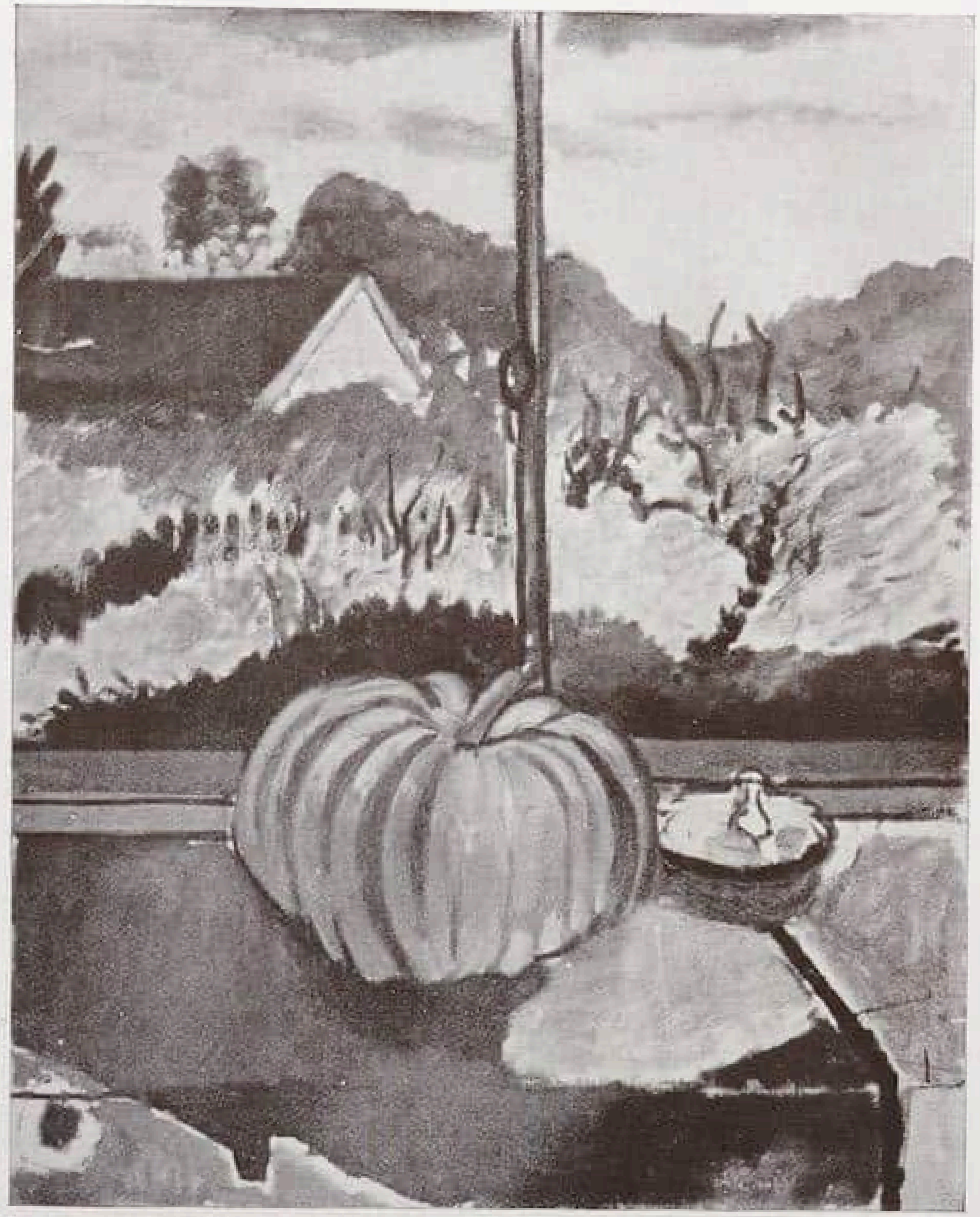
[1] Es sei auch hier erwähnt eine zu jener Zeit in Paris lebende Gruppe von kleinrussischen und polnischen Malern mit Bojezuk aus Lwow und Buszek aus Warschau, die viel mehr dank der Anregung der „Fauves" als der Beuron-Schule eine neobyzantinische Kirchenmalerei zu verkünden schienen. Ihre Versuche auf dem Gebiete der Fresken- und Mosaikmalerei waren voll von Echtheit und beweisen das Universelle dieser dank Cézannes Einfluß aufblühenden malerischen Kultur.

Henri Matiſſe. Stilleben.

Henri Matiſſe. Schachſpielende Frauen.



Interieur mit Violinkaſten.



Landſchaft mit dem Stilleben.

Henri Matiſſe.

Generation von jungen, aus allen Erdteilen stammenden Künstlern, eine Begeisterung ohnegleichen.

Dies Streben nach mehr Freiheit und Inspiration entsprang einem eingehenden Studium aller Künste der Vergangenheit und Gegenwart. Dieses Übermaß von Intellektualismus wurde jedoch von der Kritik nicht verstanden, die diesen jungen Idealismus reichlich verspottete. Sogar ein Maurice Denis hatte kein Verständnis für diese Jüngeren, die Matisse zum Führer ausersahen. Er, der mit Einfühlung und Verständnis die Kunst Cézannes und Gauguins auslegte, stand diesen Bestrebungen ratlos gegenüber. In seiner berühmten Abhandlung „Liberté épuisante et stérile" kritisierte er ihre im Jahre 1908 im Salon des Indépendants ausgestellten Werke, ohne ihnen gerecht zu werden. „Herr Casteliucho hat eine Akademie, wie wir glauben, und Herr Matisse hat auch eine. Diese beiden Gruppen veranschaulichen unser gegenwärtiges Mißverständnis. Für die eine Gruppe besteht der Unterricht in der Malerei darin, daß man die Pinselführung nachahmt (etwas rein Handwerksmäßiges), — kurz in etwas Konkretem und Mittelmäßigem. Die andere Gruppe verwirft die materielle Übung gänzlich und erwartet alles vom Verstand und den Theorien. Sie glaubt, daß die Begabung oder die Empfänglichkeit gänzlich die Ungeschicklichkeit der Hand ausgleichen können. Für die einen ist die Kunst ein Sport, für die anderen eine Ideologie. Da gibt es keine Versöhnung. Wenn man ein Kompromiß herbeiführen könnte zwischen dieser praktischen und intellektuellen Richtung, käme vielleicht eine Schule zustande. Eine reine Hypothese, diesen Denkerkopf und jene virtuose Hand zu vereinigen! Denn ich schätze weder den kühnen Gedankenflug der Schule von Matisse, noch das klägliche Handwerk der anderen." Und er folgert, daß Matisse und die „Fauves" nur Geometrie geben wollen. Da dies im Jahre 1908 geschrieben wurde, dem Geburtsjahr des Kubismus, gewinnt die Äußerung von Maurice Denis um so größere Bedeutung. „Sie sind Geometer," faßt er kurz zusammen, „sie messen den menschlichen Körper, besonders den weiblichen Akt, an dem sie besonders ein bestimmtes Dreieck hervorheben. Braque, van Dongen, Czobel und Derain kümmern sich wenig um die Natur und verabscheuen die griechisch-römische Kunst. Außerdem vergessen sie, daß der Zweck der Kunst ist, zu erfreuen. Gauguin und seine Tahitinerinnen sind mitverantwortlich für das Häßlichwerden der Formen, für die viereckigen Füße mit vier Kerben. Aber der Exotismus Gauguins hatte einen starken Naturgeruch, der hier verschwunden ist."

Im Namen der Natur werfen immer die Anhänger der alten Überlieferung den Künstlern Kühnheiten vor, die bei Matisse und den „Fauves" das Suchen nach einem natürlicheren Stil bezeichnen, als wir ihn in den leichten Stilisierungen eines Maurice Denis, einem oberflächlichen Bewunderer Benozzo Gozzolis, finden.

Während der Geist von Matisse nach abstrakten Synthesen strebte, zielte seine intellektuelle, ganz subjektive Auffassung der Formen nach plastischerem Ausdruck. Nervös veranlagt, stand er den anscheinend fertigen Werken feindlich gegenüber. Er fühlte sich von improvisierten Skizzen, die einen bestimmten Charakter trugen, angezogen. Die Mittel der Impressionisten waren hervorragend geeignet, um eine große Zahl von Kontrasten hervorzubringen, das intensivste Licht zu erlangen, indem diese Maler die Farben des Spektrums verwendeten und die Reflexe und Nuancen durch Farbentöne vermehrten; diese Hilfsmittel erschienen den „Fauves" zu analytisch, besonders im Vergleich mit der synthetischen Methode Cézannes. Diese bestand in der Herstellung plastischer Farbflächen und einer Folge durch Gegensätze wirkender Farbflecke. Außerdem ließ die Cézannsche Synthese das Sujet etwas zurücktreten; sie bewies, daß das Gefühlsmäßige nur in der geistig transponierten Natur seinen Ausdruck findet und daß dadurch das Werk die Echtheit der Empfindung wiedergeben kann. Andererseits übernahmen die „Fauves" die Eigenart von Gauguin und van Gogh. Strebten sie nicht als Nachfolger Gauguins nach einer dekorativen Kunst, besonders durch den Gebrauch von dekorativ verteilten Farbflecken auf der Fläche und von Arabesken mit ausdrucksvollen Umrißlinien? Und sie

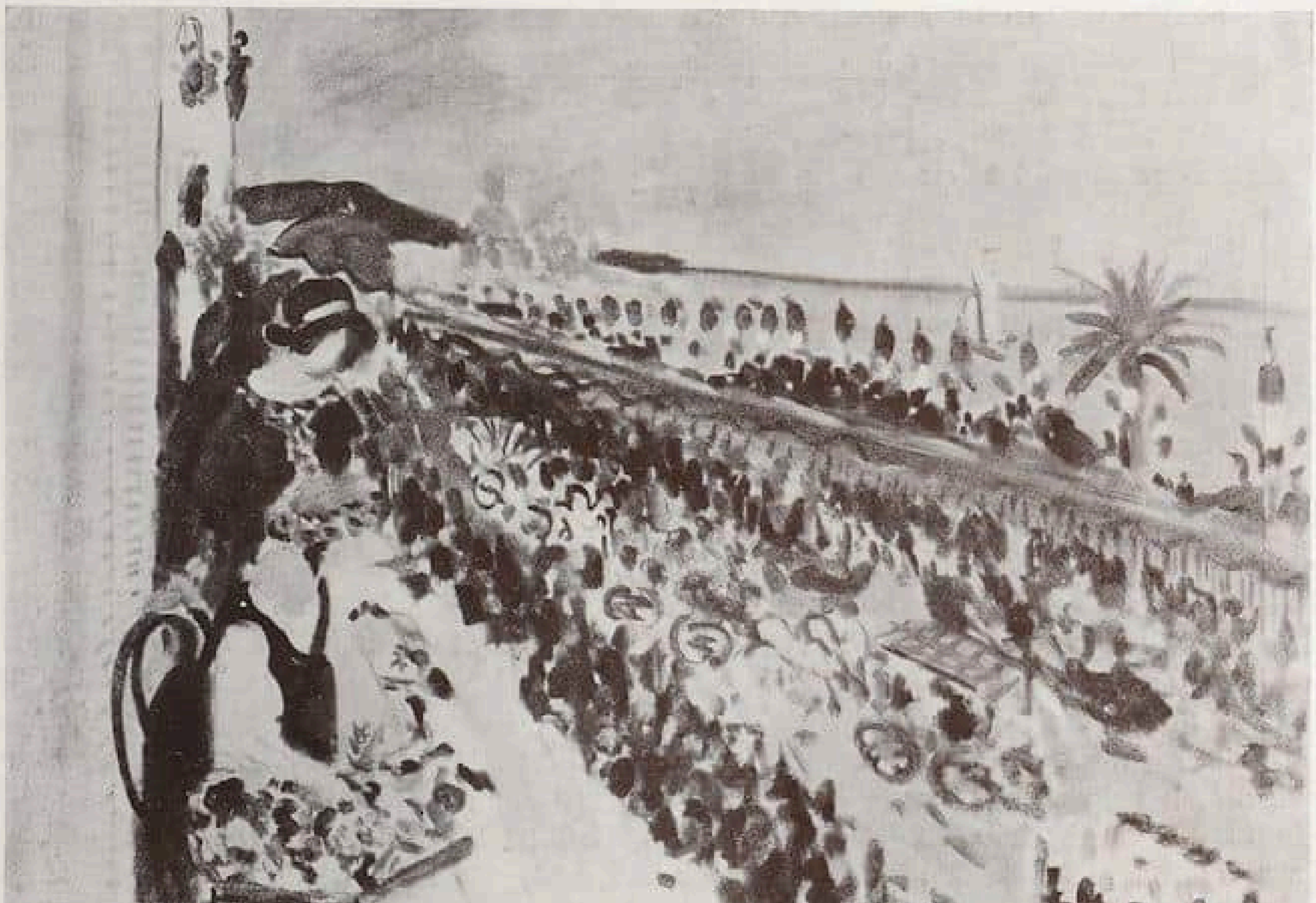
schätzten den pathetischen Charakter der Malerei van Goghs, der bewies, daß mit den dürftigsten Hilfsmitteln und durch den einfachsten Entwurf man das Wesentliche ausdrücken und dem Sujet einen entscheidenden Wert verleihen kann. Indem sie einem Rhythmus untergeordnete Umbildungen (Deformationen) und Flächen mit dekorativ verteilten Flecken zuließen, näherten sie sich ebenso der Gobelinkunst als der Glasmalerei und der Malerei der Primitiven.

Von ihrem ersten Auftreten an wurde die Schar der „Fauves" von dem großen Talent eines Matisse beherrscht. Schon vor ihm sah man Othon Friesz die Gunst des Publikums gewinnen. Man fand bei diesem Maler, der zu früh zur Reife gelangte, einen beachtlichen Sinn für die Komposition. Desgleichen blendeten Marquet, Manguin, Vlaminck, Camoin, Dufy, Van Dongen und viele andere die Kunstliebhaber durch ihre kühnen Farbenorchestrationen und durch ihre gewagten Arabesken. Aber man erkannte den wahren schöpferischen Geist eines Matisse ebenso wie die große Intelligenz eines Derain, der übrigens als erster von den „Fauves" abfiel, um an die unterbrochene Tradition des Staffeleigemäldes, wie es vor den Impressionisten von Courbet, Corot u. a. gepflegt wurde, wiederanzuknüpfen. Keiner von den „Fauves" besaß jedoch eine malerische Ausbildung, der eines Matisse vergleichbar. Seine Technik erweist sich als überaus vielseitig. Er kopierte im Louvre, wie Linaret, Derain und Rouault. Namentlich seine Kopie des Christus von Philipp von Champaigne ist eine der schönsten modernen Interpretationen eines alten Meisters. Aber sein Geschmack lenkte ihn auf Chardin, auf die Holländer. Aus dieser Zeit gibt es von ihm Stilleben, Innenräume, wo der Lokalton wie bei den alten Meistern getroffen ist, und wo die Wiedergabe des Vorwurfs bis zum Äußersten getrieben ist. Später fesselten ihn nur die Impressionisten, er suchte die Vibrationen des Lichtes wiederzugeben und betrieb auch die divisionistische Technik der Neo-Impressionisten, ohne jedoch in das pointillistische Schema eines Signac zu verfallen, denn Matisse ist vor allem ein beachtenswerter Zeichner, der die Formen gern mit geschmeidigen und kunstvollen Umrissen umgibt und Vorder- und Hintergrund durch vibrierende und seltsame Beleuchtung vereinigt. Er verwarf den Mechanismus der Perspektive nur, um seinen dekorativen Kombinationen kolorierter Flächen, dem rhythmischen Gleichgewicht und den plastischen Synthesen freien Lauf zu lassen, was den Anlaß gab zu der berühmten Definition der Malerei: „Ehe ein Gemälde ein Pferd, eine nackte Frau oder irgendeine Begebenheit ist, ist es im wesentlichen eine ebene Fläche mit Farben in gewisser Anordnung."

Im Grunde ist die Kunst von Matisse und die der „Fauves", wie auch nach ihnen die der Kubisten, der Ausdruck der symbolistischen Ästhetik, die nach den ersten Anzeichen in der französischen Literatur sich verspätet bei den Malern auswirkte. Alle Werke dieser Maler lassen diese Ästhetik durchblicken, die Wert legte auf den Gebrauch von Analogien, Äquivalenten, und auf Hindeutungen zur Natur. Leider hatte dieser unbegrenzte Intellektualismus, der Mißbrauch der Abstraktionen und der subjektiven Konzeptionen eine Verwirrung in den Arten der Malerei zur Folge. Das Staffeleigemälde verschwand unter einer Menge von Bildern, wo die Malerei vor allem einem Teppichentwurf glich, d. h. einer Zusammenstellung greller Farbflecken. Aber die Feinheit des Auges, die Sicherheit zu analysieren, ein starker Intellektualismus und besonders die Fähigkeit des schnellen und sicheren Malens in hellen Farben bewahrten Matisse mehr als Raoul Dufy und viele andere davor, einer angewandten Kunstgattung zu verfallen.

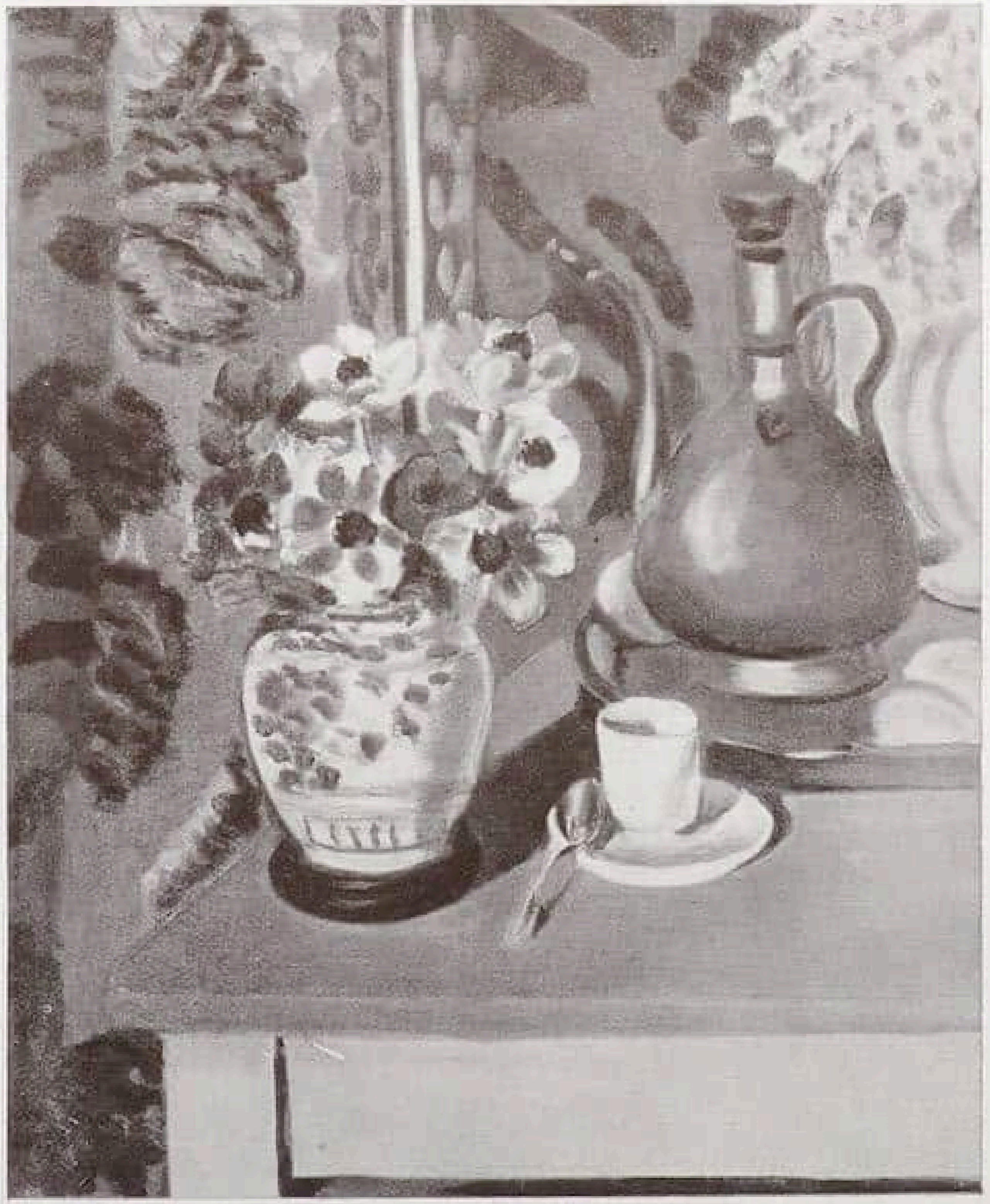
Die Sicherheit der Analyse und besonders seine Begabung als exaltierter und sicherer Farbenkünstler, der immer den richtigen Ton zu treffen wußte, ebenso wie seine Vorliebe für prächtige Darstellungen bewahrten ihn stets davor, in Manieriertheit zu verfallen. Dieselbe Freiheit charakterisiert ihn als Zeichner und als Maler. Der Farbfleck wird bei ihm immer begleitet von einem auffälligen Strich; Zeichenstift und Palette gehören bei ihm eng zusammen. Ein außergewöhnlicher Geschmack gestattet ihm, die extremsten Farben in seltener Weise untereinander in Einklang zu

Henri Matisse. Interieur.



Henri Matisse. Landschaft. Foto-Galerie Flechtheim, Berlin.

Frau im Negligé.



Stilleben.

Henri Matisse

bringen, ohne Zwischentöne einzuführen. So kommen unvergleichliche Zusammenstellungen zustande, wobei Silber- und Kadmiumweiß, Okergelb, venezianisches Rot, Zinnober, Smaragdgrün, Ultramarin, Elfenbeinschwarz und Rotbraun wundervoll aufeinander abgestimmt sind. Eins überrascht bei Matisse: die Expansionskraft, die er der Form gibt. Mit welcher Wahrheit er eine Linie zeichnet, eine Arabeske definiert! Ob es sich um eine Zeichnung auf einem Blatt Papier oder eine seiner zusammengedrängten Kompositionen auf Leinwand handelt, immer sind Vollkommenheit und Größe in den Maßen für ihn charakteristisch.

Andere Maler aus der Generation der „Fauves" kommen auf das Staffeleigemälde zurück, während Matisse immer der Entdecker neuer Formen und Betrachtungsweisen bleibt, weil seine Sehkraft nie erlahmt. Er nimmt sich alle Freiheiten, um das Leben darzustellen: ebenso subjektive wie natürliche Umbildungen. Aber das Natürliche seines Talentes entschuldigt alle Freiheiten. Er hat einen Gemäldetypus geschaffen, bei dem der Dekorateur den Staffeleimaler ergänzt. Seine überaus logischen Vereinfachungen erstreben nur eine rhythmische Auffassung des Gemäldes, wobei die leicht modellierten Formen wirkungsvoll unterstützt werden durch die Schönheit der Zeichnung und die erweiterte Größe in den Maßen. Oft erscheint ein Gemälde von Matisse wie eine Pinselzeichnung, so fein und raffiniert ist es angelegt.

Nach langem Tasten hat Matisse in seiner Manier eine Vollkommenheit erreicht, die noch vor 15 Jahren ein Hilfsmittel war zur Lösung der verschiedenen Probleme, die sich den jungen Malern darboten. Für den Meister ist sie heute das vollkommenste und passendste Werkzeug, dessen nur er sich bedienen kann. Seine alten Schüler machen ihm den Vorwurf, er habe die Herbheit aufgegeben, die seine älteren Werke charakterisierte. In der Tat zeigen seine Gemälde seit 1916 eine größere Zartheit; sie entzücken durch ihren musikalischen Gehalt und scheinen mehr das Auge ergötzen, als den Geist erregen zu sollen. So strebt der Künstler auf der Höhe seines Schaffens nach größerer Klarheit und Einfachheit, — um nicht zu sagen Klassizismus — ein keineswegs übertriebener Ausdruck seiner letzten Schaffensperiode. Denn Matisse ist ein Romane, der Gefallen findet an der Ordnung und den überschwenglichen Rhythmen, wozu ihn die Mittelmeerküste, sein Lieblingsaufenthalt seit einigen Jahren, begeistert. Und sein glücklicher Malerblick findet im Leben so viel berauschende Freude, so viel Schönheit und Wärme. Man wird von seinen Odalisken nicht dasselbe sagen wie Théophile Gautier von den Odalisken von Ingres: daß ihre Fußsohlen nur die Smyrnateppiche und Alabasterstufen der Haremsbäder betraten. Aber man wird sie betrachten als Wesen von berauschender Anmut mit lieblichen und nicht minder idealen Formen, Wesen, die das Leben atmen und Entzücken verbreiten, wie seine Blumen, seine Innenräume mit dem Blick auf das blaue Mittelmeer, Bilder, die er in irgendeinem Palasthotel von Nizza malt. Nicht Größe und Majestät, sondern Vergnügen und raffiniertesten Luxus verkündet diese Malerei mit einem unfehlbaren Geschmack. Daher ihr angenehmer, verständlicher und zugleich moderner Charakter. Sie bewirkt keine große Aufregung, sondern bezaubert den Blick und hält den Geist fest durch ihre schönen Formen.

Henri Matisse ist ein großer Maler, ein Meister, aber in einer speziellen Gattung. Erfinderisch veranlagt, verstand er es in seiner Reifezeit, die Härten einer altgewordenen Ästhetik dem Natürlichen zu opfern, das er in seiner Malerei hervorzuheben bemüht ist. Später werden ihm die Kunsthistoriker einen ebenso ehrenvollen Platz neben einem Renoir gewähren wie einem Lancret und Pater neben Watteau. Sein großes Verdienst ist es, seine Kunst mit seinem Talent in Einklang gebracht zu haben. Übers. K.

Die Genehmigung zur Reproduktion der Bilder von Matisse erteilte in liebenswürdiger Weise die Galerie Bernheim jeune, Paris.

Edvard Munch

Von CURT GLASER | Mit 10 Abbildungen auf 5 Tafeln[1]

Wollte man vor zehn Jahren, in der Zeit, als er nach langen Wanderjahren in der Heimat sich seßhaft gemacht hatte, Edvard Munch aufsuchen, so mußte man von Kristiania entweder zu Schiff oder mit der Bahn eine Strecke hinausfahren in ein kleines, reizloses, ja häßliches Fabriksstädtchen, ein norwegisches Städtchen, wie man es aus Romanen Knut Hamsuns kennt, mit ein paar Läden, ein paar Fabriken, mit niederen, kleinen Mietshäusern, mit einem Hafen, in dem es nach Tran und Ruß riecht. Es mochte dem Fremden schwer verständlich sein, was Munch veranlaßt haben konnte, gerade an diesem Ort seinen Wohnsitz aufzuschlagen, um so schwerer, wenn man das wundervoll draußen am Fjord gelegene Haus kannte, das ihm gehörte, ein wahres landschaftliches Paradies mit einer tiefen Bucht, mit roten Felsen, die von dem Wasser des Meeres bespült werden, mit weit ins Land ansteigendem Wald und einem herrlich sonnigen Garten.

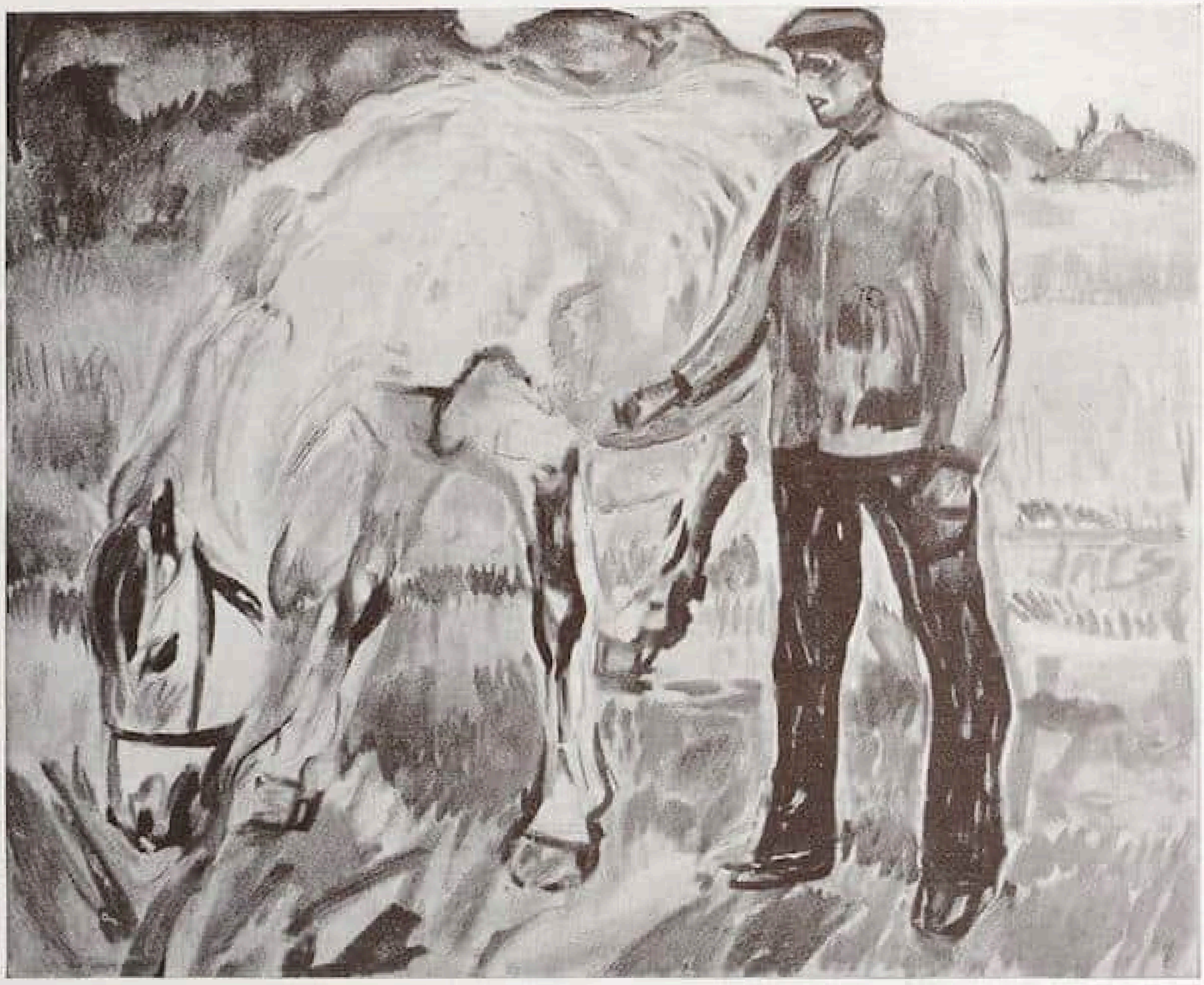
Munch fuhr von Zeit zu Zeit nach Hvitsten hinaus, wenn die Unruhe ihn trieb, von der er besessen war, aber es wurde ihm nicht recht wohl inmitten von so viel Schönheit, er fühlte sich nicht angeregt zum Schaffen, da um ihn alles von Natur und Menschenhand so unübertrefflich gebildet war, er brauchte eine Werkstatt, wie er in Moß sie sich hergerichtet hatte, in einem öden Wohnhause, in dem früher ein halbes Dutzend Familien gehaust hatte, und das ihm nun ganz allein gehörte, unmöbliert wie es war, mit seinen endlosen Zimmerreihen, deren trübselige Armeleutetapeten Munch als verschiedenfarbige Hintergründe für Bilder, die er plante, wahrhaft begeisterten. In all diesen Zimmern gab es kaum mehr als ein Bett und ein paar Stühle und einen Tisch, aber Malutensilien und Druckgeräte und Haufen graphischer Blätter und in Kammern versteckt Stapel von alten und neuen Bildern, von denen Munch sich nur schwer trennte, die seine Welt waren, an der er weiter zimmerte und baute, blind gegen eine Umgebung, die keine war und am wenigsten ihn darum zu beunruhigen vermochte.

Man mußte dieses Haus und diese Stadt einmal gesehen haben, um die Kunst dieses Mannes ganz zu begreifen. Man mußte es einmal selbst erlebt haben, wie diese Kunst nicht aus einem wohlgepflegten Garten südlicher Schönheit, sondern aus dem trüben Grau nordischer Düsternis ersprossen war, wie gleich den Erzählungen seines Landsmannes Knut Hamsun das nüchtern alltägliche Einerlei auch seinen Bildern den Boden gegeben hatte, dem bildnerische Phantasie eine traumhaft überwirkliche Märchenwelt entzauberte.

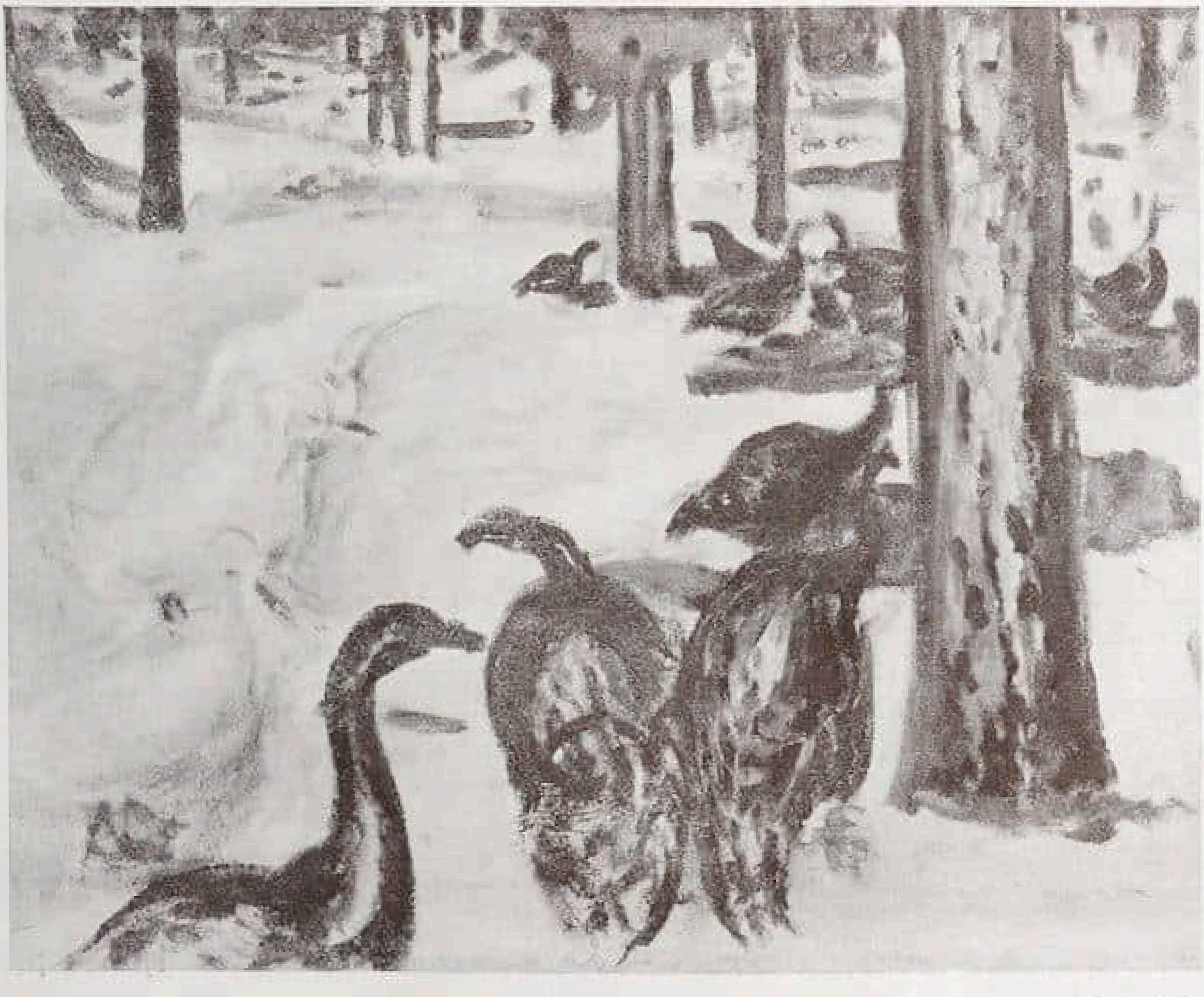
Es gibt keine Beziehung außer der des Gegensatzes zwischen der Wirklichkeit, die ihn umgibt, und der Phantasiewelt, die Munch in seinen Bildern prägt, gleichgültig, ob er die Landschaft malt oder Häuser oder Menschen und Tiere. Darum braucht er nicht einen kostbaren Brokat als Hintergrund und einen künstlerisch gebildeten Stuhl, wenn er etwa ein Porträt zu malen beginnt, denn durch seine Kunst allein verzaubert er die niedere Wirklichkeit, und er darf geschmacklos sein im gewöhnlichen Verstande des Wortes, ja, er muß es sein, da vorgebildete Form nur ein Hemmnis ist, und da seine Kunst selbst auf ein anderes abzielt als darauf, geschmackliche Sensationen zu erregen.

Wenn etwas durch lange Zeit Munch den Erfolg bei der Mitwelt verbaut hat, wenn etwas noch heute dem Verständnis seines Schaffens gerade in Ländern, die an der Entwicklung des Kunstgeschmackes in den drei Jahrhunderten der Geschichte der Malerei, die hinter uns liegen, lebendigen Anteil genommen haben, im Wege steht, so ist es dieser Gegensatz, der als ein Mangel empfunden wurde und nicht wenigen noch heute

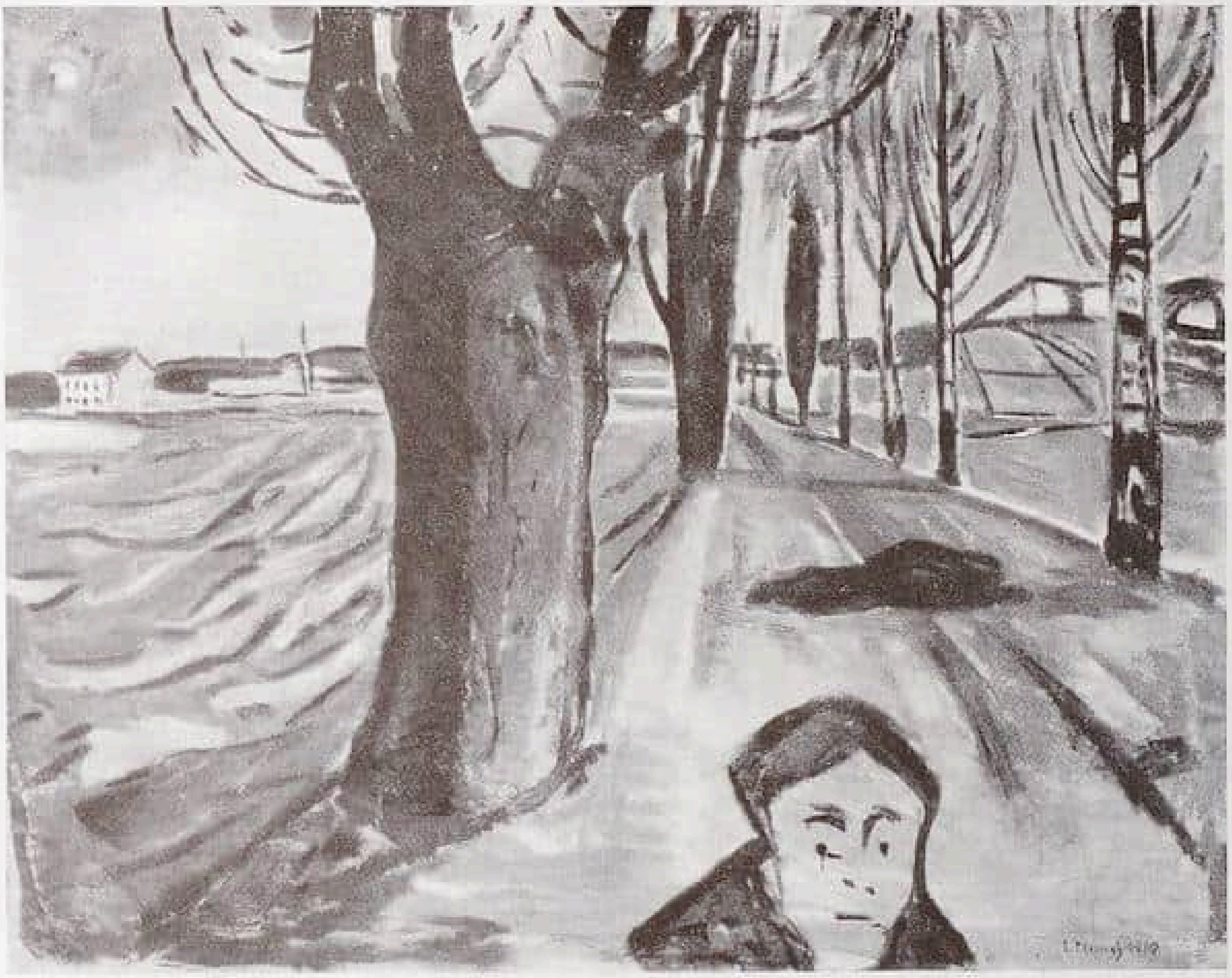
[1] Zu der im letzten Frühjahr von der Neuen Galerie in Wien veranstalteten Edvard Munch-Ausstellung schrieb Prof. Glaser das hier mitgeteilte Vorwort des Kataloges, dem 1925 im „Cicerone" ein umfassender Gesamtüberblick über das Schaffen des Künstlers im letzten Jahrzehnt folgen wird.



Edvard Munch. Bauer mit Pferd.

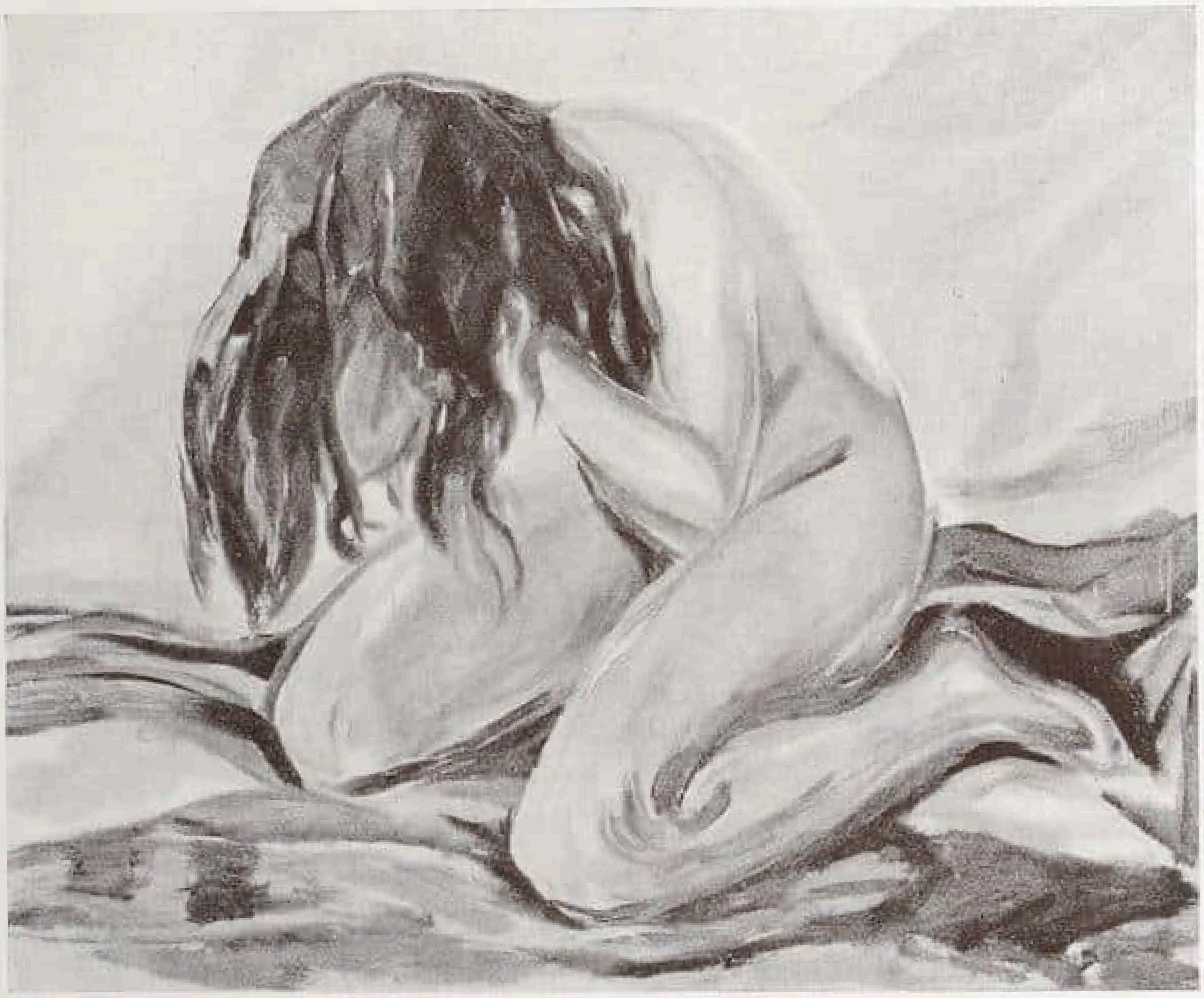


Edvard Munch. Hühnerhof.



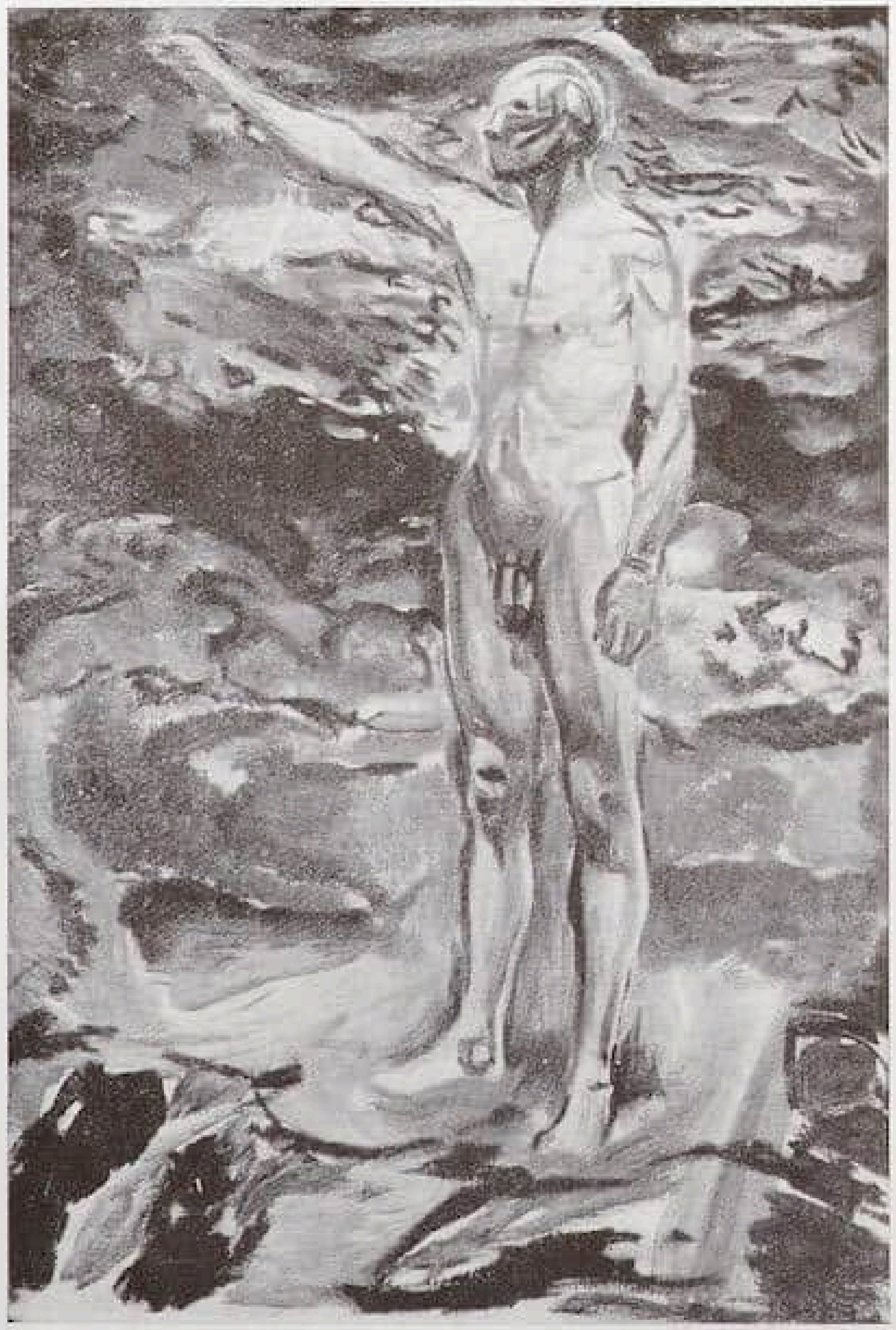
Edvard Munch. Mörder.

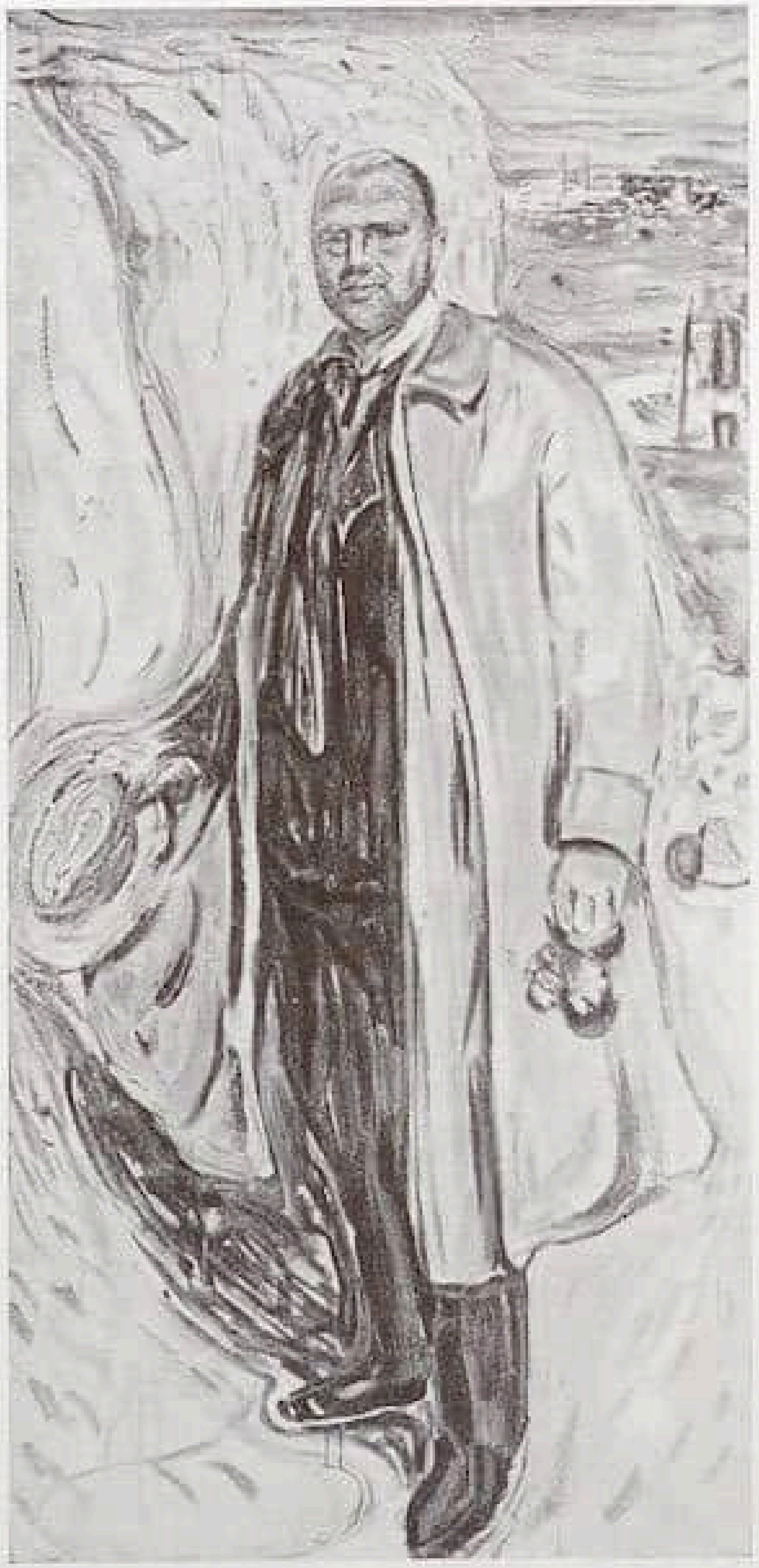
Edvard Munch. Fjordlandschaft.



Edvard Munch. Weinendes Mädchen.

Edvard Munch. Musik auf der Straße.


Akt im Walde.


Bildnis Sjerlöff.

Edvard Munch.

als ein solcher erscheint, obwohl eine neue Jugend, die in Munch ihren Führer verehrt, durch ihr Schaffen den Weg bestätigt, den er gewiesen hat. Es war Munchs Schicksal, daß er seine ersten Bewunderer in einem Kreise von Nichtkennern fand, die durch kein Vorurteil überkommener Bildgewohnheit beschwert waren. Während die Zünftigen ihn wütend ablehnten, jubelte ihm begeistert ein Kreis junger Literaten zu, als er in den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts als Dreißigjähriger in Berlin zuerst ausstellte. Es wurden dichterische Paraphrasen über die inhaltlichen Motive seiner Bildkompositionen geschrieben, die so allgemeine Gefühle wie Liebe und Eifersucht, Angst und Freude, Krankheit und Sterben in Formsymbole übersetzten. Die dichtenden Freunde, die Munchs erstes Auftreten begleiteten, hatten den tiefen menschlichen Gehalt seiner Schöpfungen wohl empfunden, aber sie konnten nicht hindern, daß die anderen, selbst wenn es die Wohlmeinenden waren, mit dem Worte „Literatur" erwiderten, das der Epoche, die ihren Witz darauf verwendete, zu beweisen, daß eine Rübe als Motiv der Malerei ebenso hoch stehe wie eine Madonna, das schärfste Scheltwort und die beste Widerlegung einer Kunst dünkte, die ihren Maßstäben nicht zugänglich war.

Daß aber Kunst immer nur eine sei, und alle ihre Äußerungsformen den gleichen Gesetzen untertan, ist eine Wahrheit, die nur in einem weitesten Verstande Geltung hat, da es innerhalb dieser großen und alles umfassenden Gesetzmäßigkeit Möglichkeiten gegensätzlicher Abwandlung in der Zeit wie im Raume, von den Negern bis zu den Holländern, von den Ägyptern bis zu den französischen Impressionisten gibt, und da noch an jedem geschichtlichen Wendepunkte die Menschheit genötigt war, umzulernen und den Führern zu folgen, die neue Wege wiesen. Ein solcher geschichtlicher Wendepunkt aber war, wenn nicht alle Zeichen trügen, im Ausgang des 19. Jahrhunderts erreicht, und einer von denen, die zuerst den Drang nach dem Ungeahnten empfanden, war der Norweger Edvard Munch, der als Sohn eines Volkes, das selbst noch kaum eine künstlerische Tradition besaß, vorausbestimmt war, den Mut der Traditionslosigkeit zu beweisen, die Sünde wider den guten Geschmack zu wagen, deren Folge der Bannstrahl war, den alle erbeingesessenen Kunstrichter gegen den jugendlichen Eindringling in das geheiligte Reich der durch Überlieferung gesicherten Gesetze der Kunst erließen.

Es stand nicht eine künstlerische Frage allein, es stand eine Frage der Weltanschauung zur Diskussion, als Munch, nicht durch das Wort, sondern durch sein Werk das Recht des Erlebnisses gegen den Anspruch des Geschmackes verteidigte. Nicht für den Urteilenden, wohl aber für den Schaffenden handelt es sich um eine Entscheidung, in der es nur ein Entweder und nur ein Oder gab. Munch hatte sich entscheiden müssen, da er der Stimme folgte, die ihn zum Schaffen trieb. Den Urteilenden blieb die Aufgabe, den Weg zu erkennen, den er zu gehen sich anschickte, die neue Form zu deuten, deren Wirkung die Dichter zuerst dumpf noch empfunden hatten. Es handelte sich nicht darum, Renoir zu verleugnen, weil Munch erschienen war, sondern darum, zu begreifen, was das andere war, das in dem Werke des Norwegers um Sichtbarwerdung rang, neben der höchsten Kunst des Geschmackes das eigene Recht der stärksten Kunst des Erlebens zu verteidigen.

Es dauerte lange Zeit, bis zuerst noch vereinzelte Stimmen verstehender Bejaher sich zu dem Chore begeisterter Anhängerschaft verdichteten, die heute den Sechzigjährigen nicht nur als den unumstritten größten Maler seines Landes, sondern als einen Meister von europäischem Range und Bedeutung verehrt. Denn hier erst liegt das Wesentliche der künstlerischen Tat Edvard Munchs, daß er der Welt eine Botschaft brachte, die vielen vernehmbar wurde. Man weiß noch wenig um die Gesetzmäßigkeit in der Stufenfolge des Wandels menschlicher Kultur. Aber man ahnt doch die innere Notwendigkeit eines Entwicklungsablaufes, und es scheint ein Gesetz, daß eine Zeit, die reif geworden, sich erfülle. So stand Munch nicht so einsam in seiner Zeit, wie es ihm selbst scheinen mochte. Es gab Gleichstrebende hier und dort, deren Kräfte zusammenwuchsen, da sie sich selbst erkannten und anderen erkennbar wurden, es gab jüngere

Nachfolger, die, gleiche Wege suchend, die Spur der Bahnbrecher in dem noch undurchdringlich scheinenden Dickicht fanden, und so ward allmählich eine breite Bahn, die in eine freie Lichtung führte, in deren heller Luft nun viele sich tummeln, unter ihnen auch die Zahl der Mitläufer, die keiner „Richtung" erspart bleibt.

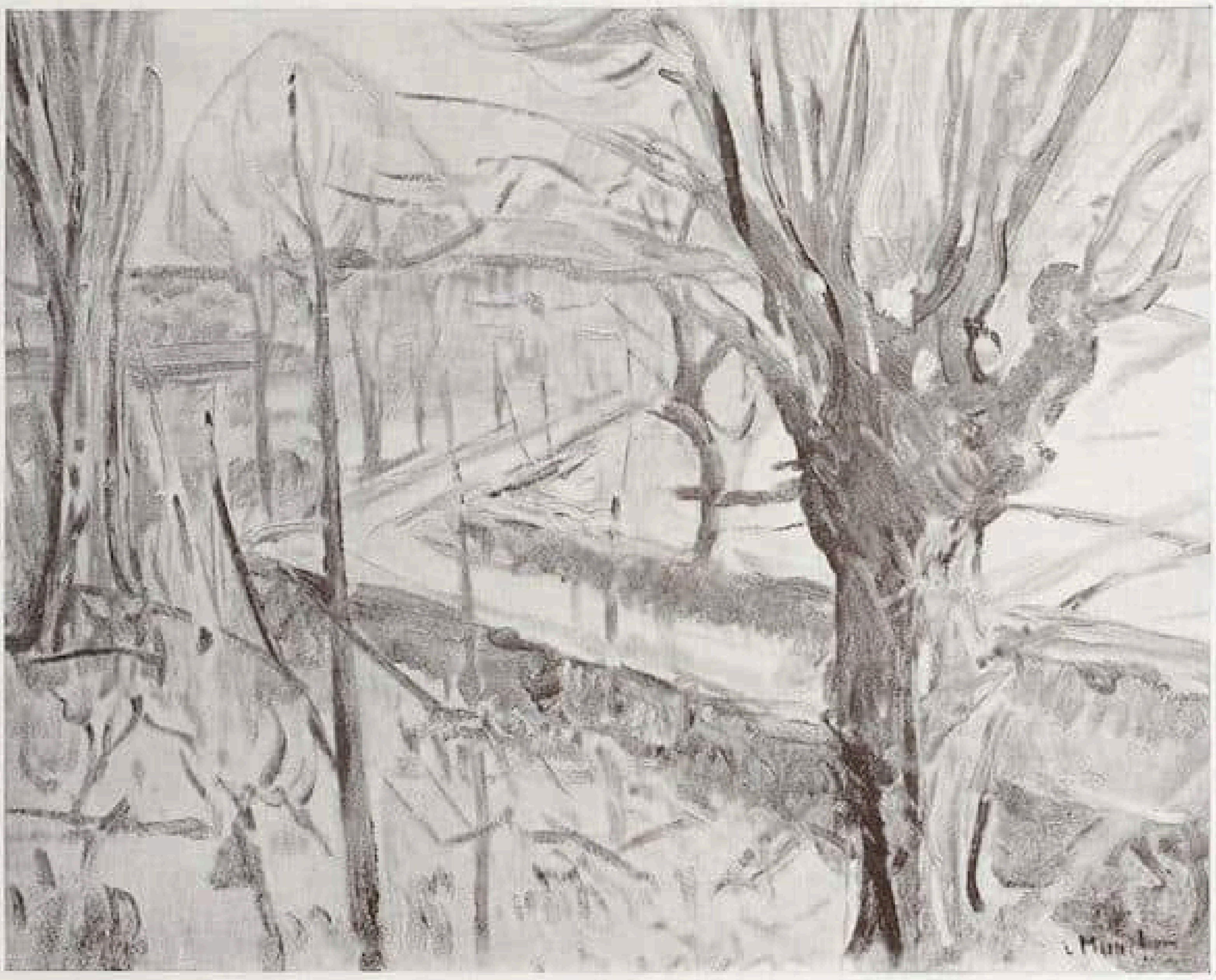
Die Kunstgeschichtsschreibung hat ein handliches Wort geprägt, das die neue Situation bezeichnet, es heißt Expressionismus, und so schlagkräftig es scheint, hat es ebensoviele Mißdeutungen zur Folge gehabt, wie der ältere Gegenbegriff des Impressionismus. So wenig Renoir ein Impressionist war oder doch bis an sein Lebensende dem Stile im strengen Sinne seiner Wortbedeutung treu blieb, als er im Alter seine herrlichsten Werke schuf, so wenig war Munch ein Expressionist, kann seine reiche Kunst auf das eine Moment des Gefühlsausdruckes festgelegt werden, und wiederum straft gerade der alternde Künstler seine einseitig in neuem Vorurteil befangenen Anhänger Lügen, da er, befreit von den ängstenden Zwangsvorstellungen einer jugendlich selbstquälerischen Auseinandersetzung mit den Widersprüchen des Lebens, mit freien Sinnen das einfache Dasein dieser Welt bejaht.

Die den frühen Munch liebten und immer noch weniger den Schöpfer in ihm sahen als den Bekenner, fanden es schwer, seinem Wege zu folgen, als das Bekenntnis sich wandelte, als der tiefe Pessimismus jener Folge von Bildern der Lebensbedrängnis, die Munch in seiner ersten Schaffenszeit zu einer zyklischen Komposition vereint hatte, sich in die Stimmung freudiger Heimkehr zum Dasein wandelte, aus der dem ins Nordland Zurückgewanderten die großen Wandbilder des Festsaales der Universität in Kristiania erwuchsen, in deren Mittelpunkt der strahlende Sonnenball selbst erscheint, in mächtigem Aufglühen emporsteigend über der urweltlichen Landschaft der Fjorde, in der von eigener Schwere entbundene Menschen ein paradiesisches Dasein führen.

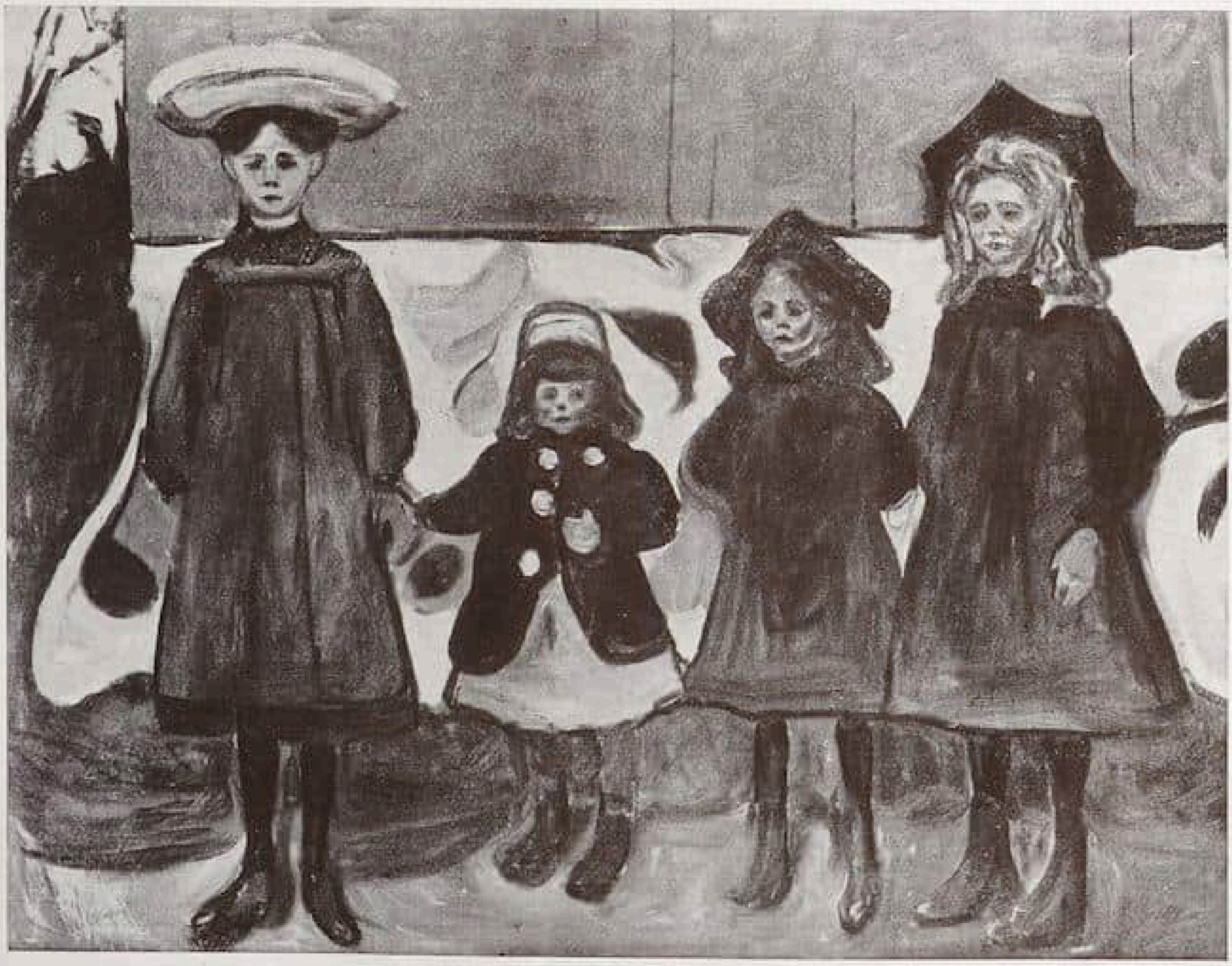
Man muß diesen zweiten Munch kennen und lieben wie den ersten, um den ganzen zu erfassen, der sowohl der eine wie der andere ist, da nicht die mit wechselndem Alter sich wandelnde Lebensstimmung, sondern die künstlerische Grundanschauung und die bleibende Form, in der sie sich verkörpert, den wesenhaften Urgrund der schöpferischen Persönlichkeit ausmacht.

Mehr aber als das Werk anderer Künstler verlangt das Edvard Munchs umfassende Kenntnis, da nicht nur w i e er es, sondern auch w a s er zu sagen hat, wesentlich ist für das Wissen um sein Werk, denn immer drängte es diesen Künstler zur Mitteilung einer inneren Bewegtheit, und er erfand sich, neben der Malerei, die einmalig nur selten und zu wenigen zu sprechen vermag, die andere Form graphischen Ausdrucks, die seit Dürers Zeiten den Meistern germanischer Rasse immer das Medium volkstümlich breitester Wirkung gewesen ist. In Radierung, Lithographie und Holzschnitt, dem er selbst erst die neue, für viele seiner Nachfolger vorbildliche Form gegeben hat, legte Munch die Bildgedanken nieder, die zur gleichen Zeit den Maler beschäftigten. Er wollte es, daß seine Vorstellungswelt in diesen Blättern weiteren Kreisen von Menschen zugänglich wurde, und dieses Ziel ist erreicht, wenn auch vielen, denen der Graphiker nun vertraut geworden ist, darob der Maler Munch ein Unbekannter geblieben ist. Beide sind aber, wiederum auch hier, nur einer, der Maler, der das geheimnisschwere, aus der Tiefe farbig leuchtende Bild des kranken Mädchens schuf, und der Graphiker, der es in das milde Schwarz-Weiß einer Radierung, in die verschwebende Harmonie einer Steinzeichnung umschuf, und nochmals der Schöpfer der meisterlich großen, ganz aus Farben gebauten Porträts, und der Holzschneider, der mächtige Köpfe in schweren Zügen einfacher Gegensätze des Schwarz und Weiß mit Messer und Hohleisen aus der Platte heraushobelte.

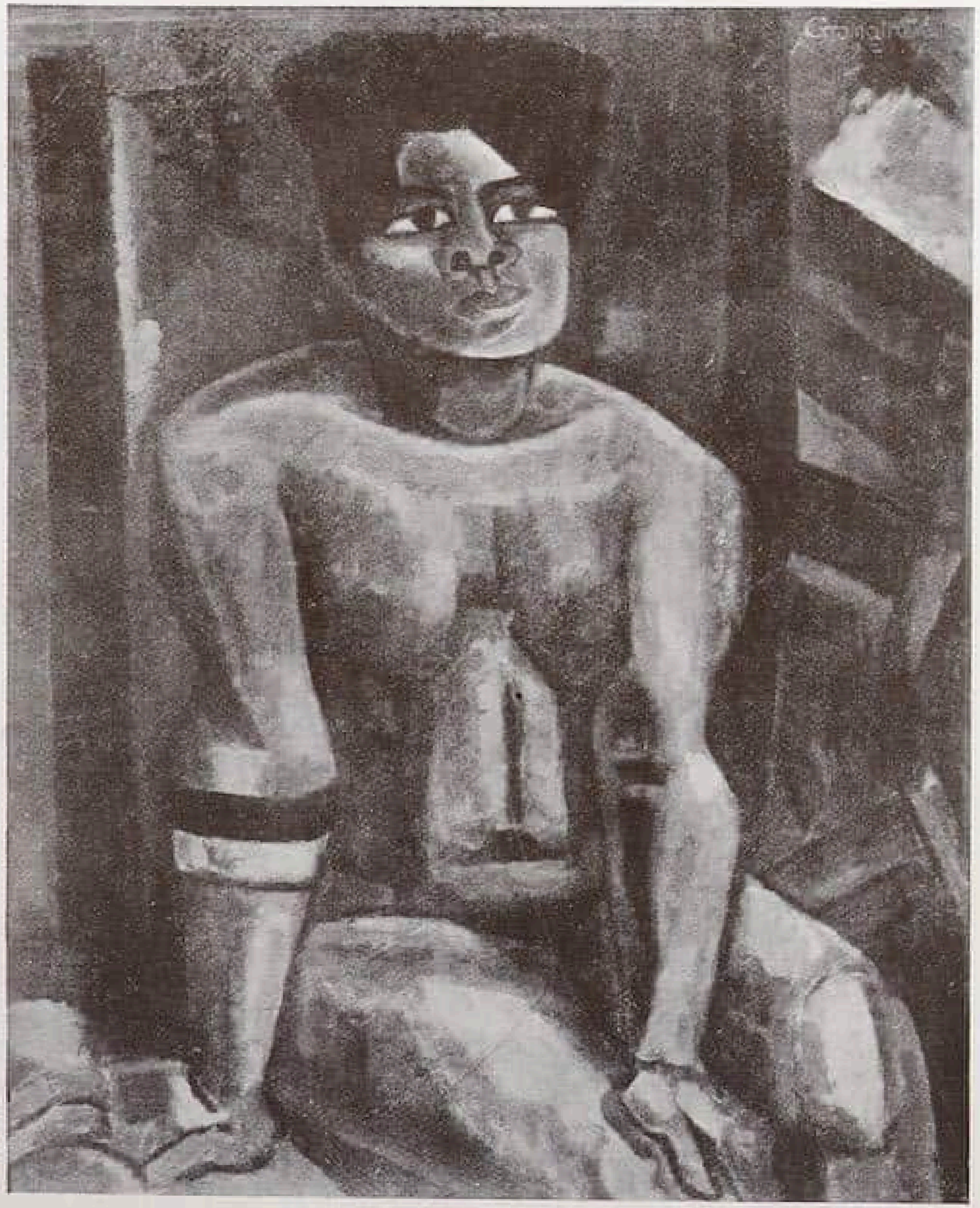
Wer da an die saubere Linienführung älterer Radierung, an die peinliche Schnitttechnik früherer Holzschnitte zurückdenkt, mag auch in diesen Meisterschöpfungen das vermissen, was man in der Kunst den Geschmack zu nennen pflegt. Aber wenn er sich dem ureigenen Zauber dieser neuen Kunst ganz hingegeben hat, dann wird er



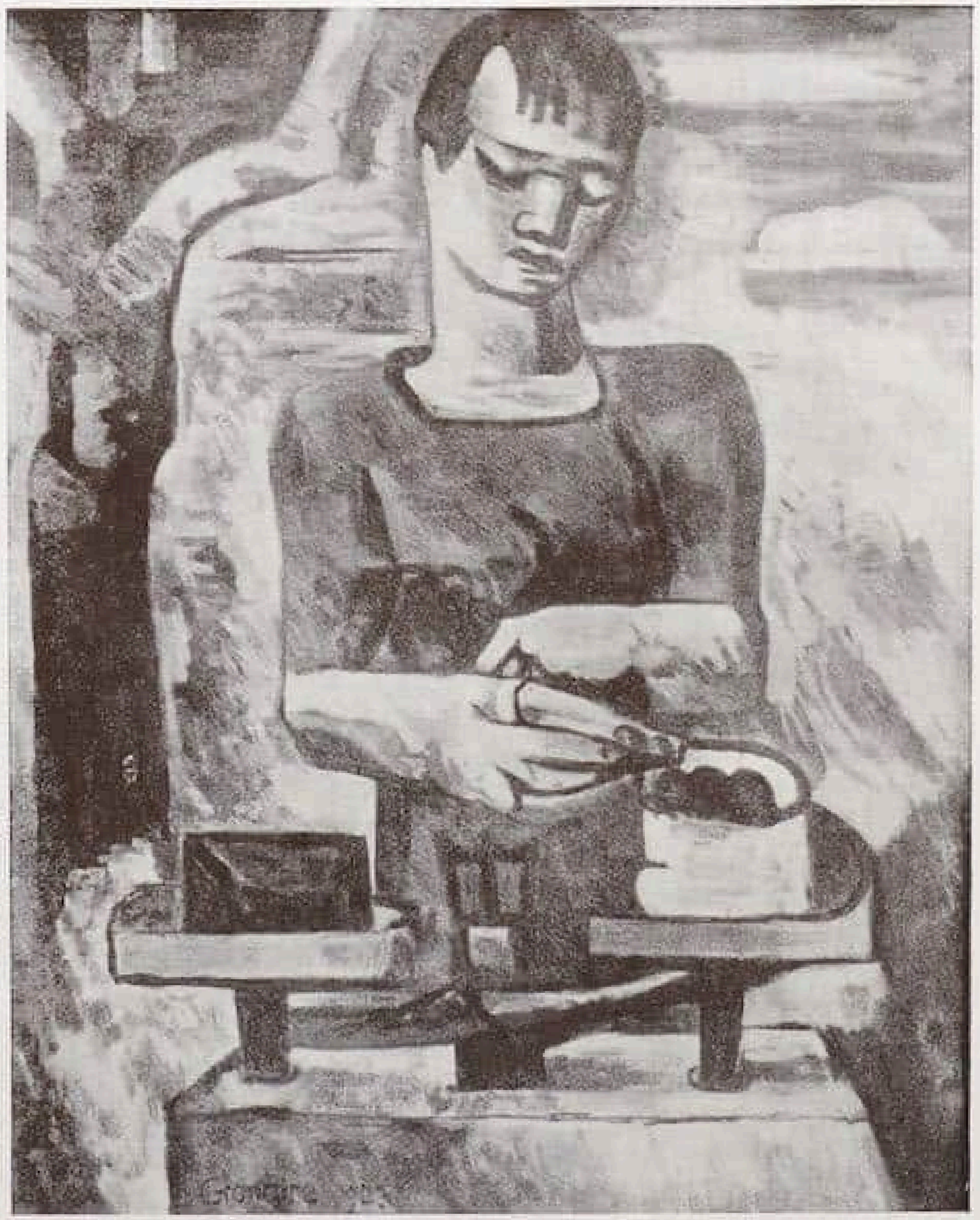
Edvard Munch. Landschaft mit Weiden.



Edvard Munch. Kinder.



Negerin.



Frau bei der Wage.

Marcel Gromaire

endlich verstehen gelernt haben, wie dieser scheinbare Mangel zum eigentlichen Werte wird, wie in den allzu wohlgepflegten Garten europäischer Kunst der jugendstarke Meister aus Nordland einen neuen Baum gepflanzt hat, in dessen Schatten ein paar Blümlein wohl verwelken müssen, der aber mit seinen breiten Ästen herrlicher anzuschauen ist als ein Beet zierlicher Pflanzen, denen seine kräftigen Wurzeln den Boden absaugten.

Marcel Gromaire

Von NOËL BUREAU / Mit vier Abbildungen auf zwei Tafeln

Unter den Künstlern seiner Generation steht er allein. Er folgt niemand, und seine starke Persönlichkeit hat seine Nachfolger beizeiten müde gemacht. Sein neuer Zulauf hat ihm, da er ohne Zugeständnisse und Anlehnungen ist, zahlreiche Verleumder gebracht. Indessen erweckte er in den Salons das allerhöchste Interesse, und die Ausstellung, die er voriges Jahr in der Galerie de la Licorne hatte, ergab Einstimmigkeit der Beurteilungen, auch von seiten der Genossen, weil eine gut geordnete und klare Einheit des Werkes und der Fortschritte darin festzustellen waren.

Hinter seiner amerikanischen Brille kreist sein Blick, der eines nordischen Menschen voller Demut, Ruhe und Offenheit, um die Dinge, dringt in die Schatten, verwundert sich über das Licht — ist so empfindlich, vielleicht durch das Erbteil aus heimatlicher Erde, für das Hell-Dunkel flämischer Innenräume mit der Intimität ihrer warmen Streiflichter auf den Schwellen, für die durch halboffene Fenster hereinblickenden Landschaften. Aber unter dieser Anmut verbirgt sich ein fester Wille, der sich nicht damit begnügt, die Dinge zu umkreisen, sondern ihnen an Herz und Seele geht.

Als moderner Mensch mit der Großstadt verwachsen, mit ihrem Fieber und dem Geisteszustand ihrer Massen versteht er die Seele der Bauern, das Abgegriffene, aber Ungehobelte darin und ihre instinktive Herbheit ebensogut wie die der Städter.

„. . . aux durs
yeux que leurs paupières ne mouillent, et leur hâte
à donner de la tête aux angles de leurs murs
en suivant vers la nuit leur âme inassouvie
de Demains! et l'angoisse de leur nuque plate
à quêter les venir d'une éternelle envie . . .“[1].

Als unerbittlicher Beobachter führt er uns mitten hinein ins Geheimnis des wirklichen Lebens, der Quelle, daraus eine mächtige Suggestionskraft entspringt. Der Mensch wie die Gegenstände werden auf der Leinwand nicht in der gewöhnlichen Erscheinung, sondern der ihnen eigenen Wesensart entsprechend festgehalten. Die von ihnen ausgehende Erregung ist synthetischer und allgemeiner Art.

Auf einem Bahnhof ists, zwischen der Hast der Beamten und Reisenden, die Härte des Abschieds — Spleen, Unbekanntes, Träume brauen — die rote Scheibe wie ein Alarmruf. Weiter hinten ein erster Tunnel. Eine Ecke dichten, schweren Himmels . . .

Dann das Innere eines Metro-Wagens. Die harte, fahle Beleuchtung auf all diesen Menschen, die das gleiche unentrinnbare, unsinnige Geschick zu unterjochen scheint; die an die tägliche Notwendigkeit gefesselt sind und wie fortgerissen scheinen, hinein ins Rollen.

Wieder wo: die Tiefe eines Kramladens, wo die Seele der Dinge um den Pfeife rauchenden Höker herum schummert. — Und das Meer: ein Dunststreif, quer durchgezogen, scheint eine Unendlichkeit hinter sich zu verbergen.

---

[1] René Ghil = le Pantoun des Pantoun.

In der lastenden Stille des Schattens, durch den ein beleuchtetes Fenster bricht, spielt das Licht auf den harten Gesichtern dieser Bauern: sie klagen mit runzligen Stirnen an, die herkömmlichen Kümmernisse, den Erwerb, den Kampf mit der nährenden Erde. Das Gesicht einer vom Rücken gesehenen Frau dürfte die gleichen Dinge verraten.

Und lichtvolle und nüchterne Landschaften, wie die Kompositionen von eigenem Charakter, mit scharfer Herausstellung des Wesentlichen, Umfassenden. Ferner Porträts, die ebenso endgültige Charaktergestaltungen sind. Und andres, Zeichnungen, Studien, Entwürfe, Einfälle, alle von gleich tiefem Empfinden durchtränkt.

Das Synthetische in der Darstellung des leitenden Gedankens, das ohne Ornamente, oft unter Vernachlässigung der Einzelheiten und dabei so sehr im Einklang mit dem Wollen der heutigen Architektur arbeitet, verläßt jedoch niemals das Leben, schlägt nie zur Anekdote um oder gar zur Karikatur. Und so viele Fehler vermeidet Gromaire, wenn sein Wissen, sein feines Gefühl ihn zu einer allgemeinen Idee durchdringen lassen, vor allem darum, weil er in erster Linie Maler bleibt.

Er hütet sich, sowohl die Form zugunsten der Idee zu vernichten als der Natur zu folgen, ohne sie in den Dienst seines leitenden Gedankens zu stellen und scheint seine Begeisterung aus der Materie selbst zu schöpfen, die Begeisterung eines Überzeugten, dessen geduldiger aber steter Drang nach vorwärts, ähnlich wie bei den Primitiven, keinen Zweifel kennt. Und diese kraftvolle Begabung ist harmonisch ausgeglichen, einem Rhythmus unterworfen, derart, daß jede Einzelheit sich der Gesamtheit einordnet, ein gemeinsamer Grundakkord das Ganze zusammenhält.

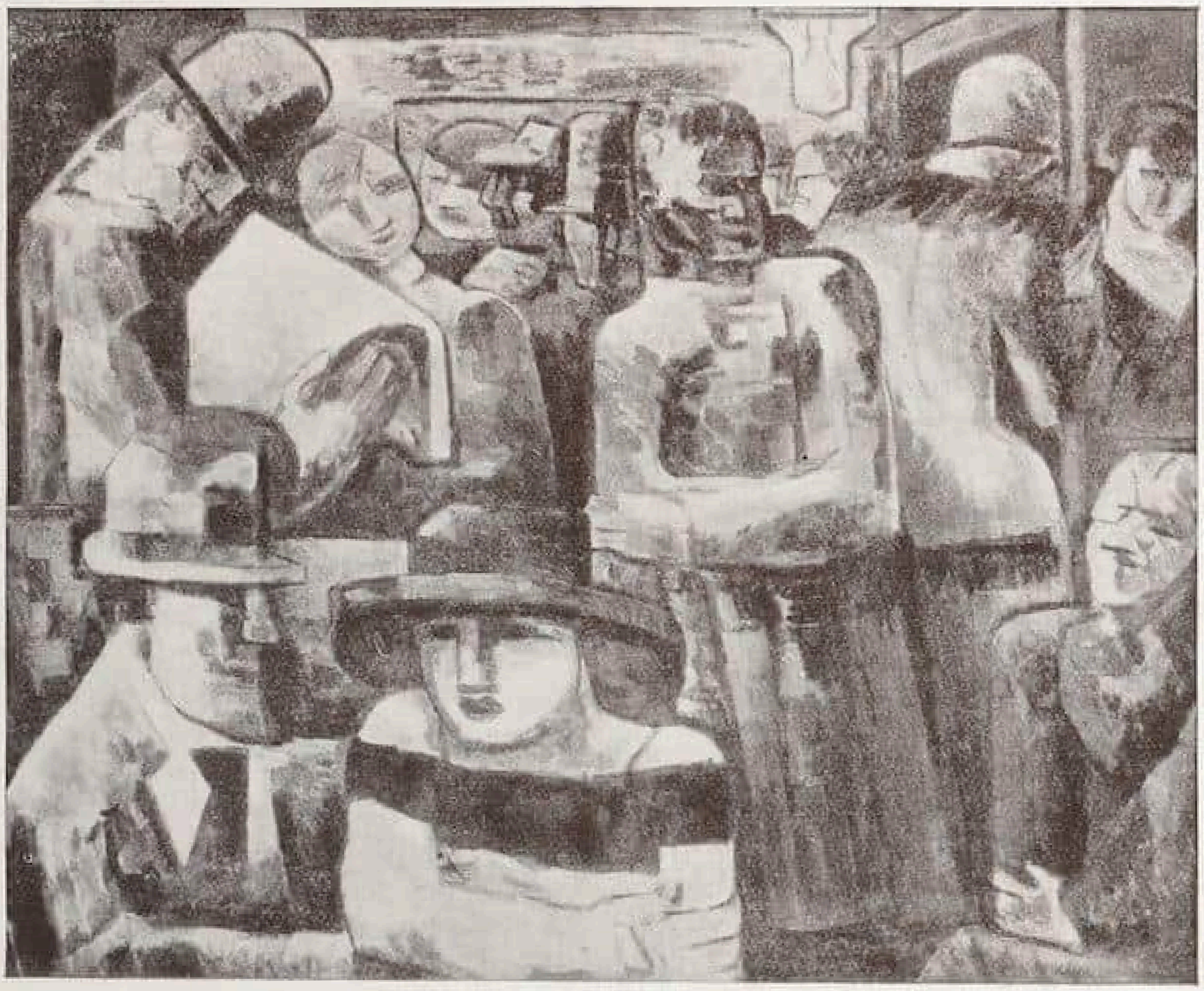
Bei seinem Suchen nach der Form weiß Gromaire, daß die Verwirklichung mehr subjektiv als objektiv ist, daß die Gestaltung der Massen von der Natur dessen abhängt, der sie gestaltet, daß die Aufzeichnung einer gewissen Lebensäußerung von mitwirkenden andern Lebensformen abhängt, daß die dargestellten Inhalte in beständigen Beziehungen zueinander stehen und daß sie, in ihrer Verknüpfung mit der schöpferischen Idee, zu einer logischen Harmonie beitragen. Die bildliche Auslegung ist also nach allen Richtungen hin erweiterungsfähig.

Eine Reihe Zeichnungen, die Gromaire vergangenes Jahr auch in der Galerie de la Licorne ausgestellt hatte, zeigte, mit welcher Sicherheit er die Formen zu handhaben versteht, ihnen jenen Rhythmus zu geben weiß, der ihm eignet. Erste Niederschriften, sehr sauber, wo die Linie nicht wieder aufgenommen wurde. Der Künstler findet sich im Einklang mit dem darzustellenden Gegenstand, er bringt ihn zu Papier ohne viele Anläufe, ohne Verbesserungen. Das oft gewagte Spiel der Schatten ist von gleicher Einfalt.

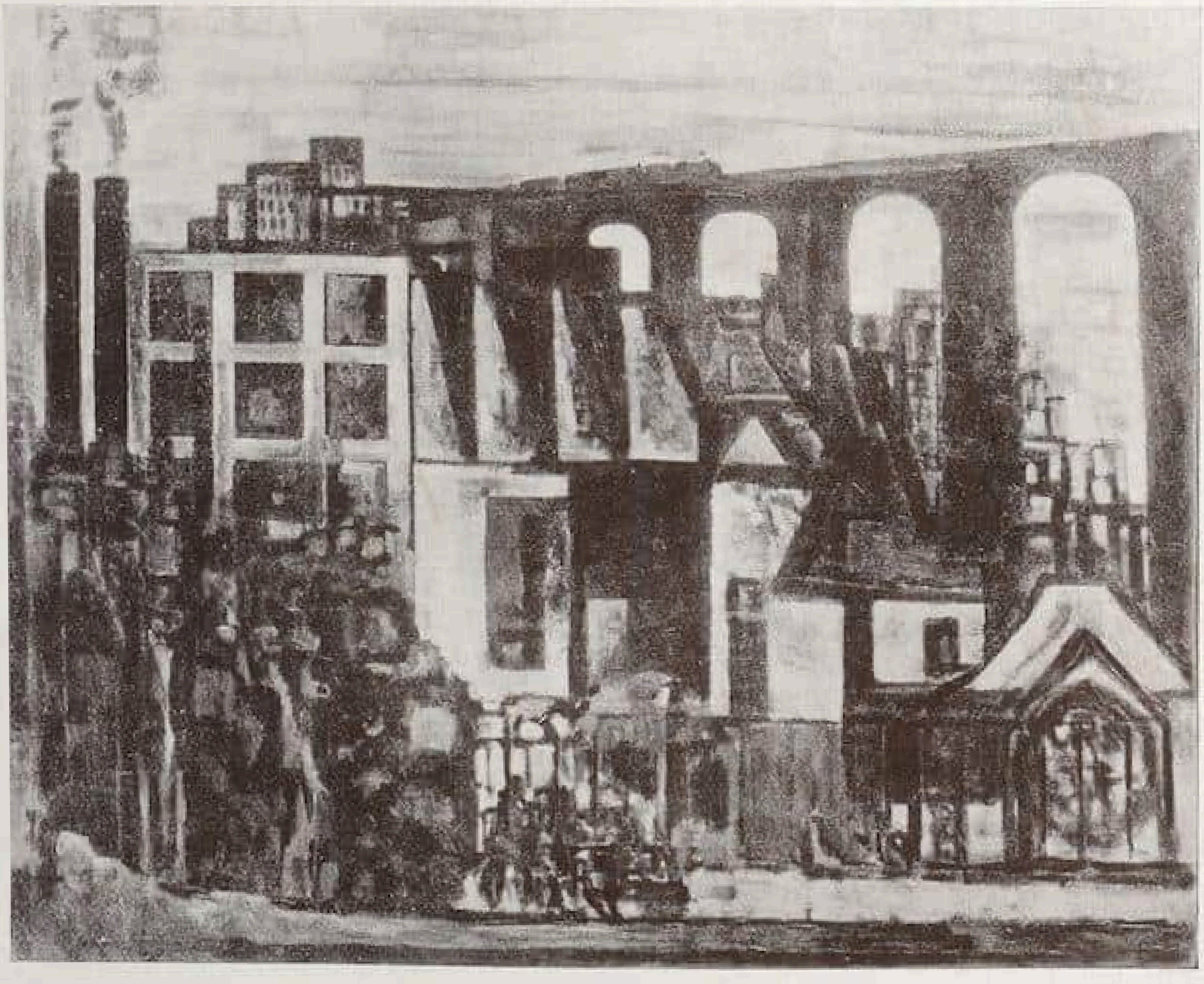
In seinen Porträts treibt ihn ein architektonisches Bedürfnis zu einer Analyse der Flächen. Er baut in großen Blöcken, die das Licht beseelt und zu einem Ganzen vereint.

Was die Bewegung anlangt, so hält die Form sie in ihrer ursprünglichen Notwendigkeit fest, einfach dadurch, daß sie ihr ihre Freiheit läßt, ihren Ablauf bis zum Ende einfängt oder aber auch ihn kürzt; der Strich folgt allen Abstufungen der Verminderung oder Beschleunigung. Ein ungeübtes Auge könnte ihn für zu synthetisch halten. Doch wäre dies irrig: unter den harten Stoffen liegen sehr lebendige Muskeln. So sehr auch die Hand der „Frau mit der Wage“, die die ganze Haltung zusammenfaßt, vergrößert ist, sie ist darum nicht weniger wirklich, bleibt Teil des Gesamtkörpers, dem sie durch ihre plastische Funktion verbunden ist, und diese ist der eigentliche Nerv der ganzen Komposition.

All das, Form, Bewegung, ist von der Farbe bestimmt. Gromaire ist nicht das, was man gemeinhin einen Koloristen nennt. Seine freiwillig beschränkte Palette zwingt ihn zu einer Strenge, die seinem Temperament zu entsprechen scheint. Er geht von den Erdfarben aus und gestaltet ihren Ausdruckswert durch Beziehungen von instinktiver Gerechtigkeit. Die Festigkeit der Paste geht zusammen mit der Festigkeit des Aufbaues. Das Gegengewicht der Klänge wird besonders fühlbar in der Behandlung gewisser



Marcel Gromaire. Untergrundbahn.



Marcel Gromaire. Banlieue (Pariser Vorstadt).

Nr. 167. H. Burgkmaier d. Ä.

Der heilige Lukas die Madonna malend. B. 24.

Aus dem Versteigerungskatalog Nr. 144 der Firma C. G. Boerner, Leipzig. „Dubletten des Britischen Museums und der Albertina." Versteigerung vom 13.—15. Nov. 1924.
(Siehe Besprechung auf Seite 1044.)

Akkorde, des Rot und Blau vor allem, eines prächtigen Blau, das unabhängig von seiner Beziehung zum Ganzen dem Auge schon eine tiefe Freude bereitet.

Trotz der Düsterkeit der Obertöne hellt er seine Malerei durch feinfühliges Zutun von Weiß auf, hängt gewissermaßen Licht darum und erreicht so eine Kraft der Lichter, die dem Reichtum der Schatten in nichts nachsteht. Die Verschiedenartigkeit in der Behandlung der Vorwürfe, steinerner Architekturen, des Eisens, Wassers, Himmels, der Anatomie, stellte sich mit der Einheit der Mittel und Absichten ein — er erreichte die Wirklichkeit, nicht in der Aufweisung der Zeichnung und des Anblicks, den die Natur bietet, sondern durch eine Umgestaltung der Form und der Farbe. Und gerade in dieser doppelten Umformung offenbart sich der wesentliche Rhythmus, jener Rhythmus, der die Ursprünglichkeit des Künstlers bezeugt. Was aber ist diese Ursprünglichkeit wert?

Im Lauf der Zivilisationen spiegelt die Kunst die Zeiten, klagt, je nachdem, die Vorherrschaft des Geistes über die Materie oder die entgegengesetzte Lage an. Der Künstler beobachtet; der lehrreiche Aufeinanderprall der beiden ewigen Kräfte bringt sein eignes Empfinden ins Gleichgewicht zu den herrschenden Zeitströmungen. In einer Epoche mannigfaltigen Suchens, Tastens, mannigfaltiger Irrtümer faßt er Vertrauen zu neuen Wünschen, die er in sich aufsteigen fühlt, zu Wünschen, die darauf zielen, einer neuen Einstellung genugzutun.

Sind wir auf dem Weg zu einer Erneuerung unsrer geistigen Einstellung? Die Kunst eines Gromaire scheint uns einige Hoffnung darauf zu geben. Der Vorstoß, den sie macht, hat etwas von wiedergefundener Naivität, von Verjüngung.

Die Wissenschaft, befreit von einer Vergangenheit voller Irrtümer, neigt, trotz ihrer Ängste, zu einer Unterwerfung unter die Geistigkeit, die sie aus sich heraus wird freimachen können. Und diese Geistigkeit wird die Oberhand behalten. In der Kunst zeigt sie sich schon durch eine stetig wachsende Neigung für eine synthetische Gestaltung der Form — eine Vorliebe, die man am Beginn aller großen Epochen findet. Haben wir bei unsern Naturalisten nicht ein sehr starkes Bedürfnis zum Konstruktiven? Aber andre zeitgenössische Künstler verrannten sich in allzu großer Reinheit — indem sie die Fäden zerrissen, die sie mit der Natur verbanden, unterdrückten sie sich selbst. Von den einen sich freihalten durch Bewahren eines stärkeren Teiles von Geistigkeit, sich hüten, in den Irrtum der andern zu verfallen, menschlich bleiben durch Rücksichtnahme auf die Bedürfnisse des Zeitempfindens und ein Vorausahnen des morgigen, das scheinen die Grundlagen der Kunst Marcel Gromaire's zu sein.

Man darf nicht glauben, daß er in einer solchen Orientierung seiner Persönlichkeit das Vergangene leugnen wolle. Nur zu deutlich fühlt er in sich die Kraft der alten Säfte und bringt den großen Meistern eine tiefe Verehrung entgegen, die aus großer Demut entspringt; und die seiner Erde, die van Eyck, die van der Weyden wachen über seinen Bemühungen.

Und so entsprechen seine Bedürfnisse den unsern: Kraft, Tiefe, Synthese. Wie er suchen wir das Treibende des Lebens in seiner gedrängtesten Form einzufangen, streben wir nach seiner umfassendsten Erweiterung, nach engster Anteilnahme unseres Wesens an dem Rhythmus, der alle Dinge durchschwingt; und also stellen wir uns ihm zur Seite mit um so größerer Begeisterung.

Übers. E. W

Die Zukunft der preußischen Schlösser

Von Oberfinanzrat Dr. HÜBNER[1]

In den letzten Kriegsmonaten war eine Reihe von Schlössern für militärische Zwecke, insbesondere für Lazarette, wie z. B. das Schloß Charlottenburg, zur Verfügung gestellt worden; infolge der Staatsumwälzung wurden andere Schlösser, in erster Linie das Schloß Berlin, von Matrosentrupps besetzt. Den Rest okkupierten die zurückkehrenden Feldtruppen und in den rheinischen Gebieten die ihnen nachfolgenden Truppen der Entente. Gleichzeitig mit der Auflösung der Zentralgewalten begannen allerhand lokale Instanzen, die Schlösser kurzerhand für ihre Zwecke zu „beschlagnahmen", ohne sich um die verwaltende Behörde zu kümmern; es war schon ein günstiger Fall, wenn der Finanzminister durch ein deklaratorisches Telegramm davon erfuhr.

Im Dezember 1918 war der Zustand etwa folgender: Das Schloß Königsberg war von Matrosen besetzt, Breslau von zurückgekehrten Feldtruppenteilen, das große Schloß Berlin mit dem Marstall war in der Hand der Matrosen, das Kronprinzenpalais von der Kommandantur Berlin benutzt. Schloß Charlottenburg war zum großen Teil Lazarett, Kiel war von Matrosen besetzt, Celle Gefangenenlager; in Wilhelmshöhe befand sich die Oberste Heeresleitung, in Homburg Truppen des Hauptquartiers, in Schloß Wiesbaden war ein französisches Armeekommando eingerückt, Schloß Brühl war vollkommen belegt mit kanadischen Truppen, und Koblenz entging militärischer Benutzung nur durch schleunigste Übersiedlung der Regierung aus ihrem eigenen Dienstgebäude in das Schloß. In anderen Städten drohte die Beschlagnahme der Schlösser durch lokale Instanzen, insbesondere zu Wohnungszwecken; in Kassel wurde der Einzug von Zwangsmietern in das Residenzschloß tatsächlich erzwungen.

In fast allen diesen Fällen war die Staatsregierung äußerlich machtlos, denn sie sah sich einfacher Brachialgewalt gegenüber. Das einzige Mittel war gütliche Verhandlung. Nur in einem Falle konnten und mußten die damaligen Machtmittel des Staates eingesetzt werden: beim Schloß Berlin. Über die Schicksale des Schlosses Berlin während des Winters 1918/19 existiert ja bereits eine ganze Literatur. Der Angriff der Truppen am Weihnachtsmorgen 1918 hatte aber zur Folge, daß wenige Tage darauf das Schloß von den Matrosen geräumt wurde und seitdem auch nicht mehr in größerem Umfang militärisch besetzt worden ist. Von den auf das Schloß abgefeuerten Granaten drang glücklicherweise nur eine einzige ins Innere; sie durchschlug die beiden Erdmannsdorffschen Säle über Portal V an der denkbar unschädlichsten Stelle. Sonst aber ist nur noch ein Schloß das Ziel von Geschützfeuer gewesen, nämlich Königsberg; auch dort ist nennenswerter Schaden nicht entstanden. Bei den innerpolitischen Unruhen waren die Schlösser noch öfters gefährdet, die Berliner Schlösser insbesondere bei den Spartakuskämpfen 1919, beim Kapp-Putsch 1920 das Breslauer Schloß, und schließlich ist das Schloß in Koblenz noch im letzten Jahre durch die Separatisten systematisch geplündert worden. Daß bei allen diesen Invasionen, wo zum Schutz gegen die oft rücksichtslose Gewalt uns meist keine Machtmittel zu Gebote standen, verhältnismäßig wenig Schaden entstanden und wirklich Unersetzbares überhaupt nicht zerstört oder entwendet worden ist, das ist in erster Linie den alten Schloßkastellanen zu danken, die oft unter Einsetzung ihrer Person den Eingang zu kostbar ausgestatteten Räumen und Depots den Eindringlingen verwehrt und wertvolle Kunstwerke geschickt verborgen haben.

Erst mit der fortschreitenden Beruhigung aller Verhältnisse nahm auch die Verfügungsgewalt der Behörden wieder zu, und wir konnten daran gehen, die selbstherrlichen Insassen der Schlösser allmählich zurück- und hinauszudrängen und eine angemessene Benutzung der Räume — soweit eine Benutzung überhaupt zugelassen werden konnte — in die Wege zu leiten. Hätten wir alles, was irgendwie einmal historisches Interesse haben könnte, ängstlich zu konservieren uns bemüht, so hätte man uns in kurzer Zeit als Menschen, die für das praktische Leben blind sind, einfach beiseite geschoben. Als unberührbar haben wir diejenigen Gebäude oder Gebäudeteile betrachtet, wo ein unversehrter, einheitlich gewachsener künstlerischer Komplex an seiner historischen Stelle noch erhalten war. War aber ein solches Reservat festgestellt, so mußte nicht nur die Substanz erhalten, sondern auch die Gepflegtheit der Umgebung, das cambiente, mit allen Mitteln geschützt oder wiederhergestellt werden. Handelte es sich dagegen um Objekte von geringem oder zweifelhaftem Wert, so durfte das Inslebenziehen des Ganzen nicht durch verhältnismäßig geringfügige Bedenken gehindert werden.

[1] Verkürzte Wiedergabe eines Referats auf dem Denkmalpflege-Tage in Potsdam am 4. September d. J.

Wir haben in unſerer Verwaltung daher von vornherein zwei Gruppen von Schlöſſern klar unterſchieden: die einen, bei denen die Rückſichten auf die Erhaltung des künſtleriſch und hiſtoriſch Wertvollen die erſte Rolle ſpielen mußte — kurz geſagt Denkmalsbauten —, und die anderen, bei denen Verwendung zu Nutzzwecken in erſter Linie in Betracht kommt — die Nutzbauten.

Zunächſt Königsberg: In dieſem Schloß wird ſchon in der äußeren Erſcheinung das Echte zum großen Teil von unvollkommen oder falſch Nachgeahmtem überwuchert. Muſeumsmäßige Erhaltung kommt nur bei einem Teil der Räume in Frage; dagegen hat ſich hier ein umfaſſend angelegter Muſeumsplan verwirklichen laſſen: das für die Prähiſtorie bedeutende Muſeum der Geſellſchaft Pruſſia, das ſtädtiſche Kunſtgewerbemuſeum, die ſtädtiſche Gemäldegalerie ſind im Anſchluß an die öffentlich zugänglichen Repräſentationsräume im Schloß untergebracht worden.

Ein ähnlicher Plan beſteht für das Schloß in Breslau, wo das ſchleſiſche Kunſtgewerbemuſeum in Verbindung mit den jetzt wieder der Beſichtigung geöffneten Räumen Friedrichs des Großen und Friedrich Wilhelms III. Unterkunft finden ſoll. Die in verſchiedenen Provinzen vorhandenen Jagdſchlöſſer ſind bis auf eins als Baudenkmäler unbedeutend und dienen jetzt beinahe ſämtlich als Erholungsheime; bemerkenswert iſt das bei Berlin belegene, einfache, aber wohlerhaltene Renaiſſance-Schloß Grunewald, das zur Zeit noch unbenutzt iſt. Das künſtleriſch unbedeutende Schloß in Kiel wird von Behörden eingenommen. Die nach 1866 in die Nutzung der Krone Preußen gelangten hannöverſchen Schlöſſer ſind, ſoweit ſie in der Stadt Hannover liegen, der Stadt mit der Auflage der Pflege als Denkmäler auf 99 Jahre überlaſſen worden; in Celle wird die Schloßkapelle mit den Malereien des Marten de Vos von uns unterhalten, im übrigen enthält der durch das Kriegsgefangenenlager ſtark mitgenommene Bau Bureaus von Behörden und Wohnungen.

Von beſonderer Bedeutung als Kunſtdenkmäler ſind die heſſiſchen und rheiniſchen Schlöſſer Für das Problem ſachgemäßer Verwendung möchte ich das Reſidenzpalais in Kaſſel als einen Fall anführen, der ſich aus bedrohlichen Anfängen allmählich ganz nach unſeren Wünſchen entwickelt hat. Dieſes Palais enthält eine glänzende, faſt unverſehrt erhaltene klaſſiziſtiſche Ausſtattung. Das zweite Obergeſchoß wurde im Winter 1918/19 unter dem Schutze von Bewaffneten mit vier Familien als Zwangsmietern beſiedelt; die bewohnbaren Räume des Erdgeſchoſſes wurden von militäriſchen Bureaus eingenommen. Dank der verſtändnisvollen Mitarbeit der Kaſſeler Herren gelang es zunächſt, die vier Mietwohnungen zu beſeitigen. Dafür wurde im zweiten Obergeſchoß die ſtädtiſche Gemäldegalerie mit einigen Annexen untergebracht. Dann glückte es auch, die Bureaus zu verlegen. In ihren Räumen wurde das Deutſche Tapetenmuſeum eingerichtet, und ſchließlich wurde in dieſem Sommer in den letzten verfügbaren Räumen des Erdgeſchoſſes noch eine ſtädtiſche Sammlung untergebracht. Auf dieſe Weiſe iſt das ganze Gebäude, ſoweit es nicht an ſich erhaltungswürdiges Denkmal iſt, würdig und zweckmäßig ausgenutzt, zugleich kann es wirtſchaftlich aus Mieten und Beſichtigungseinnahmen unterhalten werden. Von den übrigen kurheſſiſchen Schlöſſern wird das künſtleriſch bedeutendſte, Wilhelmstal, ſeit langem von der Domänenverwaltung muſeumsmäßig erhalten, ebenſo durch die Krongutsverwaltung Wilhelmshöhe und Löwenburg.

Das Schloß in Homburg war in dem im Preußiſchen Landtag nicht zuſtande gekommenen Vergleich mit dem Königshauſe als Wohnung für die königliche Familie vorbehalten und wurde daher zunächſt unberührt gelaſſen; als ſpäter aus finanziellen Gründen die Ausnutzung notwendig wurde, fand man ſoviel bodenſtändiges Inventar, daß inmitten der von Behörden benutzten neutralen Räume ein muſealer Kern von mehr als lokaler Bedeutung erhalten bleiben wird. Das Schloß in Wiesbaden iſt noch immer Sitz eines franzöſiſchen Generalkommandos.

Von den Schlöſſern der rheiniſchen Kurfürſten, die 1815 an Preußen übergingen, befanden ſich zur Zeit der Staatsumwälzung nur noch zwei in unmittelbarer Verwaltung der Hofbehörden, nämlich Brühl und Koblenz. Schloß Brühl iſt ſofort nach der Räumung durch die engliſchen Truppen von ſeiten unſerer Verwaltung wieder hergeſtellt worden und ſeitdem der Beſichtigung zugänglich; zu einer irgendwie dauernden Ausnutzung der an ſich vollkommen ſchmuck- und inventarloſen Räume in den Obergeſchoſſen haben wir uns wegen der ſtarken Gefährdung der darunter liegenden Prunkräume nicht entſchließen können. Im Schloſſe Koblenz, daß ſeit 1918 Regierungsdienſtgebäude iſt, ſind die Repräſentationsräume, darunter auch der von der Königin Auguſta in ſeiner Ausſtattung teſtamentariſch fixierte ſogen. Kurfürſtenſaal, zu Muſeumszwecken in die Pflege der Stadt Koblenz übergegangen. Schloß Stolzenfels wird als bemerkenswertes Denkmal der rheiniſchen Neugotik von uns muſeumsmäßig erhalten.

Um zu den älteſten Schlöſſern des preußiſchen Königshauſes in die Mark Brandenburg zurück-

zukehren, so kann ich mich für Berlin und Potsdam kurz fassen. Das ehemalige Hausministerium, Wilhelmstraße 73, ist bereits 1919 Dienstgebäude des Reichspräsidenten geworden; die von Schinkel neu ausgestatteten Festräume des Palais am Wilhelmsplatz dienen ebenfalls Repräsentationszwecken des Reichs; das Palais Unter den Linden wird als historisches Denkmal unverändert erhalten; das Schloß Monbijou enthält das Hohenzollernmuseum, das gegenwärtig neu geordnet und demnächst wieder eröffnet wird; in den Haupträumen des Kronprinzenpalais ist, wie bekannt, ein Teil der Nationalgalerie untergebracht. Das Schloß am Lustgarten endlich wird zu zwei Dritteln von dem Kunstgewerbemuseum eingenommen, mit dessen Sammlungen aus Sparsamkeitsgründen leider auch die historischen Räume in beträchtlichem Umfang besetzt werden mußten; sonst befinden sich im Schloß noch einige Institute, denen in voller Absicht dieser hervorragende Platz eingeräumt worden ist, wie die Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft zur Förderung der Wissenschaften und die Notgemeinschaft der deutschen Wissenschaft, und schließlich einige andere Behörden und Institute. Das Schloß Charlottenburg ist erst in diesem Frühjahr von den letzten Resten der dort untergebrachten Lazarette geräumt worden; über die zweckmäßige Ausnutzung der freien Räume (Gewerbeschule, Volkstrachtenmuseum usw.) schweben die Verhandlungen.

Die geringsten Schwierigkeiten hat die Verwaltung glücklicherweise bei den Potsdamer Schlössern gehabt. Vorübergehend tauchte der Plan auf, die Orangerie in Sanssouci zur landwirtschaftlichen Hochschule auszubauen; aber nachdem das Raumbedürfnis der Stadt durch Überlassung der Flügel des Stadtschlosses zu Zwecken der städtischen Verwaltung befriedigt war, trat hier ein Ruhezustand ein, der auch die Vornahme wissenschaftlicher Arbeiten in den museumsmäßig zu erhaltenden Schlössern — und das sind hier in Potsdam beinahe alle — gestattete.

Was die bauliche Unterhaltung der Schlösser angeht, so war die Verwaltung in der glücklichen Lage, die frühere königliche Schloßbaukommission mit ihren seit Jahrzehnten mit den Schlössern vertrauten Beamten übernehmen zu können. Die bauliche Pflege — für die allerdings bis vor kurzem noch die Mittel sehr beschränkt waren — hat also keine Unterbrechung erlitten.

Bedeutende Schwierigkeiten ergaben sich bei der praktischen Frage: In welchem Zustand sind die historischen Schlösser im Innern zu erhalten? Was muß an ihrem bisherigen Zustand geändert werden? Und inwieweit ist es mit den Museumszwecken vereinbar, daß die Ausstattung, auf die natürlicherweise das Königshaus Ansprüche erhebt, entfernt wird? Bei allen diesen Fragen, die wir nach dem Grundsatz, daß ein historisches Denkmal möglichst in unversehrter Gestalt und in künstlerisch möglichst reiner Form in Erscheinung treten muß, zur Lösung bringen möchten — bei allen diesen Fragen liegt für uns noch ein entscheidendes Hindernis vor: die Auseinandersetzung mit dem Königshaus ist noch nicht abgeschlossen. Die Möglichkeit einer wirklich umfassenden Inangriffnahme der nach wissenschaftlichen Gesichtspunkten zu behandelnden Aufgaben bei den historischen Schlössern ist deshalb noch nicht gegeben.

Indessen ist doch mit ziemlicher Sicherheit anzunehmen, daß der künftige Besitzstand des Staates an historischen Schlössern ungefähr dem entsprechen wird, was in dem seinerzeit dem Preußischen Landtag vorgelegten Vergleichsentwurf mit der Krone vorgesehen ist. Die diesem Vergleichsentwurf vorangestellte Richtlinie: Die Trennung des Eigentums zwischen Staat und Königshaus wird — obwohl grundsätzlich die Trennung nach rechtlichen Grundsätzen erfolgen soll — in der Weise durchgeführt, daß organisch Zusammenhängendes nicht nutzlos zerstört wird und Werte von überwiegend künstlerischer und historischer Bedeutung unversehrt erhalten bleiben — diese Richtlinie wird, wie wir bestimmt hoffen, für die endgültige Auseinandersetzung maßgebend bleiben. Wir glauben also, daß es auch gelingen wird, den historischen Schlössern, die der Staat übernimmt, die zugehörige Ausstattung zu erhalten.

Ohne Zweifel hat der Staat die Aufgabe, die von ihm verwalteten historischen Schlösser als künstlerisch und historisch möglichst treue und echte Dokumente der Öffentlichkeit darzubieten. Im Gegensatz zu den kunstgewerblichen Museen besteht der besondere künstlerische und geschichtliche Wert der Schlösser und ihres Inhalts darin, daß es sich um organisch Gewachsenes an historischer Stelle handelt. Deshalb haben wir in den Fällen, wo wir Gebäude oder Räume als historische Denkmale zu erhalten haben, das, was man historische Objektivität nennt, zu erreichen gesucht, und zwar schon jetzt, damit die Teilung des Besitzstandes bei Vollzug der Auseinandersetzung mit der Krone bereits in möglichst vollkommener Weise nach den Gesichtspunkten der historischen Echtheit geschieht. Trotz des wirklich entmutigenden Umfanges der Arbeit haben wir uns dazu entschließen müssen, möglichst bei allen Denkmalsbauten den der Erhaltung als Denkmal zugrunde zu legenden Zustand auch auf Grund der Urkunden festzustellen und, wenn tunlich, auf die letzten Quellen, die Bauakten und Baurechnungen, die Beschreibungen und Inventare, zurückzugehen.

Diese Arbeit beansprucht bei jedem einzelnen Schloß längere Zeit, und wir sind in vielen Fällen noch mitten in der Arbeit der Nachforschung, Wiederherstellung und Neuordnung begriffen. Ich möchte auch nicht verhehlen, daß es uns anfangs zweifelhaft erschien, ob die Sichtungsarbeit bei oft bewohnten Schlössern mit Erfolg durchzuführen wäre, und daß es schließlich nur die immer neue Bestätigung der glänzenden Ordnung in der Akten- und Rechnungsführung der Hofbehörden, besonders aber in der Inventarbuchführung, gewesen ist, die uns zur Fortsetzung der Arbeit ermutigte.

Die ersten Inventarsichtungen geschahen bei kleineren Objekten; zunächst in Breslau, wo die Ausstattung der von Friedrich dem Großen ausgebauten und der von Friedrich Wilhelm III. 1813 bewohnten Räume sich Stück für Stück feststellen ließ, und in Königsberg, wo sich das Mobiliar der von der Königin Luise bewohnten Zimmer beinahe vollständig wiederfand. Die beiden kleinen Schlösser Friedrich Wilhelms II. bei Potsdam, Marmorpalais und Pfaueninsel, waren einfach geartete Fälle. Schwieriger und leider vorwiegend von negativem Erfolg, waren die Nachforschungen bei den rheinischen Schlössern, die wir aus bestimmten praktischen Gründen sodann vornehmen mußten. Bei fast allen rheinischen Schlössern ist das zur ursprünglichen Ausstattung gehörige Mobiliar verloren; dies gilt insbesondere für Brühl; immerhin hat sich der Verbleib der in Bensberg in die preußische Zeit hinübergeretteten Sachen ermitteln lassen, und ebenso ist ein wesentlicher Teil der Ausstattung des Jägerhofes in Düsseldorf und des Schlosses Benrath festgestellt. Darauf gingen wir an ein größeres Schloß, das Neue Palais. Hier liegen die Verhältnisse insofern günstig, als das Ganze stilistisch aus einem Guß ist und eine ununterbrochene Reihe von Baubeschreibungen und Inventaren vor der Zeit Friedrichs des Großen bis jetzt existiert.

Die Arbeiten in Schloß Sanssouci, für die die Seidelschen Forschungen bereits vorlagen, sind ebenso wie in Charlottenburg noch im Gange. Die Bildergalerie in Sanssouci — ein besonders schwieriges Problem, da die besten Stücke 1830 an das neugegründete Museum abgegeben wurden — ist noch nicht in Angriff genommen; der eben erschienene Führer durch die Neuen Kammern zeigt, bis zu welcher Genauigkeit im einzelnen dank der Ergiebigkeit des Urkundenmaterials die Feststellung und damit auch die Wiederherstellung gehen kann.

Ich habe wiederholt das ominöse Wort „Wiederherstellung" gebraucht. Nach dem bisher Gesagten brauche ich kaum noch zu betonen: wir denken nicht an Wiederherstellungen oder angeblich stilgemäße Neueinrichtungen in dem berüchtigten Sinn früherer Zeit; denn wir sehen an vorhandenen Beispielen zu deutlich, daß die Erzeugnisse einer anscheinend getreuen Einfühlung in den Stil eines Bauwerkes nach wenigen Jahrzehnten bereits jene schillernde Zweideutigkeit des ästhetischen Eindrucks hervorrufen, die dem empfindsamen Beschauer besonders unangenehm ist. Wir rücken da, wo uns die Quellen ausreichend belehren, und wo es praktisch möglich ist, mit vorsichtiger Hand die Dinge wieder an ihren alten Platz oder suchen sie durch Entfernung unorganischer Zutaten zu reinerer Wirkung zu bringen.

DIE ZEIT UND DER MARKT

Sammlungen

Das Karl Ernst Osthaus-Archiv

Unter den Großindustriellen Deutschlands nahm der verstorbene Karl Ernst Osthaus insofern eine Sonderstellung ein, als er vorläufig unter ihnen der einzige blieb, der die großen ihm zur Verfügung stehenden Mittel zu einem Mäzenatentum großen Stils auswertete. Der Typus Karl Ernst Osthaus steht als Sammler und Mäzen auch heute noch in Deutschland völlig allein. Denn darin lag der Wert seines Mäzenatentums, er sammelte nicht für sich, sondern für die Öffentlichkeit und das von ihm gegründete Folkwang-Museum, seine ureigenste Schöpfung, ist vollständig der Ausdruck seiner Persönlichkeit und als Sammlung moderner Malerei und Plastik wohl überhaupt einzig in seiner Art. Ein anderes Unternehmen dieses reichen und vielseitigen Geistes ist der Öffentlichkeit weniger bekannt geworden; es ist das Karl Ernst Osthaus-Archiv (photographische Bildstelle). Für dieses photographische Archiv hat Osthaus Zeit seines Lebens gesammelt. Bekannt geworden ist es namentlich durch die eminent künstlerischen Qualitäten seiner photographischen Aufnahmen, denn nur solche nahm Osthaus auf; durch seine ungewöhnliche Reichhaltigkeit und Vielseitigkeit die sich erstreckt in erster Linie über die Architektur des deutschen Barock und Rokoko, die aber in ebenso reichem Maße die deutsche Plastik vom frühen Mittelalter bis zur Moderne umfaßt. Eine Sonderabteilung des Archivs bilden die Aufnahmen nach Architektur, Plastiken und Geräten ostasiatischer und exotischer Kulturen. Diese Abteilung des Archivs übergibt ihr Material soeben der Öffentlichkeit durch die von namhaften Gelehrten geleitete Sammlung: „Der indische Kulturkreis in Einzeldarstellungen". Dr. Helmuth von Glasenapp läßt soeben einen Tafelband „Indien" erscheinen. Dr. Wilhelm Stutterheim eine umfassende Darstellung des Komplexes „Rama-Legenden" und „Rama-Reliefs" in Indonesien.

Nachdem das Archiv längere Zeit geschlossen bleiben mußte, soll es nunmehr im Geiste seines Schöpfers und als lebendiges Denkmal für Karl Ernst Osthaus fortgeführt und der Öffentlichkeit übergeben werden. Fachgelehrte arbeiten in dem Archiv, das ständig erweitert werden soll. Sämtliche photographischen Aufnahmen des Archivs sind käuflich zu erwerben. Außerdem aber werden Diapositive von fast allen Aufnahmen für Vortragszwecke und wissenschaftliche Forschung zur Verfügung gestellt. — Anschrift: Karl Ernst Osthaus-Archiv, München, Elisabethstr. 26.

Bremen

Aus der Pascin-Ausstellung der Galerie Flechtheim erwarb die Kunsthalle das Ölgemälde „Mädchen am Tisch".

Darmstadt

Im Kupferstichkabinett ist die Sommerausstellung „Romantische Zeichnung", zu der Frankfurter und Münchner Sammler ansehnliche Beiträge gegeben hatten, neuerdings durch eine Marées-Ausstellung aus Darmstädter Privatbesitz abgelöst worden, die mit hundert Studien und Entwürfen des Meisters einen einzigartigen Einblick in seine Entwicklung bietet.

Moskau

Die furchtbare, durch einen Zyklon verursachte Überschwemmung, die vor kurzem Leningrad heimgesucht hat, hat trotz anfänglich alarmierender Mitteilungen im großen und ganzen keine besonders schweren Folgen für die Kunstsammlungen der Newastadt gehabt. Natürlich ist in den Kellerräumen einiger Museen, besonders gilt dies für die naturwissenschaftlichen und ethnographischen Sammlungen der Akademie der Wissenschaften, mancher Schaden angerichtet, aber ganz unwiederbringliche Verluste sind bisher nicht zu notieren. Besonders fühlbare hat die ethnographische Abteilung des Russischen Museums zu verzeichnen, deren nicht exponierte Reservesammlungen in den Kellerräumen aufgespeichert lagen. Es befand sich darunter sehr viel Wertvolles, in erster Reihe in primitiven Geweben und Holzarbeiten, deren Farben durch das eindringende Wasser stark gelitten haben sollen. Große Verwüstungen haben die Wasserfluten in den Gartenanlagen der Hauptstadt und der ehemaligen kaiserlichen Schlösser in deren Umgegend, vor allem in Peterhof, angerichtet. P. E.

Nürnberg

Die Beendigung der Einrichtung des Bestelmeyerschen Neubaues am Kornmarkt einerseits und die Durchführung der vollkommenen Reorganisation eines großen Teiles der Sammlungsgebäude und Sammlungsräume des Altbaues andererseits haben die Möglichkeit geschaffen, Neubau und Altbau des Germanischen Museums derart untereinander zu verbinden, daß sie nicht mehr zwei getrennte Teile, sondern ein in sich zusammenhängendes Ganzes bilden. Es ist Tatsache, daß es dem Besucher des Museums in den letzten Jahren nicht leicht war, in Kürze eine klare Übersicht über die 150 Säle und Kabinette zu gewinnen; denn von den beiden Gebäudekomplexen mußten naturgemäß auch gesonderte Wegweiser mit eigenen Grundrissen herausgegeben werden. Dem ist nunmehr ein Ende bereitet. Die Säle und Kabinette beider Gebäudekomplexe wurden numeriert, und zwar so, daß mit dem Eingang begonnen und so fortgefahren wurde, daß ein ausgesprochener Rundgang sowohl durch das Erdgeschoß wie durch das Obergeschoß gewonnen wurde. Die Folge hiervon war, daß die Museumsleitung einen

Führer herausgeben mußte, der das ganze Museum einheitlich umfaßt und auf Wesen, Bedeutung und die wichtigsten Gegenstände der einzelnen Sammlungen aufmerksam macht. Es ist dies aber nicht in Form einer trockenen Aufzählung, sondern in einer lebendigen Darstellungsart geschehen. Dieser von Fritz Traugott Schulz verfaßte „Führer durch die kunst- und kulturgeschichtlichen Sammlungen des Germanischen Museums" liegt nunmehr fertig vor. Er stellt ein stattliches Büchlein von 220 Seiten Stärke dar, ist mit 10 Abbildungen geschmückt und außerdem mit je einem Gesamtgrundriß des Erdgeschosses und des Obergeschosses versehen. Das Büchlein ist im Selbstverlage des Germanischen Museums erschienen.

Stuttgart

In der Gemäldegalerie ist vor kurzem ein neuer Saal mit Neuerwerbungen und Leihgaben der Öffentlichkeit übergeben worden. Die Hauptwand des Saales nimmt der durch das Entgegenkommen der Altertümersammlung überlassene große Herrenberger Altar des Jerg Ratgeb ein, dessen vier Innenflügel in den letzten Monaten einer Restauration unterzogen worden sind, bei der die seitherige schmutzige Firnisschicht entfernt wurde. Erst jetzt, nachdem bei diesem Hauptwerk die ganze Farbigkeit und Schärfe der Zeichnung zum Vorschein gekommen ist, wird uns die Kunst Ratgebs richtig faßbar, die bei aller Kühnheit in Komposition und Kolorit eines stark provinziellen, fast bäuerischen Charakters nicht entbehrt. Leider konnten bei der Aufstellung des Altarwerks in dem etwas zu kleinen Saal gewisse Eingriffe (die Predella steht mit der Rückseite nach vorn, um die drei kleinen, rückwärts angebrachten Tafeln zu zeigen) nicht vermieden werden, die dem Gesamteindruck nicht zugute kommen. / Ein weiteres Hauptwerk der schwäbischen Malerei, die Tafeln des Bingener Altars von Bartholme Zeitblom, die gleichfalls jüngst eine Restauration in Stuttgart erfahren haben, sind für kurze Zeit als Leihgabe der Gemeinde Bingen (Hohenzollern) ausgestellt. Als bemerkenswerte Neuerwerbung der Galerie wird eine, leider sehr stark beschnittene Tafel mit der Kreuzigung, Maria, Johannes und Magdalena gezeigt, die ehemals dem Schäufelein, dann eher dem Martin Schaffner zugeschrieben wurde und wohl in die Richtung der Apt gehört. In seinem vornehmen und stillen Ausdruck und seinem prächtigen tiefleuchtenden Kolorit hinterläßt das Bild einen tiefen Eindruck. Mehr für die Erkenntnis der Lokalkunst von Bedeutung ist die Erwerbung eines Bildnisses der Ulmer Patrizierin Katharina Schleicher, geb. Peutinger, von dem Ulmer Maler Georg Rieder d. J. aus dem Jahre 1572, das von dem noch wenig bekannten Künstler eine für diese Zeit immerhin beachtenswerte Leistung darstellt. B-l.

Die Württembergischen Landeskunstsammlungen erwarben Karl Hofer „Erwachender Gefangener", ein „Stilleben" von Rudolf Levy, die „Engländerin" von Ernesto de Fiori und die „Javanerin" von Fritz Huf; von letzterem erwarb das Wallraf-Richartz-Museum in Köln die exotische Maske.

Wien

Das vor Jahresfrist aus dem Palais Geymüller in der Wallnerstraße in die Herrengasse, ins Clarysche Palais, übersiedelte Niederösterreichische Landesmuseum hat nunmehr seine Pforten aufgetan. Hauptsächlich der Heimatskunde gewidmet, enthält es unter anderem eine beachtenswerte kulturgeschichtliche Sammlung, die erst jetzt, in den weit zahlreicheren, neuen Räumlichkeiten, richtig zur Geltung kommt.

P.-N

Zürich

Das Schweizerische Landesmuseum versendet soeben seinen 32. Jahresbericht (1923), der folgende reich illustrierte Beiträge enthält:

1. Leinwandstickereien, von H. Lehmann.
2. Die Neuerwerbungen der Schatzkammer, von E. Gerber.
3. Vom Schweizersäbel, von E. A. Gessler
4. Glasgemälde, von H. Lehmann.
5. Die große Glocke von Knonau, von K. Frei-Kundert.

Ausstellungen

Dresdner Ausstellungen

Erfurth: Skade und Heuer / Kühl und Kühn: Ulrich Hübner / Galerie Arnold: W. Jacob.

Zwei junge Dresdner Maler stellen bei Erfurth aus, Fritz Skade und Joachim Heuer. Skade ist heute noch fast ausschließlich Zeichner, aber als solcher eigenartig und überzeugend. Er versteht es mit wenigen klaren Umrißlinien und ganz sparsam hingesetzten Wischern einen Akt oder Kopf so hinzuschreiben, daß Stoff und Raum ebenso in die Darstellung eingehen wie der Ausdruck des Betreffenden und sein eignes Gefühl. Dabei ist er naiv behutsam und sehr diskret. Es gibt Silberstiftzeichner am Montparnasse, die das so machen. Von ihnen hat es Skade nicht, er mag wie der frühe Dix dazu gekommen sein, aus Liebe und aus Talent. „Sitzendes Mädchen", „Rückenakt" sind ebenso zärtlich in der Form wie der „Knabenkopf" oder das „Schulmädchen" wahr in der Anschauung sind. Die erste Komponente ist in den letzten Zeichnungen zugunsten eines derberen Zugreifens verdrängt. Die Kreide löst den Stift ab und gibt ein paar Männerköpfen und Studien vorläufig mehr Charakter als Bildform. Aus diesen Anfängen kann etwas werden. In den Gemälden (zwei hier, drei in der Juryfreien, Berlin) ist noch eine Unverein-

barkeit im malerischen Vortrag. Alles Dingliche ist gemalte Zeichnung, die Menschen dazwischen sind verwischt, von der Palette aus entstanden, nicht zwingend. Aber auch in den Bildern steckt ernste Arbeit, er will nicht mehr als er kann. — Heuer ist anders, er kommt von Kokoschka her, mag auch selbst eine angeborene Begabung für das Formen aus der Farbe heraus mitgebracht haben. Es ist nicht die Farbe seines früheren Lehrers, eher könnte man an Czobel denken. Das „Karussellmädchen" (es sind bezeichnenderweise alles Aquarelle) ist immerhin eine Leistung. Nächtlich die düsteren Farben, ein hellblaues Pferdchen dazwischen und dahinter ganz klein ein gespenstischer Zuschauer wie eine Marionette. Nicht ganz eigen, aber von großer Intelligenz. Landschaften von Capri (1923), diktiert von dem klaren geologischen Aufbau des Terrains und seiner Farben olivgrün, karmin, kobaltblau; alles stark in die Fläche gezogen, aber frei vom Klischee. Die Kreidezeichnungen sehen schlagend aus, aber der Strich sitzt nicht, fast jedes Blatt verhauen.

Von Ulrich Hübner sieht man selten Handzeichnungen. Er zeichnet offenbar nur für den Hausgebrauch. Kühl und Kühn stellt sie zum erstenmal in Dresden aus. Köpfe nach Frau und Tochter. Landschaften aus der Umgebung Berlins und von der Küste. Sonderbar, wie man im malerischen Berlin von 1910 zu Hause ist, wenn man zwischen diesen Blättern steht. Liebermann liebt die Arbeiten heute noch sehr, uns sind sie fast schon Erinnerung an eine freundliche Vergangenheit. Hübner war nie erste Klasse, aber er ist heute noch ein solider Mitarbeiter seiner größeren Freunde, und so manche Landschaftsstudie könnte ebensogut von dem berühmtesten seiner Weggenossen sein.

In der Galerie Arnold hängen Gemälde und Zeichnungen von Walter Jacob. Der Maler war lange Zeit in den bayrischen Bergen und in der Schweiz, heute ist er wieder in Dresden. Er hat von sich aus eine Menge Talent, diszipliniert es aber nicht und ist empfänglich für starke Eindrücke; über seinen Anfängen stand Kokoschka, an seine Stelle trat später der Corinth der letzten Jahre. Jacob ist ein etwas ungeschlachter Draufgänger, der sich am ehesten noch bei Landschaftszeichnungen in der Hand hat. Es fehlt ihm künstlerisches Gewissen und Selbstauswahl. Er freut sich offenbar an jeder Leinwand und Skizze und macht seinen guten Arbeiten durch die unwichtigen Versuche das Leben schwer. Es macht ihm z. B. gar nichts aus, in die Wolken einer recht guten Dresdner Parklandschaft den 3 III hineinzumalen oder eine Dorfstraße mit drei Lieblingsfarben dreist zu bestreiten. Er scheut sich auch nicht, bei einer Gewitterlandschaft in den Bergen etwas Theater zu machen. Die einfachen Bilder aus dem Wilden Kaiser sind am ausgeglichensten, in ihnen steckt so etwas wie Unterordnung unter das Gesetz. Die Zeichnungen haben viel Gekonntes, wenn es auch wünschenswert für Jacob wäre, die Bravour zu zügeln und zu begreifen, daß mit dem Temperament allein die Kunst nicht vorwärtskommt; sein Formwille aber ist noch ablenkbar und schwankend. — In den oberen Räumen hängt gut ausgewählte Graphik von Kokoschka, Hofer, Nolde und Felixmüller.

Will Grohmann.

Hamburger Ausstellungen

Mit Ausnahme der Altholländischen Galerie am Nonnenstieg, die sich weiter auf der anfangs gezeigten Höhe hält, waren im letzten Sommer kaum erwähnenswerte Ausstellungen zu sehen, so sehr hatten sich die Aussteller Finanznöte und Kaufunlust zu Herzen genommen. Doch scheint man sich wieder erholt zu haben.

Commeter zeigt ziemlich umfassend Slevogt unter Voranstellung des graphischen Werks, das in ausgewählten Proben aus den großen Folgen (schwarze Szenen, Lederstrumpf, Cellini, Zauberflöte u. a) und Gelegenheitsblättern (Exlibris und Tischkarten) immer da, wo am wenigsten Bindung an den Text erfolgte, am verblüffendsten die ungemein lebendige, sich am eigenen Strich zu immer neuen Bildeingebungen und Formvorstellungen entzündende Phantasie des in Improvisationen unerschöpflichen Künstlers veranschaulicht.

Weiteren Weg in der Entwicklung des Meisters begleiten und erklären die Gemälde: von dem in großen deckenden Flächen gemalten frühen Mädchenakt, wohl noch aus der Münchner Zeit, über einige Männerporträts (Rosenhagen, Ansorge) und die 1914 entstandenen Stilleben zu dem bewegten lockeren Funkeln des „einen Pfauen zerreißenden Tigers". Ein so delikat abgestimmtes Stilleben wie das mit goldglänzendem Armband in leuchtend blauem Futteral vor mattgelber Wand neben irisierenden Gläsern und rosa Papier auf schwarzem Grund zeigt besser als anderes die malerischen Fähigkeiten.

Farbige Lichtdrucke der Neu-Cladover Wandmalereien erwecken den Wunsch, daß ähnliche Aufträge kommen. Denn hier erst gelingt dem Künstler neue Form, wo seine Phantasie durch farbigen Rhythmus neue Blutzufuhr erhält und damit seine Kunst die gehobene Festlichkeit, die sein Können herauszufordern scheint. —

In einem Raume hängen Aquarelle von Hans W. F. Reiffenstuel, lichte farbige Landschaften in geschlossenen Kompositionen.

In der Galerie Hofmann von Annemarie Kruse und Jekimow dekorative freundliche Bilder.

In der altholländischen Galerie fällt besonders ein spätgotisches Bild „Ausgießung des heiligen Geistes" in die Augen. Im Innern einer Kirche die lesende Maria im Kreise der mit ver-

zückten Gebärden eine Vordergrundsäule umgebenden Jünger, über denen die Taube in der Strahlenglorie schwebt. Merkwürdig der Unterschied zwischen den fast renaissancehaft großfaltig gewandeten und geschlossenen Aposteln vorne und einigen Zuschauern im Grund, die wie unveränderte Überlieferungen aus dem frühniederländischen Formenschatz anmuten.

Von den die Stärke der Galerie ausmachenden Bildern des 17. Jahrhunderts seien erwähnt eine Pieter de Neyn zugeschriebene Flußlandschaft mit Dorf und Leuten im Kahn mit stumpfen deckenden Farben; das sehr gut gemalte, zwei Jungen mit Katze darstellende Bild von Jan Miense Molenaer, das nicht nur motivisch an den alten Hals erinnert, wenn auch das Maltemperament nicht so lebendig ist, wie bei seiner Frau der Judith Leyster; ein signierter de Wet: Trinkende Reiter vor Zelt und von Ludger Tom Ring, dem Westfalen, das Rundporträt eines bärtigen jüngeren Mannes vor grünem Grund.

Der bei Maria Kunde gezeigte Walter Gramatté scheint auf einer spanischen Sommerreise sich „selbst“ gefunden zu haben, denn seine durch Stimmung und Farbigkeit verschiedenen aquarellierten Selbstdarstellungen beherrschen über die weniger schwungvollen Landschaften hinweg den Raum. Kohlhaußen.

Wiener Ausstellungen

Neue Galerie: Oskar Kokoschka, Gemälde / Theseustempel: Erich Wolfsfeld (Berlin), Graphiken

Auf die im Sommer stattgehabte Ausstellung des graphischen Werkes O. Kokoschkas in der „Neuen Galerie“ ist nun eine Schau von Gemälden seiner Frühzeit (1907—1915) gefolgt. Wohl klafft da und dort eine Lücke. Deren empfindlichste das Fehlen seiner wundervollen, gefühlstiefen Landschaften, ohne die sein Bild (das nur den Psychoanalytiker veranschaulicht) ein unvollkommenes bleibt. Aber auch was vorhanden ist (darunter manches, bisher in der großen Öffentlichkeit nicht Gezeigte), genügt noch immer zur Vermittlung stärksten Eindruckes.

Das seinen Werdegang symbolisch einleitende, farbenprächtig unheimliche (Grauen der Verwesung ausströmende) „Stilleben mit dem Hammel“, das hellsichtige Säuglingsbild, der frühreife Knabe, sein von einem Ahnen seelischer Entwicklung durchbebtes Doppelbildnis im Dünensand ruhender Kinder (in der anmutig-zwanglosen Bildgestaltung und der zarten Abstufung sparsamer Farben eines der reizvollsten Bilder O. Kokoschkas), das leidenschaftzerwühlte Antlitz des Dr. Janykowski und die aus Blut und Eiter hervorquellende Fratze des Verona, O. Loos' eherne Konsequenz offenbarendes Bildnis, gehören zu dem Bedeutsamsten, was Kokoschka hervorgebracht hat. Schöpfungen einer in ihrem Wahrheitsdrang die Dinge ihrer äußeren Hülle entblößenden, auch vor dem Häßlichsten nicht zurückschaudernden Kunst, die ein Spiegel einer dekadenten Kultur, nur aus dieser heraus verstanden werden kann. — Um so stärker fallen die uns größtenteils bereits gezeigten, wenig besagenden, zum Teil wüst hingesudelten, späten Aquarelle ab. —

Zu dieser durchgeistigten Kunst steht der Realismus der (im Theseustempel ausgestellten) Radierungen eines E. Wolfsfeld in schroffem Gegensatz. Ein Naturalist der alten Schule, dabei ein Meister seiner Technik, widmet auch er sich mit besonderer Vorliebe der (allerdings rein äußerlichen) Wiedergabe von Charaktertypen. So kommt denn auch in den aus wenigen Gestalten wirksam aufgebauten, doch durch das Gewollte der Komposition arg beeinträchtigten szenischen Darstellungen, meist biblischer Art, über dem Reiz des Individuums das Typische, Allgemein-Menschliche zu kurz.

St. Poglayen-Neuwall.

Deutsche Graphik um 1800

Das Museum der Stadt Ulm veranstaltet im Schwörhaus gegenwärtig eine Ausstellung besonders schöner Stücke deutscher Graphik um 1800. Die Blätter stammen aus der Sammlung des Stechers C. W. Kolbe, dessen Werk im Anschluß an diese Ausstellung später vollständig vorgeführt werden wird. Es sind alle deutschen Schulen gleichmäßig berücksichtigt; zunächst die noch stark französisch beeinflußte Kunst Georg Friedrich Schmidts (1712—1775) und Chr. W. E Dietrichs (1712—1779), vor allem aber dann die unabhängiger schaffenden deutschen Meister, so Johann Heinrich Tischbein (1722—1789), Daniel Chodowiecki (1726—1801), Daniel Berger (1744 bis 1824), Johann Friedr. Bolt (1769—1836) und Ludwig Buchhorn (1770—1856); aus dem Dessauer Kreise Kolbes (1757—1830), der selbst in dieser Ausstellung nur mit einigen hervorragenden Blättern zur Geltung kommt, sieht man Arbeiten von H. Th. Nehle (1778—1805), F. Michelis und Walkhoff, sowie von dem Leipziger Joh. Friedr. Bause (1738—1814); von den Schweizern sind Salomon Geßner (1730—1788), Ludwig Heß (1760—1800) und Johann Heinrich Meyer vertreten; aus Vorarlberg Angelika Kauffmann (1741—1807); aus Wien Jakob Schmutzer (1733—1811), Martin v. Molitor (1759—1812), Benedikt Piringer (1780 bis 1826), Adam Bartsch (1759—1818) und Franz Wrenck (1767—1830); endlich begegnet man noch Arbeiten der Nürnberger Joh. Chr. Erhard (1795 bis 1822) und Joh. Adam Klein (1792—1875), des Stuttgarters Joh. Gotthard Müller (1747—1830), der Pfälzer Abel Schlicht (1754—1826) und Wilhelm v. Kobell (1766—1855), endlich von Jakob Philipp Hackert (1737—1807) und Joh. Heinrich Ferdinand Olivier (1785—1841). So gibt die Ausstellung ein nahezu vollständiges Bild der deut-

ſchen Graphik des ausgehenden Rokoko und des beginnenden Klaſſizismus.

Baſel

Der Baſler Kunſtverein ehrt in dieſen Tagen mit einer beinahe 250 Nummern umfaſſenden Gedächtnisausſtellung das Andenken des frühverſtorbenen Plaſtikers Carl Burckhardt (1878 bis 1923). Sein Lebenswerk in Malerei und Plaſtik, ergänzt durch eine reiche Fülle von Studienblättern, iſt in den Räumen der Kunſthalle vereinigt, darunter vieles aus privatem und öffentlichem Beſitz. Auch die Großwerke ſind vertreten durch die Modelle der Reliefs vom Zürcher Kunſthaus (die Burckhardt ſeiner Zeit auf Grund einer freien Konkurrenz übertragen worden waren) und der Brunnengruppen vor dem Badiſchen Bahnhof in Baſel. Sie ſind neben dem letzten Werke des Künſtlers, der noch der Aufſtellung harrenden „Amazone, das Pferd führend“, im großen Oberlichtſaale angeordnet. —

Carl Burckhardt hat als Maler begonnen und Zeit ſeines Lebens hat er die Malerei nie ganz aufgegeben, und die Ausſtellung bietet denn auch manigfache Proben davon. Zu den ſchönſten gehören die Temperabilder der Frühzeit, die bis ins Kleinſte den Dingen nachgehen, ohne die Wucht der großen Bewegung zu verlieren und in denen Burckhardt, obſchon ſtark unter dem Einfluß Marées und Böcklins ſtehend, doch ſehr perſönliche und eigenartige Wirkungen zu erzielen vermag. 1901 iſt die erſte plaſtiſche Arbeit entſtanden, ein in der Art der Antike gehaltener „Jünglingskopf“, der in ſeinem Reichtum und in der Abgeſchloſſenheit der Form vollauf die außerordentliche Begabung zum Bildhauer dokumentiert. Es folgt dann der „Zeus“, in den Einzelformen noch ſtark an das Naturvorbild gebunden und weit entfernt von der ſouveränen Meiſterſchaft des Spätſtiles, und darauf das Relief an der Baſler Pauluskirche, und ſodann der Amazonenzyklus am Zürcher Kunſthauſe. Eigenartig geiſtreich hat Burckhardt dieſe Aufgaben gelöſt, indem er in der ganzen Behandlung des Figürlichen und nicht zuletzt in der Art, wie er auch die Grundfläche des Reliefs für ſeine speziellen Wirkungsabſichten herangezogen hat, auf eine im Licht möglichſt bewegte Oberflächenwirkung ausging. Sie leitet ſich letzten Endes von Rodin her — ſo ungern ſich auch der Künſtler für ſein eigenes Schaffen auf den großen Franzoſen behaften laſſen wollte. — Dieſe Arbeiten wurden Ausgangspunkt für die letzte künſtleriſche Etappe Burckhardts. Sein Ziel war hier die reine Plaſtik, welche die einfachen ſtereometriſchen Formen als Elemente ihres Aufbaus benutzt und bei ſtarker Betonung des Architektoniſchen auf reizvolle Abwandlung der Naturformen verzichtet. Wenn man ſieht, wie der Künſtler in ſeinen letzten Werken („Korbträgerin“, „Kniendes Mädchen“, „Tänzer“, „St. Georg“ und „Amazone“) von ägyptiſcher und von exotiſcher Plaſtik deutliche Einwirkungen empfing, ſo weiß man zugleich, wie beweglich er ſich die Ausdrucks- und Geſtaltungsgrenzen ſeiner Kunſt hielt. So iſt die kubiſch ſtreng gebundene Plaſtik keineswegs das höchſte Ideal Burckhardts geworden; die reich ſilhouettierte, ganz auf Momentaneität der Bewegung geſtellte Figur des „Tänzers“, aber auch die Reiterfigur des „Georg“ ſind der beſte Beweis dafür.

Die Zeichnungen Carl Burckhardts, die in dieſer Ausſtellung eindringlich von ſeinem unabläſſigen, zähen Bemühen um Form und ſchlagenden Ausdruck erzählen, haben alle einen kühnen, großen Schwung und das Bedürfnis nach kompoſitionellem Halt macht ſich auch in ihnen immer wieder geltend. Stärker als aus den Plaſtiken ſelbſt ſpricht aus ihnen das beſtändig bewegliche, faſt nervöſe Weſen, das Burckhardt ſo intereſſant gemacht hat, lodert aus ihnen ſein ungemein lebendiges, impulſives Temperament. Sie zeigen auch, wie ſein Künſtlergeiſt unabläſſig nach den verſchiedenſten Seiten hin ſprühte und welch gewaltige Rolle der kühle, rechnende Verſtand bei dieſem Künſtler, beſonders in den letzten Jahren ſpielte. —

Die Ausſtellung zeigt aufs neue: Baſel und die ganze Schweiz haben in Carl Burckhardt einen bedeutſamen Repräſentanten neuerer Kunſt verloren, dem es übrigens auch im Auslande keineswegs an Anerkennung gefehlt hat. W. R.

Berlin

Die Galerie Matthieſen, Budapeſterſtraße 8, veranſtaltet in ihren Räumen vom 10. November bis 10. Dezember eine Ausſtellung des Werkes Toulouſe-Lautrecs mit Ausſchluß der Graphik. Es iſt der Galerie gelungen, ein außerordentlich reiches Material zu ſichern, das dankenswerterweiſe aus in- und ausländiſchem, privatem und öffentlichem Beſitz ergänzt werden konnte.

Chemnitz

Die Kunſthütte hat Mitte Oktober eine Ausſtellung „Altdeutſche Plaſtik und Malerei in Chemnitz und Umgebung“ eröffnet, die im Muſeum ſtattfindet und bis Ende November dauern wird. Das Vorwort des reichilluſtrierten Kataloges, der eine Reihe der beſten Stücke abbildet und deſſen Einleitung Dr. Walter Hentſchel verfaßt hat, umreißt die Idee dieſer Veranſtaltung wie folgt: Die Ausſtellung iſt aus dem Gedanken herausgewachſen, das Schaffensbild des Meiſters H. W., des Schöpfers der Ebersdorfer Pulthalter, der Geißelſäule und des Portals der Chemnitzer Schloßkirche, in zugänglichen Werken der Öffentlichkeit und wiſſenſchaftlich intereſſierten Kreiſen vorzuführen, um ſtilkritiſche Unterſuchungen zu ermöglichen, die Entwicklungslinie zu gewinnen, überhaupt Licht in ſo manche dunkle und be-

schattete Stelle des Schaffens dieses bedeutendsten Plastikers in Obersachsen zur Zeit der ausklingenden Gotik zu werfen. Die Vorarbeiten dazu erweiterten diesen Gedanken. Lucas Cranach und Hans von Cöln, die beiden für unsere Gegend tätigen Meister Peter Breuer und Hans Hesse und einige namenlose Bildschnitzer und Maler traten hinzu, und so formulierte sich die ursprüngliche Ausstellungsabsicht in dem Titel „Altdeutsche Plastik und Malerei in Chemnitz und Umgebung“.

Man darf mit Recht auf die wissenschaftliche Ausbeute dieser reizvollen Veranstaltung gespannt sein. r.

Düsseldorf

Jede Ausstellung G. H. Wollheims trägt zur Klärung des interessanten Problems dieser künstlerischen Erscheinung bei. Er zeigt jetzt in den ständigen Ausstellungsräumen des „Jungen Rheinlandes“ zwei Bildnisse, eins in altmeisterlich genauer Art durchgearbeitet, das andere in impressionistisch lebhaftem Stil mit breitem Farbenvortrag gemalt. Daneben sieht man Zeichnungen von höchster technischer Vollendung, blendend lasierte Gemälde, dann wieder Aquarelle im Stile Klees und Max Ernsts und Bilder in der Mentalität des frühen Dix gemalt. Es gibt nichts aus dem Motiv- und Formkreis neuer Kunst, das man bei ihm nicht sähe. Und jedes einzelne Werk ist mit ausgesuchtem koloristischen Geschmack und verblüffendem technischen Vermögen gearbeitet. Aber kaum eins besitzt die Zeichen künstlerischer Originalität, nirgends findet man Zeugnisse einer organischen künstlerischen Struktur, selten nur die Zwanghaftigkeit innerer künstlerischer Gesichte. Ein überwacher und entwurzelter Intellektualismus beeinflußt ungünstig die Ansätze zu eigengesetzlicher Produktion; die Analyse herrscht in Wollheims Schaffen fast unbeschränkt.

Einen ganz anderen Anblick gewährt eine sehr gewählte Ausstellung, die der „Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen“ von den letzten Werken Julius Bretz', Wilhelm Schmurrs, Ewald Plattes und Bernhard Sophers veranstaltet hat. Bretz hat sein Bildformat bedeutend verkleinert; aber die Delikatesse seines Pinsels und die Kraft seines lyrischen Gefühls hat in hohem Maße zugenommen. Sein farbiger Ausdruck hat sich in die zartesten Nuancen hinein verfeinert; ein an Renoir erinnerndes Rosarot bildet meistens den einzigen, vorsichtig verarbeiteten warmen Ton in kühlfarbiger Umgebung. W. Schmurr erreicht nur da volle Lösung seiner bildbaulichen Absichten, wo er, der geborene und sehr begabte Zeichner, seine Gestalten festhält vor deutlich angezeigter Fläche. Plattes feinfarbige Kunst beginnt sich aus traumhafter Lyrik zu realen, festeren Formen durchzuringen.

Ein seltenes plastisches Talent besitzen wir in Sopher. Anfangs gotisch überzart orientiert, überraschte er auf der Kölner Ausstellung durch die starke Körperhaftigkeit seiner Plastiken, die jetzt aus der seelischen Ausdruckskraft seiner früheren Arbeiten Nutzen ziehen.

Max Vautier stellt in seinem Kunstsalon ein Dutzend rotbraun getönter Aktzeichnungen Rodins aus, deren unerhört bewältigte Überschneidungsprobleme und lebendig bewegter Linienzug Beispiele hoher künstlerischer Kultur bedeuten. H. W. Keim.

Erfurt

Feiningers Kunst ist schon öfters im Kunstverein zu Gast gewesen — aber seit langem nicht in einer solchen Fülle wie heute. Seit Ende September hängen nahezu 100 Blätter: Aquarelle, Kohle- und Federzeichnungen im Kunstvereinsheim, teilweise aus früherer Zeit, überwiegend jedoch aus den letzten Jahren seines Schaffens. Neben den großen Toccaten und Fugen seiner Ölbilder steht die zarte Kammermusik seiner ein- und mehrfarbigen Zeichnungen. Beachtenswert ist die Wandlung, die Feiningers Kunst gerade auf diesem Gebiet in den letzten Jahren durchgemacht hat. In den Kohlestudien, die im Treppenhaus zeitlich angeordnet sind, weicht das rhythmische Spiel tiefdunkler und heller Flächen prismatisch stilisierter Gebilde mehr und mehr einem klar geordneten System meist paralleler oder rechtwinklig zueinander geordneter Strichlagen, in das die Gegenstände — zumeist Bauten — eingefangen und umgesetzt werden. Besonders in den Arbeiten der letzten Zeit ist eine Lockerheit in der Zeichnung erreicht, die sich oft nur mit Andeutungen der wesentlichsten, geometrischen Grundformen begnügt. Zart verwischte Übergänge vermitteln vom Gerüst der Linien zum weißen Grund des Papiers, der nun viel stärker als früher ein bedeutsames Wort in der Gesamtwirkung mitzusprechen hat. Noch eindeutiger wirkt diese Entwicklung vielleicht bei den Federzeichnungen, die früher oft zur Erreichung größerer Tiefe mit Kohle zusammengearbeitet werden, dann in einem unbestimmt zitternden Gespinst über die Fläche gebreitet sind und schließlich — seit etwa 1922 — immer mehr zu einem kristallischen Liniensystem erstarren. Die letzten Blätter — in diesem Jahre entstanden — haben in ihrer absoluten Klarheit und Sauberkeit etwas von dem eigentümlichen Reiz architektonischer Aufrisse. Das Romantische in Feiningers Wesen, die Vorliebe für das Absonderliche und Phantastische, hat sich vielleicht in seinen früheren Aquarellen am stärksten ausgelebt. In den Blättern von 1921, die der Kinderzeichnung manches verdanken, treiben groteske Spukgestalten in sonderbar verzerrten Traumstädten oder am nächtlichen Meer ihr Wesen. Immer sind diese Aquarelle, von denen ein Blatt wie der „Einsame“ hinter Groteskem erschüt-

ternde Tragik verbirgt, von einer farbigen Delikatesse ohnegleichen. — Auch im Aquarell beginnt nun seit etwa 1923 eine gewisse Festigung der Formen. Die dünnen, zittrigen, wie zufällig über das Papier gekritzelten Linien weichen bestimmten, mit dem Lineal gezogenen Strichen; auch die Farben werden heller, klarer, kräftiger, ohne an Zartheit wesentlich einzubüßen. So steht neben dem in lauter Feuchtigkeit schwimmenden Blatte „Hulks" (April 1923) der im gleichen Monat entstandene „Ausfahrende Frachter", von wenigen, energischen Linien umrissen und durch kraftvolles Grün und Rot gegen das Blau, Grau und Weiß der Umgebung herausgehoben. In kristallischer Klarheit leuchten endlich die Aquarelle des letzten Jahres. Hier kündet eine äußerste Beschränkung auf ganz wenige Striche und Farben von höchster Beherrschung der Mittel. Dabei ist bemerkenswert, wie dem neuen Willen zu geometrischer Verfestigung des linearen Gerüstes ein neuer Bildinhalt entgegenkommt: nicht mehr sind Gegenstand die wacklig schiefen, ins Bizarre gesteigerten Häuser vornehmlich thüringischer Dörfer, sondern es treten an ihre Stelle Großstadthäuser, Mietskasernen u. dgl., deren kahle Flächen und harte Konturen von seltsam zarten Farbwolken in schmetterlingshafter Buntheit umspielt werden. Dazwischen steht dann ein Blatt wie „Nermsdorf I", wo aus erdigem Braun des in Dämmer getauchten Dorfes das gläserne Blau des Kirchturms hinauswächst in den zartgelben Himmel, der schließlich in funkelndes Grün übergeht. Oder — noch später — die erst vor kurzem entstandene „Strandburg", wo über dem Kobaltblau des Meeres ein zitronengelber Himmel erstrahlt und ein tiefes Grün edelsteinhaft herausleuchtet. Um die Strenge des linearen Gerüstes zu mildern, läßt Feininger in einem feinen Gefühl für die jeweilige Zufallswirkung die Farben verlaufen und ineinanderlaufen, so daß sie oft genug über die scharfe Liniengrenze hinwegfließen. Gerade in diesen letzten Blättern, die schon wieder neue Wege weisen, scheint Feininger der restlosen Zusammenklang von Linie und Farbe bei voller Wahrung der Selbständigkeit beider Faktoren um einen großen Schritt näher gekommen zu sein.

P.

Hannover

Nach der üblichen Sommerpause bringt die Kestnergesellschaft, als Auftakt für den kommenden Winter, eine hervorragende Ausstellung vorderasiatischer Teppiche, aus dem Besitze des Herrn Dr. Lambert (Hannover). Alle Gebiete und fast alle bekannten Namen sind durch einige gute Stücke vertreten. Unter den türkisch-anatolischen Erzeugnissen stehen Ghiordes und Bergamo obenan. In der kaukasischen Gruppe findet sich neben vielem anderen einer der häufiger vorkommenden Schirwan-Teppiche, dessen Farben und Ornamente aber besonders schön sind. Von Persern sind sehr gute Arbeiten der Provinz Korassan und iranische Stücke vorhanden und auch unter den transkaspischen (turkmenischen) sind erstklassische Stücke. Zur Belebung der Ausstellung sind kunstgewerbliche Arbeiten asiatischer Herkunft eingestreut, darunter teilweise sehr schöne indische Miniaturen.

Im Provinzial-Museum findet zur Zeit eine Ausstellung von Bühnenentwürfen und -modellen von Johannes Schröder (Hamburg) statt. Der Künstler ist bereits durch glückliche Inszenierungen in Hamburg und im Rheinlande bekannt geworden. Jetzt hat er für Hannover Dekorationen zu „Tristan und Isolde" und „Cosi fan tutte" geschaffen. Die Stärke seiner künstlerischen Begabung liegt in der großen Beweglichkeit und Anpassungsfähigkeit an Stoff und Geist der zu inszenierenden Theaterstücke. Besonders wirkungsvoll sind die Entwürfe zu Grillparzers „Ahnfrau", die ganz auf Schwarz und Weiß mit feinen Abstufungen in Grau eingestellt sind. Neben Bühnenbildern für moderne Stücke (Werfel, Strindberg), die mit großen Linien arbeiten, sind eigenartige Inszenierungen klassischer Dramen (Räuber, Götz) besonders bemerkenswert.

Ferd. Stuttmann.

Hildesheim

Der kommende Winter wird im Roemer-Museum eine Reihe von Ausstellungen einheimischer und auswärtiger Künstler bringen. Ab 12. Oktober ist die Graphik von Edvard Munch ausgestellt, Mitte November folgt die übliche Weihnachtsausstellung. Die für weitere Kreise besonders wichtige Munch-Ausstellung umfaßt etwa 70 Blätter, darunter die ganze Folge „Alpha und Omega" und eine große Zahl anderer kostbarer Stücke. Landgerichtsdirektor Schiefler, der Bearbeiter des graphischen Werkes von Munch, hält aus Anlaß der Ausstellung einen Vortrag in Hildesheim.

Leipzig

Galerie Del Vecchio. Die Oktober-November-Ausstellung wurde soeben mit zwei umfangreichen Sonderausstellungen eröffnet, und zwar ist Prof. Franz Roubaud mit einer großen Anzahl Werke vertreten. — Die Sammlung Prof. Theodor Wedepohl umfaßt 22 seiner bekannten Landschaftsmotive. Ferner sind mit Einzelwerken vertreten: Andreas Achenbach †, Max Gaißer †, A. Gräffel, Otto Greiner, Chr. Heuser, Ernst Holzweißig, Max Klinger †, Phil. Röth †, F. Schmutzler, D. Thomassin u. v. a. m.

München

Seewalds Abschiedsausstellung. Von den Münchner Ausstellungen konnte ich wegen Abwesenheit nur diejenige sehen, die Thannhauser zum Abschiede Seewalds, der eine Lehrstelle in Köln antritt, zusammenbrachte. Man erhielt hier einen Überblick über Seewalds Schaffen, nach der malerischen wie graphischen Seite hin. Auch

Figurenbilder und Bildnisse tauchten auf, wie man sie in letzter Zeit nur selten sah im Werke dieses Künstlers, der sich am stärksten als Landschafter und Stillebenmaler eingeprägt hatte. Indem der Abschied Gelegenheit bot, bisherige Ergebnisse dieses noch jungen Lebens abzuwägen, kam man zu dem Schlusse, es sei durchaus bedauerlich, daß München diesen Mann ziehen läßt. Wenn die Stadt in den beiden letzten Jahrzehnten manchen abwandern ließ, so konnte man das allenfalls verteidigen mit der „Münchner Tradition", in der jene ein Fremdkörper gewesen. Aber Seewald, obgleich kein Münchner, überhaupt kein Süddeutscher von Geburt, besaß wie wenige die Licht- und Schattenseiten neueren Münchnertums: das bohrendem Tiefsinn Abgewandte, der sinnlichen Wohligkeit Hingegebene, das Schmückende, das scheinbare Problematik immer Überstrahlende.

Dieser Zug Seewalds wird immer mehr ins Bewußtsein treten, je verwandter uns die dämonische Gesamtgeste des Expressionismus wird, die auch Seewald besaß, aus der er aber — für den bereits Durchschauenden war das offenbar — freudig bejahende, bisweilen sogar harmlose, nur dekorierende Bewegtheit werden ließ.

Die Kunst Seewalds pflegte drei Beurteilungen zu erfahren. Erstens Erstaunen und verdutztes Ablehnen seiner „expressionistischen" Bildmittel von seiten der Gestrigen, die lebender Kunst überhaupt fremd gegenüberstehen, in Seewald die gesamte moderne Malerei, wie sie seit etwa van Gogh sich herausbildete, verachten und mit ihrem Zorne treffen wollten. Mit diesen Leuten braucht man sich kaum zu befassen. Eine zweite Gruppe aber, besonders die radikalen Konstruktivisten, aber auch die neuen Veristen sahen in Seewald nur den Dekorator, der in schmückenden Farbakkorden und bloßer Virtuosität alle expressionistischen Bildmittel zusammenraffe, um in Gesprächigkeit und vorschneller Bejahung des Lebens geschmackvoll Durchschwungenes, behende Ausgleichendes, an manchen Stellen), so bei Tieren und Menschenköpfen) manchmal Verzerrtes, nirgends aber aneckende Bildfreudigkeit auszuwirken. Wobei er unmerklich van Gogh, (Gauguin), Rousseau in sich aufgenommen, immer aber auch die „Scholle" weitergeführt habe. Er schüttele virtuos hingesetzte Stilleben aus dem Ärmel, wie sie sich im sonnigen Eßzimmer fortschrittlicher Hausfrauen gut ausnähmen, stets zum Genusse gut servierter Früchte passend. Bei allem sei er immer auf dem Laufenden.

Eine dritte Gruppe von Beurteilern deutete all das p o s i t i v. Dann lautete dieselbe Formel: Seewald habe sich nie an ein Extrem verloren, sei immer bewegt geblieben, habe alle Einflüsse v e r a r b e i t e t und manche Rohheit moderner Kunst vermieden, sich immer wieder der gesunden M i t t e nähernd. Wir können rückschauend verstehn, wie solche Urteile zustande kamen, so einseitig man auch rubrizierte. Wir müssen sogar zugeben, daß jedem Urteile ein richtiger Kern innewohnt. Wir wollen aber beileibe nicht etwa zum Anschluß an „radikalere" Kunst aufgefordert haben: Schon eine gute Hodlerlandschaft (es muß allerdings eine g u t e sein) kann sagen, was (an Ethos?) Seewalds Malerei noch fehlt.

Wer nun die zusammenfassende Ausstellung sah, konnte seine Vorbehalte abschwächen und die Vielseitigkeit des Malers anerkennen, der auch Bildnisse von Belang zu schaffen wußte. Man wird ferner restlose Verarbeitung etwaiger Einflüsse konstatieren: nirgends ragt ein Fremdkörper aus den Bildern. Auch die Fruchtbarkeit wird man bestaunen. Versprechend ist auch die Entwicklung Seewalds, der sich nicht festgelegt hat, so ausgeschrieben seine Hand auch scheint. Er kommt aus einem schaukelnden und reichlich gesprächigen „Barock" zu etwas größerer Gemessenheit in Form und Farbe, zu gewisser Festigung in der Komposition und wachsender Haltung. Wer schriftliche Bekenntnisse des Malers las, aus denen hie und da höchster Ernst redet, wird der Hoffnung leben, daß der Maler immer mehr um das Geheimnis des Lebens ringen wird, welches Geheimnis auch in der B e j a h u n g immer schwingen muß, soll anders der Schwung nicht im Gefälligen stranden. Je stärker ein Mensch ist in der Kraft, sich wieder abzubauen, statt sich im Besitze siegesgewisser Formeln zu empfinden, desto mehr Entwicklungsmöglichkeit birgt er in sich, desto mehr dringt er vor zum E l e m e n t a r e n, dem Seewald entgegentreibt, ohne es noch immer zu besitzen. Vielleicht hat die genauere Durchführung, die der nachexpressionistischen Kunst vorschwebt und sich auch in Seewald hie und da zu zeigen beginnt, den Vorzug, abzuhalten von zu früher, siegesgewisser Entlassung des Bildes. Ein so leichter Bezwinger aller technischen Schwierigkeiten wie Seewald wird nur g e w i n n e n können durch jene Zähigkeit und liebende Sachschärfe, mit der man das unausschöpfliche Wunder der D u r c h g e s t a l t e t h e i t der Natur heute wieder zu formen beginnt. R o h.

* * *

Die G r a p h i s c h e S a m m l u n g des Staates eröffnete eine Ausstellung von Aquarellen, Zeichnungen, Radierungen, Illustrationen und Exlibris von W i l l i G e i g e r. Die Ausstellung gibt einen Überblick über die graphische Entwicklung des Künstlers, ganz besonders über sein Schaffen seit 1918 und seit seiner Tätigkeit in Spanien. —

Im zweiten Saale kommen Radierungen, Zeichnungen und Aquarelle von W a l t h e r L e h n e r - München-Solln zur Ausstellung: Aus der Zeit der Kriegsjahre (1914—20), von einer Nordseereise (1921) und einer Fahrt — Augsburg, Dinkelsbühl, Rothenburg — (1923) und Potsdam (1923/24).

Stuttgart

Der Anregung und den Bemühungen von Galeriedirektor Dr. Fischer verdankt es der Württembergische Kunstverein, daß er heute in der Lage ist, eine Ausstellung von Werken Vincent van Goghs in seinen Räumen zu veranstalten, die einen guten Überblick über das Lebenswerk des Meisters gibt. Es sind über 40 Gemälde und 22 Zeichnungen zusammengekommen und es ist zu hoffen, daß es gelingen wird, in nächster Zeit diese Kollektion durch eine Anzahl wichtiger Bilder aus deutschem Privat- und Museumsbesitz noch zu erweitern und abzurunden. Es sind Werke aus allen Schaffensperioden vertreten.

Die Ausstellung wird voraussichtlich bis Ende November in Stuttgart bleiben. — Neben der Sammlung van Gogh zeigt der Kunstverein noch Gemälde von F. Baum, München, F. Bürgers, Dachau, H. Böcklen, G. Frey, Paul Kapell, Julius Koch, sämtlich in Stuttgart; Plastiken von: O. Glökler, Stuttgart, E. Kiemlen, Stuttgart und Etha Richter, Dresden (nebst Zeichnungen) und eine umfangreiche Kollektion graphischer Blätter von Liebermann und Slevogt.

Wiesbaden

Im Nassauischen Kunstverein im Neuen Museum ist die weit über Wiesbaden hinaus bekannte Sammlung Kirchhoff ausgestellt, in der Auswahl von Nolde bis Grosz. Nolde, Jawlensky, Rohlfs und Klee sind darin auch rein ziffernmäßig reich vertreten. Den mächtigen Auftakt gibt Noldes erschütterndes Triptychon „Maria aegyptiaca“, das wie ein einziger Aufschrei wirkt. Das Werk, von dem eine frühere Fassung heute noch im Kunsthandel ist, bleibt wohl für alle Zeiten eine der bedeutsamsten Schöpfungen der gegenwärtigen Kunst. Interessant ist zu beobachten, wie Nolde in den Aquarellen von Dur in Moll übergeht, wie sich grelles Rot in ein helßes Violett umschaltet, wie die laute Erregung sich bis zum Flüstern abdämpft. Von Marc besitzt die Sammlung die in ihrer bestialischen Dämonie faszinierenden Wölfe; von Heckel eines seiner schönsten Werke, den poesidurchströmten „Gläsernen Tag“. Rohlfs zeigt sich in reicher Auswahl geistreich und in feinstem Sinne liebenswürdig und trotz stark typisiertem Rhythmus nie sich wiederholend. Gelegentlich wie in den „Teufeln“ bricht auch ein funkelnd facettierter Witz durch. Klee wandelt im Reich der Mystik, soweit diese lyrisch faßbar ist. Er entrückt den Beschauer auf eine eigne Art gleichsam wie auf Wellen musikalischer Schwingungen. Von Jawlensky sehen wir in sehr schönem Zusammenklang eine Reihe allegorischer Phantasien von so edlem Maß und Wohllaut der Farben und Form, daß man paradox von einem Zustand abgeklärter Ekstase sprechen möchte. In ihnen lebt das Ideal der Schwermut, „jener vervollkommneten Traurigkeit“, wie Charles de Coster es einmal nennt die jeder Künstler, der groß ist, in sich haben muß. Aus jenen Himmeln versetzt uns Felixmüller unmittelbar auf die harte, steinige Erde unter die verpfuschten Physiognomien der Alltäglichkeit. Hier weht Proletarierluft; aber man fühlt das Herz, das hinter diesem Aufwand von Eckigkeit schlägt. Endlich Grosz, programmatisch an den Schluß gesetzt, obwohl zeitlich noch eng zusammenhängend mit den Futuristen, gibt sich in seiner großen Straßengroteske an Tollheit und satyrischem Ingrimm erschöpfend aus. Wenn man Dix in eine Linie mit Goya stellt, wird man versucht, Grosz eher von Bosch abzuleiten.

Außer der Sammlung Kirchhoff sind noch Aquarelle, Handzeichnungen und Graphiken ausgestellt, von denen besonders die interessanten Kollektionen von Heckel, Hofer, Rudolf und Chagall in bedeutender Qualität hervortreten.

ch.

Von Künstlern und Gelehrten

Sándor Lederer

Am 3. Oktober starb der Kunstsammler Alexander Lederer im 70. Lebensalter. Er war ein echter Typus eines vornehmen litterary gentleman. In seiner Budapester Villa vereinigte er eine Reihe von Bildern italienischer Meister des 15.—16. Jahrhunderts, zumeist Werke der oberitalienischen Kunst, die er noch vor dem Kriege gesammelt hatte. Lederer beteiligte sich gerne an Auktionen, so erwarb er zum Beispiel anläßlich der Weberschen Versteigerung in Berlin Sodomas Lukreziabild, das früher Habich (Cassel) gehört hatte. Mit der Ledererschen Gemäldesammlung befaßte sich Giorgio Bernardini im L'Arte und teilte auch eine Reihe von Bildern in Illustrationen mit. Zu den Hauptstücken gehören Werke von Caroto, Previtali, Girolamo da Santa Croce, G. B. Moroni, Romanino, Giampetrino, Rocco Marconi, Beccafumi, G. B. Tiepolo usw. Außer italienischen Werken erwarb Lederer auch andere Bilder, so z. B. einen Ecce Homo von Morales, eine Landschaft von Jan van Goyen von 1632, ein Bild von Frans von Mieris von 1669, ein Bacchanal von Jan van Balen. Lederer war aber nicht nur Sammler, sondern betätigte sich auch eifrig literarisch. Anläßlich der Eröffnung des Budapester Museums der bildenden Künste veröffentlichte er im „Müvészet“ Aufsätze über die oberitalienischen Bilder des Quattro- und Cinquecento. Aus seiner Feder stammen auch zwei Artikel im Jahrbuch des Budapester Kunstmuseums. Der eine handelt über einige Werke italienischer Trecentisten des genannten Museums, der andere über das obengenannte Lukreziabild, das Lederer mit Sodomas Bildern mit gleicher Darstellung (Hannover, Kestner-Museum; Turin, kgl. Galerie)

verglich. Im „Mübarát" finden wir von ihm einen Aufsatz über Grecos Magdalena, welchen er anläßlich der Schenkung des Bildes durch Marzell von Nemes an das Museum schrieb. Lederer war ursprünglich Techniker und kam als Eisenbahningenieur nach Italien, wo ihn die Kunst begeisterte. Später als Großgrundbesitzer fand er genügend Muße, sich seinen künstlerischen Neigungen zu widmen. Er war ein guter Kenner der italienischen Malerei. Seine Sammler- und literarische Tätigkeit fand volle Anerkennung in Kunstkreisen. G. v. T.

* * *

Dr. Ludwig Grote wurde an Stelle des in den Ruhestand getretenen Prof. Ostermeier zum Landeskonservator des Freistaates Anhalt ernannt. — Des verstorbenen Fritz Roebers Nachfolge in der Leitung der Düsseldorfer Kunstakademie hat Dr. Walter Kaesbach, der Direktor des Erfurter Museums und langjährige Mitarbeiter Justis an der Nationalgalerie angetreten, dem man für den neuen Posten von Herzen Glück und starke Nerven wünschen muß.

Neue Bücher

Heinrich Glück, Die christliche Kunst des Ostens. Band 8 der Serie „Die Kunst des Ostens". Verlag Bruno Cassirer. Berlin 1923.

Die Jahrhunderte um Christi Geburt erhalten ihr eigenartiges Signum durch die gegenseitigen Berührungen östlicher und westlicher Kultur. Wie vom Westen her Wellen nach dem Osten verlaufen, bis in die Grenzgebiete von Zentralasien und Kaschmir hinein, so auch vom Osten nach dem Westen, die mannigfaltige östliche Kulturgüter ins Mittelmeergebiet hineintragen. Der Prozeß gegenseitiger Durchdringung hat seinen fruchtbarsten Kristallisationspunkt im frühen Christentum gefunden. Um dieses, wie auch seine alte Kunst, als Ganzes verstehen zu können, muß man auf „zwei Beinen" stehen, ähnlich wie bei Beurteilung der zentralasiatischen Kulturerscheinungen. Die ältere Kunstforschung aber blieb lange Zeit gehemmt durch eine zu einseitig westlich-römische Orientierung. Es gehört bekanntlich zum Verdienst des vielumstrittenen Strzygowsky hier immer entschiedener auch zu den östlichen Quellen und Gebieten vorgestoßen zu sein. Durch ihn sind hier eine Unsumme von Fragen und Problemen aktualisiert worden. Als Ganzes aber bildete dies Kapitel der Kunstgeschichte ein für den Uneingeweihten undurchdringliches Labyrinth. Es war daher ein fruchtbarer Gedanke des Herausgebers Dr. Cohn, im Rahmen seiner Buchserie über die Kunst des Ostens Prof. Glück, einen Schüler von Strzygowsky, zu einer speziellen Arbeit über die Kunst des östlichen Christentums zu veranlassen. Ein Plan, der als vollauf geglückt gelten muß. Ja textlich gehört dieser Band zu den besten Bänden der ganzen Serie. Man mag in Einzelfragen anderer Ansicht sein, vieles mag sich auch auf andere Wurzeln zurückführen lassen und vielerlei mag sich für andere anders darstellen; des ungeachtet bleibt der Wert dieses keineswegs ephemeren Kunstbuches unangetastet. Denn es ist Glück gelungen, in vorzüglicher Klarheit, übersichtlicher Prägnanz und Kürze dies so unendlich heikle und komplizierte Gebiet vorgeführt zu haben, und das philologische Detail in die Sphäre künstlerischer und religionsgeschichtlicher Betrachtung erhoben zu haben.

Glück gliedert seinen Stoff historisch, geographisch und zugleich begrifflich; das ist das Fruchtbare der Arbeit. Dem östlichen Geist des Urchristentums entspricht eine rein geistig unbildliche Konzeption des religiösen Gedankens, dessen Medium das Wort, die autonome magische Schrift und das Sinnbild sind; vorgebildet in Iran, und zwar sowohl im volkstümlichen Hvarnah-Glauben des Avesta wie durch das mazdaische Priestertum. In der Gegenüberstellung etwa des Kreuz-, Taube-, Rankenmotives (Sarkophag Ravenna, Taf. 20) mit irgendeiner bildlichen Darstellung der Taufe Christi westlicher Provenienz enthüllt sich schlagend der Gegensatz von östlicher sinnbildlicher und westlicher, darstellerisch vermenschlichter Auffassung. Dieser Gegensatz wiederholt sich im Ornament: im östlichen Sinne als das die Fläche — als Teil der Unendlichkeit — konstituierendes Element, im westlichen Sinne als Flächenfüllung, folgend dem Prinzip der Begrenzung.

Schrift, Symbol und Ornament stehen zwischen Sinn und Darstellung. Mit letzterer aber setzt der eigentliche Kampf zwischen Ost und West ein. Dort jederlei Darstellung als reines Zeichen, als Symbol, ausgehend von der völligen Unterordnung des Individuums — hier als angestrebte Wirklichkeit und individuelle Verlebendigung —, zugleich als Ausdruck des Persönlichkeitsstrebens. Im Gebiet der hellenistischen Großstädte und Roms trägt dieser Kampf sich verschiedenartig aus. Die meist unerfreulichen Zwitterbildungen — mit ihrer unzusammenhängenden Vermischung von Greifbarem und Abstraktem — sind Zeugen für die Zwiespältigkeit und Unausgeglichenheit, mit der die beiden Weltanschauungen sich gegenüberstehen. Im vorchristlichen „Impressionismus" und Illusionismus findet dagegen der östliche Gestaltungswille einen Stützpunkt, zu einem Ausgleich vorzudringen. Die Höhepunkte dieser frühen Kunst liegen dort, wo eine solche Angleichung sich durchgesetzt hat, wie in manchen koptischen Stoffen und in einzelnen Miniaturen, wie dem Codex Rossanensis, und zwar unter starker Anteilnahme der volkstümlichen Schichten.

Mit dem Verfall westlicher Zivilisationsmacht und der Gründung von Byzanz findet sodann unter dem organisierenden Schutz der Herrscher und der Kirche eine erste geschlossene Konsoli-

dierung östlicher Kunst statt, die zugleich einen Ausgleich mit den westlichen Elementen bedeutet. Eine Synthese, in der Reales und Irreales in einer monumentalen Formgesetzlichkeit sich vereinen. Hagia Sophia, wie überhaupt die frühen Denkmäler Konstantinopels, sowie Ravenna mit seinen Bauten und Mosaiken sind Zeugen für diese fruchtbare und großartige künstlerische und geistige Synthese. „Hier sind die Gegensätze individualistischer und überpersönlicher, sinnlicher und übersinnlicher Kultur wie im Leben so auch künstlerisch ineinandergedrungen" (pag. 28).

Auf die Verweltlichung und Versinnlichung, die der rein östliche Geist dabei erfahren hat, aber antwortet dann jene Reaktion, die im Bildersturm sich auswirkte, genährt und vorbereitet durch die arabischen Vorstöße im 7. Jahrhundert, durch die die bildlose Gottesvorstellung (Islam) propagiert wurde. Die in Iran verwurzelte Gottesvorstellung und ihr ornamental sinnbildliches Äquivalent in der Kunst erfuhren dadurch erneute Geltung. Im Rahmen der islamischen Kunst geht die christliche Kunst wieder zur östlich gearteten Formart über. Eine besondere Bedeutung kommt dabei Armenien zu, wo sich eine erneute Nationalisierung östlich christlicher Gedanken vollzog; gestützt wie im byzantinischen Machtchristentum auf die höfische Macht der Fürsten. Der dieser Kunst innewohnende ornamentale Zug erfuhr dann im 11. Jahrhundert durch den Vorstoß der Türken und die damit verbundene Isolierung vom byzantinischen Westen eine entscheidende Verstärkung. Interessant ist die Parallelerscheinung auf dem Boden des nördlichen Italien (Cividale), dessen ornamentaler Stil Glück auf die Einwirkung der nördlichen Völker zurückführt. In der romanischen Kunst sieht Glück die Auswirkung dieser nördlichen und östlichen Elemente.

Der Drang nach Verbildlichung aber war auch in Byzanz nicht aufzuhalten. Eine neue Produktion setzt hier ein. Und zwar — wieder im Gegensatz zu dem auf persönlicher Freiheit und Persönlichkeitshaltung eingestellten Westen — unter der streng gesetzlichen und dogmatischen Herrschermacht der Kirche. Die religiösen Bildvorstellungen — Ikonen — werden zu feststehenden Typen erhoben, wobei sowohl die hieratisch kirchlichen als die intim volkstümlichen Elemente ihren Ausdruck finden. Der Wert dieser Kunst liegt auf der gleichförmigen, breiten, formalen Geschlossenheit, der aber trotz aller gestaltlichen und gegenständlichen Gebundenheit ein variabler Reichtum des Ausdrucks und die Fähigkeit jeweiliger „formalen Einfühlung in das Gegebene" eigen sind. Mit dem 14. Jahrhundert aber wächst auch hier in den ruhigen weltabgeschiedenen Idealismus ein Reichtum individualistischer Spannungen, nervös-mystischer Stimmung und eine stärkere genrehafte Ausgestaltung hinein, ohne daß aber die große hieratische Feierlichkeit des Ostens verloren ginge. (Chorakirche in Konstantinopel.) „Der Kampf zwischen Individuellem und abstrakter Gesetzmäßigkeit, zwischen Sinnlichem und Übersinnlichem, der das Geschick der byzantinischen Kunst von Anfang an bestimmte, findet in diesen Werken der Spätzeit einen neuen großartigen Ausgleich" (pag. 49).

Als Ergänzung der späteren byzantinischen Mosaikkunst treten uns dann weiterhin die Zyklen der Markuskirche in Venedig und Siziliens vor Augen. Beide Gebiete als die bedeutendsten Einfallsgebiete orientalischen Geistes; wenn auch — vor allem in Venedig — der östlich religiöse Sinn oft veräußerlicht auftritt und eingekleidet in den luxuriösen Eklektizismus weltlicher Macht. Während in Sizilien sich die byzantinische Überlieferung reiner und monumentaler erhalten hat, unter Einbeziehung islamischer und abendländisch gotischer Elemente. (Martorana, Palermo und Cefalu.)

Wie die westliche römische, so hatte auch die orthodoxe Kirche in den nördlichen Ländern ein Ausbreitungsgebiet gefunden. Es ist ein Verdienst des Verfassers, auch diese klösterliche Kunst Osteuropas mit herangezogen zu haben. Die kindliche Sinnenfreude und zugleich die religiöse Romantik des russischen Volkes bildeten den fruchtbaren Boden für den sinnlichen Transcendentalismus der byzantinischen Kirche, der hier in einem naiven Volkstum neue Wurzeln schlug. Und deren Kunst voller Naivität und Gläubigkeit die byzantinische Tradition weiterführte, doch ohne starre Abhängigkeit: „Was sich im Westen zu gesonderten Stilen kristallisiert, Klassisches, Gotisches und Barockes, das scheint hier alles in einer Seele vereinigt zu sein" (pag. 63). Dabei kommen auch alte nordische Kunstübungen und Anschauungen wieder zu neuer Geltung, wie die leuchtende Vorliebe für Farben in den Emailarbeiten, wie die Metalltechniken und die Holzbearbeitung.

„So erfuhr das Christentum immer wieder eine neue Verjüngung, sobald es neuen Volksboden betrat, seiner Kunst floß immer wieder neue Nahrung zu, so daß sie immer wieder in einem neuen Geiste wiedergeboren wurde" (pag. 65). Wir können anfügen: nicht unähnlich wie bei der anderen großen universalen Erlösungsreligion, dem Mahayana-Buddhismus.

Der Verfasser hat den schwierigen und komplizierten Stoff in überlegener Einfachheit und Kürze gemeistert. Reich an Anregungen und voll einer Fülle treffender Analysen oder knapper Formulierungen. Wenn man vielleicht auch hätte wünschen mögen, daß Verfasser die religionsgeschichtliche Entwicklung der ersten Jahrhunderte markanter in den Vordergrund gerückt und auch religionsgeschichtlich die Unterschiede westlicher und östlicher Entwicklung formuliert hätte.

Das Abbildungsmaterial ist äußerst reich und gut gedruckt und hat den Vorzug, daß das meiste davon dem Laien unbekannt sein dürfte.

Karl With.

G. F. Hartlaub, Die Schöne Maria zu Lübeck und ihr Kreis. Achter und neunter Band der „Niedersächsischen Kunst", herausgegeben von Roselius und Habicht. Angelsachsen-Verlag. Bremen 1924.

„Der Name ‚Schöne Madonna um 1400' deckt einen Typus von unüberbietbarer Feinheit und Holdheit, zierlich im Maßstabe, reich in der Form, juwelenhaft in der Bemalung — Kabinettskunst offenbar — für Privatandacht erlesener Menschen, deren Geschmack die letzte Höhe einer sehr europäischen Epoche gewonnen hat", schreibt Pinder in seinem bekannten Aufsatz (Pr. Jahrbuch 1923, S. 147). Gegen diese Madonnengruppe grenzt sich die Lübecker Darssow-Madonna ab. Mag ihr Meister diesen Typ gekannt haben: sie ist jünger und höchstens unter seinem Eindruck geschaffen, ihr fehlt das innerliche Leben, das sich gerade bei der „Schönen Madonna um 1400" zwischen Mutter und Kind abspielt.

Die Einführung des Namens „die Schöne Maria von Lübeck", die Hartlaub für die Darssow-Madonna versucht, kann nur unter dem Eindruck des Pinderschen Aufsatzes hingenommen werden, sie ist aber gerade deshalb, weil Pinder diesen Typ eng begrenzt wissen will, sachlich nicht berechtigt. Unglücklich erscheint aber diese Umtaufe, weil der Lübecker unter der „Schönen Maria" immer nur jene andere viel später entstandene versteht, und diese Volkstümlichkeit der anderen Madonna und ihres Namens muß immer verhindern, daß diese Umtaufe sich für die ältere einbürgert.

Hartlaub schreibt dem Meister dieser Maria eine ganze Reihe von anderen Werken zu und versucht ihn dadurch zu dem bedeutendsten Plastiker aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu stempeln: „Als erster prägte er so der niederdeutschen Rasse ihr eignes Bildnis, er gab ihr die eigene Sprache in der Kunst". Diese Zuschreibung des zufällig erhaltenen Denkmälerbestandes einer ganzen Generation an einen Meister oder eine Werkstatt trägt seine schweren Bedenken in sich, zumal die Qualität des Aufgeführten doch zu verschieden ist. Die Identität der Lettnerfiguren und der Maria mag zugegeben werden. Aber schon die Figuren der Bergenfahrerkapelle offenbaren einen anderen Willen, der eine individuellere Angleichung an das Modell aufweist. Ist es nicht vielmehr in Bremen, in Lübeck wie in Vadstena derselbe Zeitgeist, der hier schafft? Sind nicht alle diese Figuren unter sich nur verwandt, weil sie Ausdruck der gleichen Zeit und des gleichen Strebens sind? Wie sagt Friedländer in seiner soeben erschienenen „Altniederländischen Malerei" (Berlin 1924)? „Suchen aber will ich den Zusammenhang nicht, weil ich tief durchdrungen bin von der Überzeugung, daß den Zusammenhang suchen schon fast soviel ist wie ihn — erfinden. Von den tausend Steinen, aus denen der Bau bestanden hat, sind nur hundert erhalten. Da dünkt es mich ein vergebliches Bemühen, aus den zufällig bewahrten Stücken das Gebäude wieder errichten zu wollen. Die spärlichen Fragmente, die der Zufall uns bewahrt hat, zu lückenloser Kette schmieden, heißt der fixen Idee der Historiker zuliebe die Beobachtung fälschen."

Die Berechtigung der Einbeziehung des Wismarer Krämeraltares, in dem lediglich die Madonna ein Niederschlag des allgemeinen Madonnentypus ist, in den Zusammenhang der Darssow-Maria — mag auch er Lübecker Export sein — muß doch bestritten werden, noch mehr aber die des Neukirchner Altares. Die „hohe Qualität" dieses Werkes, dem Hartlaub wünscht, „daß es seinen Ehrenplatz in der deutschen Kunstgeschichte eingeräumt erhält", vermag ich nicht zu sehen. Die gleichmäßige und müde Art der Reihung schematischer und ausdrucksloser Köpfe und Puppen ist bei Abbildung 27 und 28 besonders charakteristisch, ebenso wie die leblose Korkzieherfaltengebung bei Abbildung 29.

Alfred Rohde.

Georg Hirth, Kulturgeschichtliches Bilderbuch aus vier Jahrhunderten. Neu bearbeitet und ergänzt von Max von Boehn. Erster Band. G. Hirths Verlag. München 1923.

Die aus den schwierigen Zeitverhältnissen zwingend sich ergebende Notwendigkeit einer Beschränkung der längst dringlich begehrten dritten Auflage von Georg Hirths Kulturhistorischem Bilderbuch auf eine Auswahl des früher gebotenen Materials bleibt schmerzlich. Eine solche kann nie das überaus bequeme, nie versagende Auskunftsmittel ersetzen, als das diese unerschöpfliche Fundgrube zuverlässigster Zeugen vergangener Zeiten in erster Linie allgemeine Wertschätzung gewann. Bedeutet doch der Verzicht fast auf jede einzelne der rund dritthalbtausend Abbildungen des ursprünglichen Werkes zugleich den auf einen Teil von dessen unschätzbar vielseitigen Fähigkeiten. Und dabei galt es, nicht nur den früheren Gesamtumfang von sechs Bänden auf ein Drittel zu verringern, sondern dazu in den verbleibenden beiden Bänden den Raum zu erübrigen für die mittlerweile unbedingt wünschenswert gewordene Einbeziehung auch des 19. Jahrhunderts. Der nun erschienene erste Band der Neubearbeitung in diesem Sinne — nicht eben zweckmäßig hat man wohl aus Gründen der Ehrfurcht davon abgesehen, die geplante, aber natürlich erst in dem noch ausstehenden zweiten Bande zur Tat werdende Ausdehnung auf das 19., also das fünfte Jahrhundert auch im Titel deutlich zum Ausdruck zu

bringen — setzt denn auch die Veranschaulichung der Zeit bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts mit einer Auswahl von nur mehr 554 Abbildungen an Stelle des rund Vierfachen der ersten vier Bände der früheren Ausgaben ins Werk. Doch er tut dies allen naheliegenden Vermutungen zum Trotz mit einem Erfolge, dessen starker Eindruck sich bei sorgfältigem Vergleich der alten und der neuen Ausgabe nicht abschwächt, sondern vertieft. Max von Boehns innige Vertrautheit mit der gesamten kulturgeschichtlichen Graphik, die ihn wie kaum einen sonst zu einer vielfältigen Bereicherung von Hirths Werk geeignet gemacht hätte, befähigte ihn auch, dessen Umfang mit einer Weisheit zu beschränken, die den Wert der Schöpfung als kulturhistorisches Bilderbuch erhielt. Seine Schere traf vornehmlich die Abbildungen, die irgendwie anderweitig bereits belegte Tatsachen wiederholten, so daß seine Auswahl recht eigentlich nirgends dem Inhalt, sondern nur der Zahl der Belege nach weniger gibt. Und die damit allerdings unvermeidlich zusammenhängende Einbuße am früheren Reichtum, die vor allem bei den einst vollständig, jetzt jedoch mit wenigen Ausnahmen nur mehr mit Proben vertretenen Folgen und wegen des Schwindens von tausend Gelegenheiten zu raschen wissenschaftlichen Feststellungen betrübt, findet einen Ausgleich in dem stärkeren Hervortreten künstlerischer Werte, die bei der Wahl nach Möglichkeit bevorzugt wurden, mehr aber noch durch den Gewinn einer starken Konzentration der Eindrücke, die für die Hetze unserer Tage mehr bedeutet als die behäbige Breite des alten „Hirth". Aber noch in einem Punkte, der die Auswahl mitbestimmte, ist diese Neuausgabe ein echtes Kind unserer Zeit. Sie ist, im Gegensatz zu ihren Vorgängern, ein Buch für Deutsche, das die Kulturgeschichte des Auslands nur soweit berücksichtigt, als sie gerade uns etwas zu sagen hat. Eben dieses Gesichtspunktes wegen darf man auf die Bildauswahl des zweiten Bandes, in dem von Boehn zudem nicht nur als Nachlaßverwalter wirkt, doppelt gespannt sein. In das offenbar für den Schlußband vorgesehene Inhaltsverzeichnis könnten übrigens wohl ohne Schwierigkeiten die in den Bildunterschriften weggefallenen Nummern nach Bartsch usw. aufgenommen werden, deren Ermittlung im häufigen Bedarfsfalle sonst ziemlich zeitraubend wäre. Josten.

Edouard Michel, Abbayes et Monastères de Belgique. Van Oest & Cie. Paris-Brüssel 1923.

Dieser Band enthält ein Verzeichnis derjenigen belgischen Klöster, deren Gründung in frühe Zeit zurück reicht und deren Baulichkeiten bestehen oder doch in beachtenswerten Ruinen sichtbar sind. Obwohl der Verfasser keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, ist die Zahl imponierend genug. Eine Einleitung skizziert den Vorgang der Christianisierung, die hauptsächlich durch Klostergründungen erfolgreich wurde, und schildert die Bedeutung der Klosterkultur für die Geschichte Belgiens.

Der Kunstforscher greift neugierig zu diesem Band in Erwartung reicher Anregung und Vermehrung des Monumentenmaterials, wird aber enttäuscht, abgesehen von der Fülle baugeschichtlich wertvoller Dinge. Alle diese Klosterkirchen waren ehemals mehr oder weniger reich ausgestattet mit Bildwerken, Gemälden und sonstigen Kunstwerken. Wo ist das alles geblieben? — Wir bekommen eine erschreckende Vorstellung von dem Umfang des Verlustes. Aus der großen Zeit der niederländischen Kunst, nämlich aus dem 15. und dem 17. Jahrhundert ist fast nichts innerhalb dieser Mauern aufzufinden. Höchst selten gelingt durch Urkunde oder Provenienznotiz die Verknüpfung eines erhaltenen Werkes mit einer dieser Örtlichkeiten.

Die Klöster sind nach Provinzen und innerhalb der Provinzen alphabetisch geordnet. Lage, gegenwärtige Erreichbarkeit, Geschichte sind in jedem Falle knapp dargestellt und — besonders nützlich — reichliche Literaturnachweise hinzugefügt. Abbildungen nach photographischen Aufnahmen auf 48 Tafeln geben Vorstellungen von den nach Situation und Baulichkeiten hervorragenden Anlagen. Max J. Friedländer.

Die Handzeichnungen Rembrandts in der Graphischen Sammlung zu München. 40 Lichtdrucke, 5 S. Text. Verlag F. Bruckmann A.-G. München 1924.

Unter diesem Titel läßt der Verlag Bruckmann einen stattlichen Band mit Faksimilereproduktionen von Rembrandtzeichnungen erscheinen. Der Fachmann nimmt mit begreiflichem Interesse diese neue Publikation zur Hand, muß aber enttäuscht erkennen, daß es sich nur um erneute Abdrucke der erstmals zu dem Werke von Wilhelm Schmidt „Handzeichnungen alter Meister im Kgl. Kupferstichkabinett zu München" (München 1884—1900) angefertigten Platten handelt, die inzwischen oftmals abgedruckt und dementsprechend auch abgenützt sind, ganz abgesehen davon, daß sie auch technisch nicht mehr den modernen Anforderungen genügen. Es ist auch nicht der leiseste Versuch gemacht, die schwierigen Probleme, die gerade die Münchener sogenannten Rembrandtzeichnungen in ihrer Hauptmasse der Forschung bieten, wissenschaftlich zu behandeln. Der Verlag — es zeichnet kein verantwortlicher Herausgeber — erklärt, nachdem er anerkannt hat, daß „inzwischen die Kritik der Rembrandtschen Zeichnungen zweifellos ein gut Stück vorwärts gekommen sei": „da wir uns der Kritik selbst zu enthalten haben, glauben wir in einigen Auszügen aus den Äußerungen berufener Kenner ... den Freunden des unvergleichlichen holländischen Meisters einen nicht

überflüssigen Cicerone in das Künstlereiland Rembrandt mitzugeben". In kritikloser Auswahl sind willkürlich aus den von Hofstede de Groot seinerzeit als echt anerkannten 154 Blättern — die auf dem Außentitel gewählte Bezeichnung „Die Handzeichnungen Rembrandts" ist irreführführend — 40 Blätter zusammengestellt, von denen etwa 30 von der neueren Forschung aufgegeben sind; das beigegebene Verzeichnis der Tafeln ist belanglos. —

Gegen eine derartige Publikation, die ohne Wissen der für Gestattung solcher Veröffentlichungen doch mitverantwortlichen Direktion der Graphischen Sammlung erfolgte, muß vom wissenschaftlichen Standpunkt aus energischer Protest eingelegt werden. Welchen Zweck verfolgt eine solche unzulängliche Veröffentlichung? Der Fachmann ärgert sich, daß durch ein solches zweckloses Unternehmen eine ernste wissenschaftliche Publikation vorerst unmöglich gemacht wurde; der Laie wird in seiner Beurteilung durch minderwertiges Material irregeführt. Aber freilich, der Verlag hat die Kosten für eine wissenschaftliche Bearbeitung erspart und veraltetes Plattenmaterial neuerdings buchhänderisch ausgenützt. Gegen einen solchen Mißbrauch amtlichen Materials Verwahrung einzulegen, hat die wissenschaftliche Welt alle Ursache.

Dr. Weigmann.

Weitere Neuerscheinungen
(Besprechung vorbehalten)

Deutsche Meister, Eine Monographienreihe, herausgeg. von Curt Glaser und Karl Scheffler. / Karl Friedrich Schinkel von August Grisebach. Mit 110 Abb.
Insel-Verlag, Leipzig.

Der indische Kulturkreis in Einzeldarstellungen. Herausgeg. von Karl Döhring. Hellmut von Glasenapp. Indien.
Verlag Georg Müller, München.

Ludwig Coellen, Über die Methode der Kunstgeschichte. (Eine kunstphilosophische Untersuchung.)
Arkaden-Verlag, Traisa b. Darmstadt.

Emil Orlik, Handzeichnungen. 62 meist farbige Zeichnungen in Lichtdruck.
Rembrandt-Verlag, G. m. b. H., Berlin-Zehlendorf.

K. Watzinger, Griechische Vasen in Tübingen. (Tübinger Forschungen zur Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. 2.)

Georg Weise, Mittelalterliche Bildwerke des Kaiser-Friedrich Museums und ihre nächsten Verwandten.
Beide Gryphius-Verlag, Reutlingen.

Ferd. Hodler, Landschaften.

Ders., Volksleben.
Beide Verlag Rascher & Co., Zürich.

G. Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Bd. 1. Mitteldeutschland.

A. Gaudy, Die kirchlichen Baudenkmäler der Schweiz. Bd. II.

G. Lukomskij, Russisches Porzellan 1744 bis 1923.
Sämtlich im Verlag Ernst Wasmuth, Berlin.

Das Bauwelthaus, Wohnungen mit eingebautem Hausrat.
Verlag „Die Bauwelt", Berlin.

Anton Mayer, Die Einheit der griechischen Kunst.

Fritz Rumpf, Meister des japanischen Farbenholzschnittes. Neues über ihr Leben und ihre Werke.
Beide Walter de Gruyter & Co., Berlin.

A. Dresdner, Schwedische und norwegische Kunst seit der Renaissance.

Otto Hamburger, Museumskunde.
Beide in der Jedermannsbücherei bei Ferdinand Hirt, Breslau.

Otto Pelka, Keramik der Neuzeit (Monographien des Kunstgewerbes, Bd. XVII/XVIII.)

Ferdinand Luthmer, Deutsche Möbel der Vergangenheit. Neu herausgegeben von Robert Schmidt. 3. Aufl. (Monographien des Kunstgewerbes, Bd. VII.)
Beide Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

L. Fröhlich-Bum, Ingres, Sein Leben und sein Stil. Mit 80 Kartontafeln in Kupfertiefdruck.
Manz-Verlag, Wien-Leipzig.

Rolf Schott, Reise in Italien. Mit 16 Rötelzeichnungen.
Sibyllen-Verlag, Dresden.

F. M. Hübner, Niederländische Plastik der Gegenwart. Mit 48 Tafeln.
Carl Reißner, Verlag, Dresden.

Vom Antiquariat

Kommende Versteigerungen

Aachen

Den Nachlaß des Antiquars Röntz aus Düsseldorf versteigert das Antiquariat Kreutzer in zwei Abteilungen. Es liegt bisher nur der Katalog des ersten Teiles (24.—28. November) vor. Über das Ganze ein späteres Wort.

Berlin

Die erste der drei großen Sammlungen deutscher Literatur, auf die wir in der vergangenen Nummer hinwiesen, wird am 10. und 11. November durch Paul Graupe und Emil Hirsch in Berlin versteigert werden. Besser als jede neue Zusammenstellung führt Mannheimers eigenes Vorwort mit klugen, oft witzigen Worten in die Reichtümer ein, die er freiwillig wieder auf den Markt bringt. Von diesem Vorwort

dessen feinsinnige Bemerkungen alle Bücherfreunde und die es werden wollen, beherzigen mögen, ist für Freunde übrigens eine kleine Anzahl auf Bütten abgezogen worden.

Bonn

Vom 11. bis zum 14. November findet bei M. Lempertz die Versteigerung einer Büchersammlung aus altem rheinischen Adelsbesitz statt, zugleich mit der von Prof. Ritter hinterlassenen Bibliothek. Die ersten beiden und der letzte Tag sind der Geschichte im weiteren Sinne nebst Hilfsmitteln und Spezialitäten gewidmet. Am 13. November sind die acht ziemlich späten, aber reich miniaturierten Handschriften, die Inkunabeln und die illustrierten Bücher des 16.—18. Jahrhunderts an der Reihe.

Frankfurt a. M.

Auch die von Walter Schatzki für den 17. und 18. November angekündigte Versteigerung von deutscher Literatur und illustrierten Büchern hat keinen einheitlichen Mittelpunkt. Wissenschaftliche Sammler werden hier mehr finden als der ausgesprochene Bibliophile, dem der Nachtrag des Kataloges allerdings noch einiges Schöne verspricht, darunter das „Moorssche Stammbuch“ mit der auch kalligraphischen, höchst interessanten Eintragung des 16jährigen Goethe.

London

Vom 10.—12. November wird bei Sotheby die berühmte schottische Bibliothek William Beatties aus Glasgow versteigert. Neben bedeutsamen Dokumenten zur Landesgeschichte finden sich prächtige Pergamenthandschriften des 16. Jahrhunderts mit reichem Miniaturenschmuck, wie die guten Illustrationen des Kataloges zeigen. Unter den Scotianis von Weltruf steht wohl der Kilmarnock-Burns von 1786 an der Spitze, der 1921 in einem nicht viel besseren Exemplar der Sammlung Drexel schon $ 2275 gebracht hat. Man erinnert sich dabei des Widmungsexemplars der Lady Glencairn, für das Sabin im gleichen Jahre bei Sotheby £ 810 bezahlte. Die Liebhaber der herrlichen schottischen Balladensammlungen des 19. Jahrhunderts, die auch typographisch vorbildlich sind, finden unter den 718 Nummern des Katalogs reiche Beute. Daß Campbell, Buchanan, Scott, John Knox gut vertreten sind, versteht sich bei dieser Sammlung von selbst. Hervorgehoben seien noch eine Handzeichnung William Blakes mit einem homerischen Motiv und ein Einband, der für Maria Stuart gefertigt wurde, mit dem charakteristischem M und den Kronen auf beiden Decken verstreut.

Antiquariats-Kataloge

Die Hochflut an Antiquariats-Katalogen, die die Rentenmark und ein begreifliches Verlangen nach flüssigen Mitteln Anfang dieses Jahres heraufbeschworen hatten, ist mit den fortschreitenden Monden zu einem ruhigeren Strom geworden, immer noch stattlich genug, wie die unten abgedruckte Liste beweist. Wir können nur hie und da auf Einzelheiten aufmerksam machen, die uns besonders hervorhebenswert scheinen. So sind in Gilhofer & Ranschburgs umfangreichem Verzeichnis klassischer Autoren auch einige der bedeutenden Holzschnittausgaben des 16. Jahrhunderts, der Mailänder Ovid von 1517, ein Plinius Feyerabends und der Augsburger Virgil von 1544 mit den Holzschnitten von Weiditz. — Gerschels Schiller- und Goethe-Katalog enthält zwei hübsche Besonderheiten, eine Goethe-Ausgabe letzter Hand, und zwar auf großem Papier und einen westöstlichen Diwan mit den Kartons. — Zwar befand sich unter den 400 kostbaren Neuerwerbungen des Antiquariats Paul Graupe ebenfalls eine Goethe-Ausgabe letzter Hand Großoktav, aber sie war beim Erscheinen des Kataloges schon verkauft. Unter den übrigen Stücken Graupes erfreut sich der Büchersammler besonders an der Abteilung Buch- und Schriftwesen. Da findet er den Bartsch, den Brunet in Originalausgaben, das Holzschnittwerk des Prinzen d'Essling und die Insel-Ausgabe der 42 zeiligen Gutenberg-Bibel, den Vicaire und die Veröffentlichungen der Gesellschaft für Typenkunde wie der Zeitschrift der Bücherfreunde in vollständigen Exemplaren. — Unter den Philosophie-Katalogen nimmt der fast 2000 Nummern aufzählende von Rudolf Hönisch bei weitem die erste Stelle ein. Als Zeichen des nach Verinnerlichung strebenden Zuges der Zeit behauptet sich die Philosophie noch immer im Mittelpunkt des Sammelinteresses weitester Kreise. Auch die Seitenpfade der Mystik und des Okkultismus werden gern betreten. Ihnen widmet Dorbon-Aîné einen umfangreichen Katalog, der alle Spielarten der Geheimwissenschaften in Betracht zieht.

Antiquariat am Lützowplatz, Berlin W 62, Lützowplatz 1. Katalog 21: Moderne Bibliophilie. 61 S. 536 Nrn.

Apollo, Bologna, Via S. Stefano Nr. 14. Primo Catalogo: Storia D'Arte, Architettura, Archeologia, Artisti, Costumi, Topografia, Numismatica Ecc. 62 S. 503 Nrn.

Bücherstube Dr. phil. Franz Cohn, Berlin-Wilmersdorf, Kaiser-Allee 74/75. Achtes Verzeichnis: Schöne Bücher. 30 S. 264 Nrn.

Friedrich Cohen, Bonn a. Rh. Ant.-Kat. 141: Deutsche Literatur. 56 S. 431 Nrn.

Dorbon-Aîné, Paris (VIe) 53 Quai des Grands-Augustins. Sciences Occultes, Franc-Maçonnerie. 132 S. 1575 Nrn.

S. Martin Fraenkel, Berlin W 35, Lützowstr. 41. Einblattangebot Nr. 3: Judaica. 88 Nrn. Einblattangebot Nr. 4: Friedrich der Große. 66 Nrn.

Gilhofer & Ranschburg, Buch- und Kunstantiquariat, Wien 1, Bognergasse 2. Katalog 169: Auctores Graeci et Latini. 63 S. 1569 Nrn.

Oskar Gerschel's Buchhandlung und Antiquariat, Stuttgart, Eugenstr. 3. Der Bücherkasten. 55 S. Nr. 5556—6466.
— Ant.-Kat. Nr. 109: Goethe und Schiller. 36 S. 705 Nrn.

Paul Graupe, Antiquariat, Berlin W 35, Lützowstr. 38. Katalog 108: 400 interessante Neuerwerbungen. 46 S. 400 Nrn.

Gſellius, Buchhandlung und Antiquariat, Berlin W 8, Mohrenſtr. 52. Ant.-Kat. 371: Seltene und wertvolle Bücher. Genealogie und Heraldik. 20 S. 345 Nrn.

Hartmann & Hayek, Hamburg 36, Große Bleichen 49. Biblion. Heft 4, Nr. 594: Klaſſ. Altertum. 31 S. 673 Nrn.
— Biblion. Heft 5, Nr. 69: Philoſophie, Pädagogik, Pſychologie, Pſychiatrie. 24 S. 610 Nrn.

F. W. Haſchke, Leipzig, Tröndlinring 3. Katalog 26: 400 wertvolle Bücher. Erſtausgaben, Folklore, Kunſt, Kulturgeſchichte. 22 S. 379 Nrn.

V. A. Heck, Wien I, Kärtnerring 12. Katalog XV: Ars Medica. Alte Medizin, Pharmacologie, Chemie, Alchemie, Botanik und Verwandtes, Okkultismus, Spiritismus. 50 S. 530 Nrn.

V. A. Heck, Wien I, Kärtnerring 12. Katalog XI: Wertvolle Autographen. 104 S. 998 Nrn.

Karl W. Hierſemann, Leipzig, Königſtr. 29. Kat. 540: Inkunabeln. 21 S. 80 Nrn.
— Katalog 541: Afrika, Ägyptologie. 67 S. 820 Nrn.
— Jubiläums-Katalog des Verlages. 95 S.

Rudolf Höniſch, Leipzig, Guſtav Freytagſtr. 40. Katalog 34: Philoſophie. 96 S. 1995 Nrn.

Dr. **Junkelmann & Co.,** Leipzig, Brockhausſtr. 23. Septemberliſte: Varia. 279 Nrn.

Margueriten-Verlag Johann Gräf, Leipzig, Leplayſtraße 6. Ant.-Kat. 20: Länder- u. Völkerkunde, Reiſebeſchreibungen, Literatur, illuſtr. Werke, Luxusausgaben, Seltenheiten, Prachtwerke, Kunſt, Geſchichte, Varia. 34 S. 636 Nrn.

Orient-Buchhandlung Heinz Lafaire K.-G., Hannover, Rathenauplatz 5. Katalog 24: Reiſen im Orient. 32 S. 550 Nrn.
— Verlags-Katalog. 20 S.

Max Perl, Berlin SW 19, Leipziger Str. 89. Lager-Katalog 101: Kunſtgeſchichte. 16 S. 364 Nrn.

Oskar Rauthe, Berlin-Friedenau, Handjeryſtr. 72. Das Autogramm Nr. 17. 24 S. 804 Nrn.
— Bibliophile Mitteilungen Nr. 18. 16 S. 397 Nrn.

Gerhard Salomon, Berlin W 15, Pariſer Str. 11. Katalog 19/16: Deutſche Literatur und Philoſophie, Kunſt, Varia. 24 S. 408 Nrn.
— Katalog 20/17: Deutſche Literatur und Philoſophie. 15 S. 223 Nrn.

Felix Stöſſinger, Verlag und Antiquariat, Berlin-Schöneberg, Wartburgſtr. 18. Liſte 5: Okkulte Literatur, Mittelalterliche Philoſophie uſw. 42 Nrn.

Wilhelm Schunke, Roßbergſche Antiquariats-Buchhandlung, Leipzig 12 Schillerſtr. 7. Katalog 24: Bücher für Bibliophile. Deutſche Literatur in erſten und frühen Ausgaben, Luxus- und Preſſendrucke, illuſtr. Bücher. 16 S. 75 Nrn.

Tondeur & Säuberlich, Leipzig, Georgiring 3. Ant.-Kat. 16. Kulturgeſchichte 865. 1268 Nrn.

James Tregaskis, London W 10 (!), 66 Great Russell Street, The 890th Caxton Head Catalogue: Valuable Books: Section I: Incunables 1468–1500. Section II: The Aldine Press. 50 S. 244 Nrn.
— The 891st Caxton Head Catalogue: Illuminated Manuscripts, Autograph letters, Signed Documents and deeds. 60 S. 425 Nrn.

v. Zahn & Jaenſch, Dresden-A. 1, Waiſenhausſtr. 10. Ant.-Kat. 309: Philoſophie. 41 S. 1219 Nrn.

Verſchiedenes

Bilderſchändungen in Wiener Ausſtellungen

In der „Internationalen Kunſtausſtellung“ in der „Sezeſſion“ iſt Beckmanns Selbſtbildnis, in der „Neuen Galerie“ Kokoſchkas Doppelbildnis zweier Kinder (von 1910) durch Meſſerſtiche beſchädigt worden. Man wird dieſe Bübereien ebenſo wie im Vorjahre die Zertrümmerung des preisgekrönten „Amerika-Dankes“ des Prof. Lichtblau als einen Ausfluß jener Hetze betrachten müſſen, die ſeit Jahren in Öſterreichs Hauptblatt (der „Neuen Freien Preſſe“) und ſeitens der in Wien tonangebenden konſervativen Künſtlervereinigungen gegen die moderne Kunſt betrieben wird (vgl. den Artikel „Kunſthiſtoriker und Künſtler“, Heft 12, S. 579). P.-N.

Madrid

Die Nachricht erregt unliebſames Aufſehen, daß, entgegen den geſetzliche Beſtimmungen, aus einem Franziskanerkloſter in Lucena (Provinz Cordoba) die wertvollen Holztäfelungen an den Decken verſchiedener Räumlichkeiten (ſogen. „artesonados“) verkauft worden ſind. Nach Feſtſtellungen, die an Ort und Stelle durch einen Delegierten der ſtaatlichen Kommiſſion der Schönen Künſte vorgenommen worden ſind, handelte es ſich meiſt um Holztäfelungen aus dem 15. Jahrhundert, von direkt unſchätzbarem Kunſt- und Altertumswert, ſowie um ſolche der Spätrenaiſſance aus dem 17. Jahrh. Der Käufer ſoll ein Architekt in Madrid ſein, der einen Teil des widerrechtlich erworbenen Kunſtbeſitzes zum Transport nach dem Ausland beſtimmt hatte, während ein anderer Teil der Ausſchmückung eines im Bau befindlichen Privatpalaſtes in Vitoria verwendet werden ſollte. A. D.

Nachtrag

Die Genehmigung zum Abdruck der Bilder von W. Kandinſky in Heft 19 erteilte die Kunſthandlung Karl Nierendorf, Berlin W 50, in deren Verlag auch die Graphik von W. Kandinſky erſcheint.

Der Kunſtmarkt

Die Lage am Berliner Kunſtmarkt

Die Auguſt- und September-Auktionen beleuchten die Marktlage zu Beginn der Winterkampagne gleich von allen Seiten, und man kann ſagen, ſie beide können zufrieden ſein, die Sammler ſowohl wie die Händler. Es wurde Reiches geboten und die Preiſe hielten ein gutes Niveau. Wir ſcheinen aus den unruhigen Zeiten der letzten drei Jahre heraus zu ſein und wieder feſten Boden zu gewinnen. Die Preiſe der Vorkriegszeit können nur dann als Maßſtab genommen werden, wenn man die veränderten Geſichtspunkte, nach denen heute, ein Dezennium ſpäter, geſammelt wird, in Betracht zieht. Daß mal dieſes, mal jenes Sammelgebiet im Vordergrund ſteht, hat man zu allen Zeiten beobachten können. Das gilt für Autographen wie für Bücher. Hiſtoriſche Perſönlichkeiten ſind ebenſo gut der Mode unterworfen, wie künſtleriſche und philoſophiſche. Henricis Verſteigerung des zweiten Teils der Sammlung von Cornelius

Meyer und der Sammlung J. von Reichel Erster Teil[1], zeigte, daß große Stücke durchaus begehrt und dementsprechend hoch bezahlt werden, aber auch, daß gerade die Mittelware ein kaum erwartet hohes Preisniveau innehält. Wenn man zum Vergleich den Heckschen Katalog wertvoller Autographen heranzieht, so ergiebt sich ein dessen Schweizer Frankenpreisen auffallend ähnliches Resultat. — Paul Graupes Versteigerung der Bibliothek Huldschinsky orientierte vor allem über die Preise des modernen schönen Buches: Gesamtausgaben und jene unbibliophile Erscheinung, daß ein Text nur den Vorwand für die Betätigung eines berühmten Illustrators abgibt, wurden am höchsten bezahlt. Relativ gleich hoch im Preis standen aber auch typographische Kostbarkeiten wie Stefan George-Ausgaben, Drucke der Insel, der Officina serpentis und der Bremer Presse, von der kurioserweise der kleine Hofmannsthal, Wege und Begegnungen, Gm. 325.—, Fichtes Reden an die Deutsche Nation dagegen Gm. 135.— brachten. — Von dem unverminderten Interesse deutscher Sammler für ihre vaterländische Literatur zeugten die Versteigerungen bei Fraenkel und vor allem bei Perl, wo für bedeutende Gesamtausgaben wie für erste Drucke, man möchte sagen überraschend gute Preise erreicht wurden. Es war gewiß nicht leicht gewesen, nach dem Schwanken der Inflationspreise und der ungerechtfertigten Überhöhung des letzten Winters Schätzungspreise auf diesem Gebiete abzugeben. Der Optimismus hatte diesmal recht behalten. H.

Bevorstehende Versteigerungen

Hamburg

Das Hamburger Altkunsthaus Felix Daum veranstaltete die erste große Auktion in sehr guter Altkunst, Gemälde, Möbel und feiner Kleinkunst mit sehr gutem Erfolg. Die nächste Versteigerung findet am 17. und 18. November statt. Der Katalog führt ausgezeichnete Stücke auf, wie z. B. zwei Liotards, verschiedene Primitive, Heda, englische Stühle des 18. Jahrhunderts, sehr feine sonstige Möbel, englische Stiche und Schabkunstblätter, prachtvolle Uhren usw.

Hannover

Vom 25.—27. November kommt bei H. v. d. Porten & Sohn die Sammlung des Kammersängers Becker aus Schwerin zur Versteigerung, die in der Hauptsache Gemälde des 19. Jahrhunderts enthält. Namen deuten den Bestand dieser Kollektion an. Vom Goethe-Tischbein eine Flußlandschaft; dann Bilder von Ed. v. Steinlen „Gretchen und Faust", vom älteren Preller „Odysseus und Leucothea", dann die Münchner Schule mit Defregger, Lenbach, Wenglein, Lier, Schleich, Trübner, die Düsseldorfer mit E. v. Gebhardt und O. Achenbach.

Wichtig in diesem Zusammenhang die Bilder der Paula Becker-Modersohn, dazu Skarbina und Kalckreuth. Am zweiten Tage kommt die Graphik unter den Hammer, Blätter von Corinth, Liebermann, Kollwitz, Toulouse-Lautrec, Zorn, Munch u. a. Den Abschluß bildet die Abteilung „Kunstgewerbe". Der Katalog steht zur Verfügung.

Köln

Die Einrichtung eines baltischen Schlosses wird durch eine Auktion beim Kunstauktionshaus Math. Lempertz, Köln, am 20. bis 22. November d. J. unter den Hammer kommen. Altes Kunstgewerbe aus fürstlichem Besitz sowie Dublettenbestände eines Museums sind hinzugekommen, um das Ganze abzurunden. Die stattliche Reihe von ca. 170 Möbeln bietet treffliche Beispiele für den ostdeutschen Möbelstil von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zum ausgehenden Klassizismus. Es handelt sich mit wenigen Ausnahmen um fournierte und eingelegte Möbel der angegebenen Stilperiode: Komplette Zimmer-Einrichtungen, große imposante Kleider- und Leinwandschränke, Schreibschränke und Kommoden, zierliche Sitz- und Polstermöbel. Am zweiten Auktionstage werden kostbare Silber- und Goldschmiedearbeiten aus dem 16.—18. Jahrhundert ausgeboten sowie eine Anzahl guter Porzellane von Meißen, deutsche Enghalskrüge aus Fayence von Frankfurt und Hanau, Steinzeugkrüge von Siegburg, Raeren, Westerwald. Der dritte Auktionstag umfaßt eine Kollektion von ca. 350 ostasiatischen Kunstsachen: Frühchinesische Grabkeramiken von höchster Bedeutung, Porzellan und Steingut von der Mingdynastie bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts, eine Reihe alter Buddhafiguren und sonstiger Bronzen, ca. 80 Netzuke und Okimono usw. Besonders erwähnenswert ist ein großer flandrischer Gobelin von etwa 1680 mit sehr vielen Figuren in reich abgestufter Landschaft, der am ersten Tag hinter den Möbeln zum Angebot gelangt.

Leipzig

Die Herbstversteigerung bei C. G. Boerner vom 13.—15. November wird wieder ein umfangreiches und erlesenes graphisches Material in alle Winde verstreuen. Es wird eben in zwei mit bekannter Boernerscher Sorgfalt bearbeiteten und ausgestatteten Katalogen bekanntgegeben. Der erste führt die am 13. November zur Versteigerung gelangenden Handzeichnungen alter und neuer Meister auf. Viele von ihnen gehören der Sammlung des verstorbenen Leipziger Literaturprofessors Albert Köster an. Weniges nur kann aus der Fülle herausgehoben werden. Eine seltene frühe Zeichnung, wohl französisch, ist die mit der Darstellung eines

[1] Der Katalog der großen kunstgeschichtlichen Bibliothek J. von Reichel ist an anderer Stelle besprochen.

Königs, der auf einer Figurenkonsole steht. Dem Stil nach könnte das Blatt — augenscheinlich nach einem plastischen Vorwurf oder als Entwurf für Plastik gemacht — noch dem Ausgang des 14. Jahrhunderts angehören. Interessanter, aber auch problematischer, ist die wirklich „merkwürdige" rote Tuschzeichnung eines Falkners, die Unebenheiten im Stilistischen, Schwächen im einzelnen hat, aber als Ganzes trotz ihrer geringen Größe eine monumentale Porträthaftigkeit besitzt. Künstlerisch „erstklassig", kunsthistorisch durch ihre absolute Abhängigkeit von Italien bedeutsam ist die niederländische Madonna mit Catharina und Barbara aus der Sammlung Sayn-Wittgenstein. Unter den älteren deutschen Blättern ist der leider nicht abgebildete Christophorus (er dürfte niederbayrisch, aus der Nähe des Hans Leinberger, sein) ebenso schön wie die „manieristische" Barbara des H. Brosamer. Neben vielen anderen niederländischen Zeichnungen ist eine überaus schöne Grablegung von A. v. Dyck und ein früher Rembrandt (lesender Mann, aus Sammlung Köster) da. Zum Schönsten aber, was Tuschpinsel, Feder und Blei vermögen, trotz zeitlicher Abstände voneinander darum doch auf einer Linie, gehören die große Tuschzeichnung mit St. Maria della Salute in Venedig von Francesco de Guardi, die geradezu transparente Verkündigung von Giov. Batt. Tiepolo und Menzels silbrige Bleizeichnung von einem der schönsten barocken Stiegenhäuser, der Treppe des Schlosses Mirabell in Salzburg. Von anderen deutschen Meistern des 19. Jahrhunderts sind vor allem Rethel, Schnorr v. Carolsfeld, L. Richter und Leibl mit guten Blättern vertreten. Ein seltenes Angebot ist schließlich das von zahlreichen Aquarellen und kolorierten Umrißradierungen des geschätzten Leipziger Trachten- und Sittenschilderers G. E. Opitz. — Die Kupferstiche des 15.—18. Jahrhunderts kommen am 14. und 15. November zur Versteigerung. Es dürften an die 1000 Blatt sein. Die französischen Farbdrucke von sublimster Qualität, die ein besonderes Ereignis der Auktion zu werden versprachen, sind leider in letzter Stunde vom Ausgebot zurückgezogen worden. Aber nicht minder Wert- und Qualitätvolles blieb. Stichproben müssen auch hier fürs Ganze sprechen: Unter den frühen Holzschnitten ist das Exemplar W. L. Schreibers der Biblia Pauperum, niederländisch um 1465, mit 30 erhaltenen Blättern eine graphische Kostbarkeit ersten Ranges. Kompositionell und farbig sehr reizvoll ist das Blättchen mit der hl. Dorothea in ornamentaler Umrahmung aus der Mitte des 15. Jahrhunderts. Von frühen Stichen sind vor allem zwei der seltenen Blätter von Franz von Bocholt zu nennen. Gleich umstritten dürften ebenso seltene als schöne Drucke von Campagnola, Montagna, Robetta und Nicoletto Rosex da Modena sein. Von Dürers berühmten Folgen sind nicht weniger als vier in ausgezeichneten Exemplaren vorhanden: die Kupferstichpassion, die kleine Holzschnittpassion, die Apokalypse und das Marienleben. Rembrandt tritt mit vielen Hauptblättern, z. B. einigen der kostbaren Japandrucke aus der Sammlung Davidsohn auf, und unter den 26 Schongauerdrucken sind die Zwölf Apostel in frühen Abzügen und Seltenheiten wie der hl. Martin, Michael oder gar der Müller mit dem Esel. Nicht zu vergessen ist schließlich die einzigartige Goya-Sammlung des verstorbenen Dr. Julius Hofmann, Wien. — Die erzielten Preise werden wir in Anbetracht der Wichtigkeit dieser Versteigerung für die Preisbildung — das Britische Museum ist sogar mit Doubletten beteiligt! — in möglichster Vollständigkeit in unserer Beilage „Versteigerungsergebnisse" mitteilen. —s—

Luzern

Versteigerung von Kupferstichen alter Meister des 15.—19. Jahrhunderts bei Gilhofer & Ranschburg A.-G. am 18.—20. November. — Wir leben im Zeitalter der Versteigerungen „aus fürstlichem Besitz". Auch die hier angezeigte wird zum Teil aus solcher Quelle gespeist. Daher wohl der gute Bestand an Blättern des 18. Jahrhunderts mit Hauptstücken in bester Qualität, wie der „Almeria" nach Opie von J. R. Smith, dem schwungvollen Ganzbildnis des Lieut.-Col. Carleton, den bekannten Glanznummern von W. Ward: Selling Rabbits und The Citizen's Retreat. — Die Meister des 15.—17. Jahrhunderts überwiegen an Zahl (fast 700 Nrn.). Auch unter ihnen ist, wie sonst oft in den letzten großen Lagerkatalogen der Firma, manch seltenes Stück, manches Blatt von ungewöhnlich guter Erhaltung; vieles stammt aus bekannten Sammlungen; so kommt z. B. auch hier aus der Davidsohnschen wieder mancherlei bei seinem Kreisen ans Licht. — Weniges nur kann hier genannt werden: Baldung, Die sieben Pferde und der Affe; Dürer, Adam und Eva, Ochsenkopfpapier (Sammlung Koller); derselbe, Der verlorene Sohn (Sammlung Gerson); derselbe, Die Madonna mit der Birne (Sammlung Davidsohn); derselbe, Hubertus mit Wasserzeichen Hohe Krone; derselbe, Hieronymus im Gehäus (Sammlung Dr. Hofmann); derselbe, Probedruck der Apokalyptischen Reiter auf Papier mit Reichsapfel und Stern; derselbe, Kaiser Maximilian und Ulrich Varnbühler, ersterer auf Pergament im 2. Zustand, der zweite in Gelb und Braun gedruckt; von Dürer im ganzen 168 Nrn. — Holbein d. J., Zwei Probedrucke aus dem Totentanz, P. 34 und 39 (Sammlung Eißler); L. v. Leyden, Das Milchmädchen; Meckenem, Dornenkrönung und Verspottung, mit vollem Rand, ferner Der Lautenspieler und die Harfnerin (1. Zustand); von besonderem Interesse ein bisher unbeschriebenes Blatt des Meckenem nach dem Meister E. S.: Christus erscheint der Magdalena. Ebenfalls Unikum, auf

Papier mit got. P, ist das dem „Meister der Marter der Zehntausend“ zugeschriebene Blatt mit Antonius und Paulus. Überaus reich, mit vielen Hauptblättern, wird Rembrandt vertreten sein (über 100 Nrn.); wir nennen B. 40, B. 44, B. 67 („La petite Tombe“, auf Japan), B. 99, B. 201, B. 213, B. 277 (Jan Asselyn; vor der Überarbeitung, auf dickem Japan). Schließlich sei der schönen Reihe Schongauerscher Stiche gedacht, unter denen sich gute Drucke von B. 5, 13, 16, 21 (auf Papier mit got. P., etwas ergänzt und gefaltet), B. 25, befinden. — Zahlreiche gute Tafeln in Kupfertiefdruck sind durch den sorgfältig bearbeiteten Katalog verstreut; eine Vereinigung der Tafeln am Schluß hat sich aber meist als handlicher in der Benutzung erwiesen.

Am 20. November versteigert die Firma ferner eine Sammlung von 33 indischen Miniaturen, größtenteils aus den Hofschulen der Mogul-Kaiser (1526 bis 1803); Blätter von schlagender Ausdruckskraft, z. B. eine Tigerjagd (Kat. Nr. 29), sind darunter. —s—

Wien

Bei Glückselig & Wärndorfer findet vom 24.—26. November die Versteigerung der überaus reichhaltigen (wenn auch sehr ungleichwertigen) Sammlung ostasiatischer Kunstgegenstände aus dem Nachlaß des Regierungsrates Adolf Kail statt. Meist Japonika, der Mehrzahl Arbeiten des 18. und 19. Jahrhunderts. Besonderes Interesse dürften die den bedeutendsten Teil der Sammlung ausmachenden Netzuke finden, die in 350 Exemplaren vertreten sind. P.-N.

Aus der Sammlerwelt und vom Kunsthandel

Berlin

Vom 4. November ab stellen die Steingutfabriken Velten-Vordamm im Hause Friedmann und Weber eine Auswahl Neuheiten in Steingut und Fayence aus der keramischen Werkstatt aus. Außerdem werden Arbeiten der staatlichen Kunstgewerbeschule gezeigt, die in gemeinsamer Arbeit mit der obigen Firma entstanden sind.

* * *

Der Galerie Karl Haberstock ist es kürzlich gelungen, dem deutschen Kunstbesitz ein wertvolles Bild von Feuerbach zurückzugewinnen, das sich bisher im Besitz des Grafen Palffy in Preßburg befunden hat. Das Gemälde stellt Feuerbachs römische Geliebte, Nanna, in einer historischen Rolle, als Bianca Capello, dar und bildet ein gleichwertiges Gegenstück zu den bekannten Iphigenien, die der Künstler in den 60er Jahren gemalt hat. Dies Bild hat jetzt die Hamburger Kunsthalle erworben, deren schöne Feuerbach-Sammlung durch den neuen Ankauf eine erfreuliche Bereicherung erfahren hat.

Kunst und Steuer. Von Justizrat Dr. Hans Stölzle. Mit zwölf Zeichnungen von Heinrich Kley. Industrie-Verlag Spaeth & Linde. Berlin C 2 1924.

Das Buch ist zeitgemäß und für Künstler, Kunsthändler, Kunstfreunde, Steuerfachleute eine wichtige Quelle der Belehrung.

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft 22	20. November	Heft 22	13. November
„ 23	4. Dezember	„ 23	27. November
„ 24	18. Dezember	„ 24	11. Dezember

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Charlottenburg, Boyenallee 16. Telefon: Amt Wilhelm 10194.

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone“:

BERLIN: Dr. Willi Wolfradt, Berlin-Halensee, Kurfürstendamm 91, II / MÜNCHEN: Dr. F. Roh, München, Helmtrudenstraße 9, III / DRESDEN: Dr. Will Grohmann, Dresden-A., Wormser Straße 84 / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Savignystraße 5 / ÖSTERREICH: Dr. St. Poglayen-Neuwall, Wien II, Kurzbauergasse 5 / NIEDERLANDE u. BELGIEN: Dr. F. M. Huebner, Den Haag, Louise de Colignyplein 11 / SCHWEIZ: Dr. Jacob Welti, Zürich, Vogelsangstr. 46 / FRANKREICH: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / ENGLAND: Dr. Fritz Bodmer, London WC 1, 34 Woburn Square / ITALIEN: Dr. Augusto Calabi, Mailand, Via Petrarca 16 / SPANIEN: Alfred Demiani, Madrid, Almagro 12 / DÄNEMARK: Dozent Charlotte Weigert, Kopenhagen, Hotel Belvedere, Raadhuspladsen / SCHWEDEN: Dr. Gunnar Mascoll Silfverstolpe, Stockholm, Königl. Schloß / TSCHECHOSLOWAKEI: Dr. Oskar Schürer, Prag, Stresovice, Bielohorska 446 / NORD-AMERIKA: Frank E. Washburn Freund, 50 West 90th Street, New York City / SÜD-AMERIKA: Dr. Ludwig Weber, Buenos Aires (Argentinien), Pietras 361 / RUSSLAND: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu. 92 / INDIEN: Frau Dr. Stella Kramrisch, Calcutta, Universität.

Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Kommandit-Gesellschaft a. A., Leipzig, Liebigstr. 6 II. Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Karl Hofer

Von BENNO REIFENBERG | Mit zwölf Abbildungen auf sechs Tafeln

Diese Bilder — von Mädchen, die einander umschlingen, von sich jagenden Pierrots, von schönen müden Blumen und scheuen Menschen — sind hier gesammelt nicht so sehr, um allgemeine Überlegungen vor ihnen anzustellen, sondern um sie an eine breitere Öffentlichkeit sozusagen zu verschenken. Vor dem Werk des nun Sechsundvierzigjährigen wird es klar, wie wenig damit getan ist, einen unter uns lebenden Künstler in das Schema einer Entwicklungsreihe zu pressen und wie wenig Sinn darin liegt, einem Zeitgenossen das Ziel vorzuschreiben, nach dem er zu streben habe. Das ist von der Kunstkritik leider zu viel getriebenes — Münchhausen Handwerk. Es kommt nur darauf an: zeitgenössische Kunst aufzuzeigen, auf sie hinzuweisen. Dann freilich mag untersucht werden, in welchem Grade wir uns mit ihr identifizieren, wieweit des Künstlers Leidenschaft und Träumerei die unsrige ist.

Auf den großen deutschen Kunstausstellungen der letzten Jahre, die ein Spiegelbild des verhetzten, ängstlich zuckenden Nachkriegslebens waren, auf denen zu oft lautes Lärmen in überspitzten Theorien, in belanglosen Bekenntnissen nur sehr ungenügend die schreckliche Hoffnungslosigkeit der Seele überdecken sollte, fand sich hie und da, nicht eben sonderlich in die Mitte gerückt, ein Bild von mäßigen, gleichsam beschatteten Farben, etwas nachläßig gemalt, aber nie ohne jene so seltene Sicherheit des angeborenen Geschmacks. Ein Bild, vor dem wie eine längst vergessene Erinnerung der Gedanke auftauchte, daß es ein Malen gebe um der Schönheit willen. Ein solches Bild war von Karl Hofer.

* * *

Es ist nicht leicht auseinander zu setzen, aus welchen letzten Ursachen vor den Tafeln Hofers immer wieder der Gedanke „An das Malen um der Schönheit willen" entstehen wird. Sein malerisches Handwerk erscheint zunächst nicht viel gepflegter als das der Nachbarn, seine Malmaterie ist beinahe spröde, nie hat er das Brillante erreicht. Was aber diesen Bildern eigen ist und sie nachdrücklich von allen anderen unterscheidet, das ist die enge Verbundenheit ihres Gegenstandes. Nicht, als ob Hofer dasselbe male, sich wiederhole. Des Künstlers Produktion ist erstaunlich. Man kennt aus der Zeit um 1914 Hunderte von Ölgemälden Hofers und selbst diese kleine Auswahl, die hier folgt[1], kann für die thematische Verschiedenheit zeugen. Neben den Figurenbildern gibt es Porträts — wie dieser „Flechtheim" schlagend deutlich im Physiognomischen — oft malte er sich selbst, im Hut, mit aufgehobenen Händen, er malte Bilder zu den Tagesereignissen, ein Bild „Zur Revolution" ist nachdrücklich haften geblieben, er malte den „Trommler", den unseligen Musikanten mechanisierten Lebens, er erzählte Geschichten, von einer Gesellschaft in der Theaterloge, von dem Paar unter Sonnenblumen, von nächtlicher Kahnfahrt, von den Schlafenden. Und nicht zuletzt hat Hofer Landschaften gemalt, also den weitesten Bezirk der sichtbaren Welt. Ein Plankenzaun, ein Bretterhäuschen, den stumpfen Berg hinter Bernau, Hans Thomas Heimat, und den abendlichen Wald, mit weidenden Pferden. Aber durch alle diese so verschiedenen Dinge geht als unverkennbarer, kaum zu deutender Zug eine besondere nahe Verwandtschaft des Gefühls.

Die Bilder Hofers sind Teile von ihm, sind mit ihm ein Gemeinwesen. Und gerade deshalb fehlt ihnen eine besondere Art Deutlichkeit. Die Deutlichkeit des Biographischen Diese Bilder sind nicht Dokumente einer Auseinandersetzung mit der Welt, sie entstanden nicht so, daß ihnen der Streit des Künstlers mit dem Objekt voranging, sondern sie sind von Anfang an verbunden, in einer fernen, wenn man so will, unpersönlichen

[1] Die Reproduktionen erfolgen mit freundlicher Genehmigung der Galerie Flechtheim.

Schicht. Es fehlt ihnen die Unmittelbarkeit des Einmaligen. Sie leben nur im ganzen, im Zusammenhang. Die Schönheit aber ist in allen Dingen oder sie ist nicht. Sie lebt in den Teilen und macht sie harmonisch. Kein Teil, der nicht vor allem Sonderrecht dem Ganzen verwandt wäre und damit schön.

So wird es klar, wie wenig die Tafeln Hofers, da sie ihren besten Sinn nur in ihrer Verbundenheit, in ihrer Verwandtschaft, ja Liebe zueinander finden, wie wenig sie über den Maler selbst aussagen. Sie sind Bruchstücke einer einzigen großen Vision von der Schönheit.

Aus dem Werk würde sich die Vita des Künstlers schwerlich ablesen lassen. Es gibt diese wenigen biographischen Details: Ein Badener. Der kaum Zwanzigjährige beginnt in Karlsruhe zu arbeiten. Böcklin ist merkwürdigerweise ein großer Eindruck, auch Hans Thoma. Vielleicht, daß ihm die Erscheinung des nordischen Edvard Munch begegnete. Er zeichnet, malt Temperabilder. Wenige Jahre später ist er in Rom. Meier-Gräfe sagt (in seinem Aufsatz „Karl Hofer", Ganymed, 3. Bd.): „Um eine allzu kleinstädtische Romantik abzulegen." Er lernt den Schweizer Kunstfreund Reinhardt kennen, der ihm hilft, der den größten Teil seiner Bilder besitzt. Dann war er in Paris, ohne Impressionist im abgestempelten Sinne des Wortes zu werden, vielleicht nur um jene westliche Sicherheit zu erwerben, die der eigenen Kunst die Grenze steckt. Aus der geheimen Anziehung des Gegensätzlichen heraus ging er dann nach Berlin, wurde bei einem französischen Landaufenthalt vom Krieg überrascht und lebte drei lange Jahre als Internierter. Getrennt von Frau und Kind, unablässig malend, in genauer Kenntnis der neuesten Kunst. Ruhelos, so scheint es, tief von den Ereignissen bewegt, arbeitet der Maler heute wieder in Deutschlands Hauptstadt.

* * *

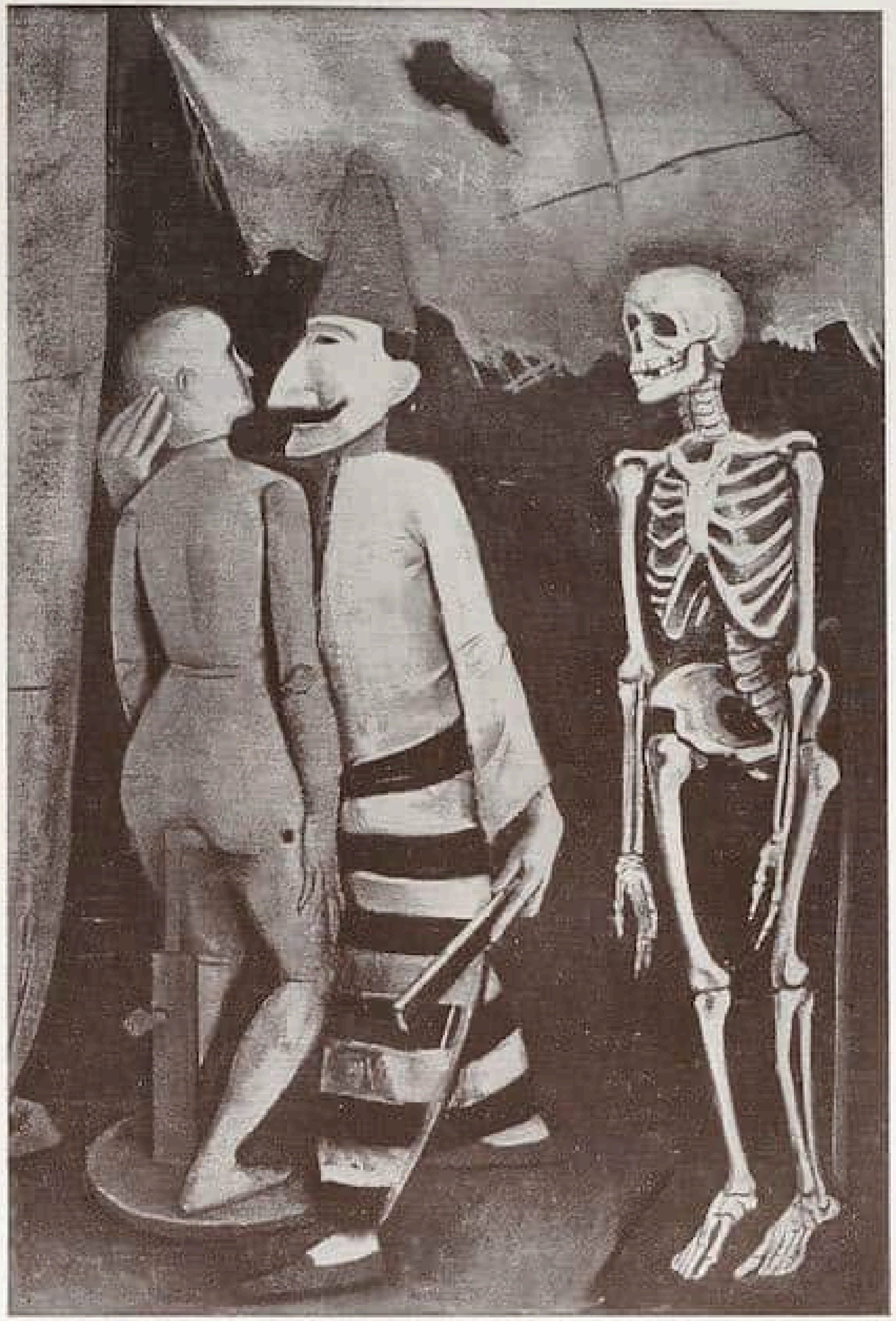
Es gibt in dieser Lebensgeschichte ein Kapitel von weittragender, wahrscheinlich symbolischer Bedeutung: Reinhardt verschaffte ihm die Möglichkeit, nach Indien zu fahren. Der Badener an der Malabar-Küste. Aber es wäre falsch, hier einen neuen Gauguin zu konstruieren, den Europäer zu vermuten, der das Exotische als letztes Stimulans verbraucht. Vielmehr ist anzunehmen, daß der Künstler hier die tiefste Bestätigung seiner selbst gefunden hat. War hier nicht die Schönheit offenbar? Regten sich nicht Mensch und Tier in gleicher ruhender Harmonie, schlank, braun in weißen Tüchern? . . .

Aber — und damit glauben wir auf den Kern des Problems Hofer zu treffen — der Künstler blieb nicht in dem glücklichen Land. Er kehrte nach Europa zurück, und da er des Abendlandes böseste und lebendigste Stätte — Berlin — aufsuchte, ist diese Rückkehr wohl mit Recht eine moralische Leistung zu nennen. Hier nun lag wahrlich nirgends die Schönheit über der Welt. Ließ sie sich unter heißerer Sonne mühelos wie reife Früchte einsammeln, ja war dort Sammeln gar nicht nötig, da man ihrer immer und zu jeder Stunde teilhaftig wurde, selbst ein Stück Schönheit darstellte — in der harten, eisenklirrenden, nur allzu wirklichen Stadt war keine Stunde des heiteren Träumens geschenkt. Er konnte der Stadt nur die eigene Vorstellung vom Schönen entgegenhalten. So kommt es, daß diese Kunst, diese so unbewußte, wie wir sagten biographischhaltlose, gänzlich zeitlose Kunst plötzlich und schicksalhaft gezwungen war, sich mit der eigenen Epoche auseinander zu setzen. Einer der die Schönheit will, nur in ihr leben kann, steht in einer nackten, aller Schönheit baren Welt. So kommt es zu der seltsamen Antinomie, daß eine gänzlich unpersönliche Kunst nur insoweit sich erfüllen kann, als ihrem Schöpfer persönliche Kraft gegeben ist.

* * *

Die Veränderungen, die sich in Hofers Stil vollzogen haben, gingen nie auf das innere Wesen seines Schaffens; es waren eigentlich Gerüste, die er einbaute, um sich gegen den Ansturm von außen zu wehren. Stützen an den Mauern und Streben, Balkendecken um sein leichtes, heiteres Gezelt.

Mädchen mit Kerze. 1922.



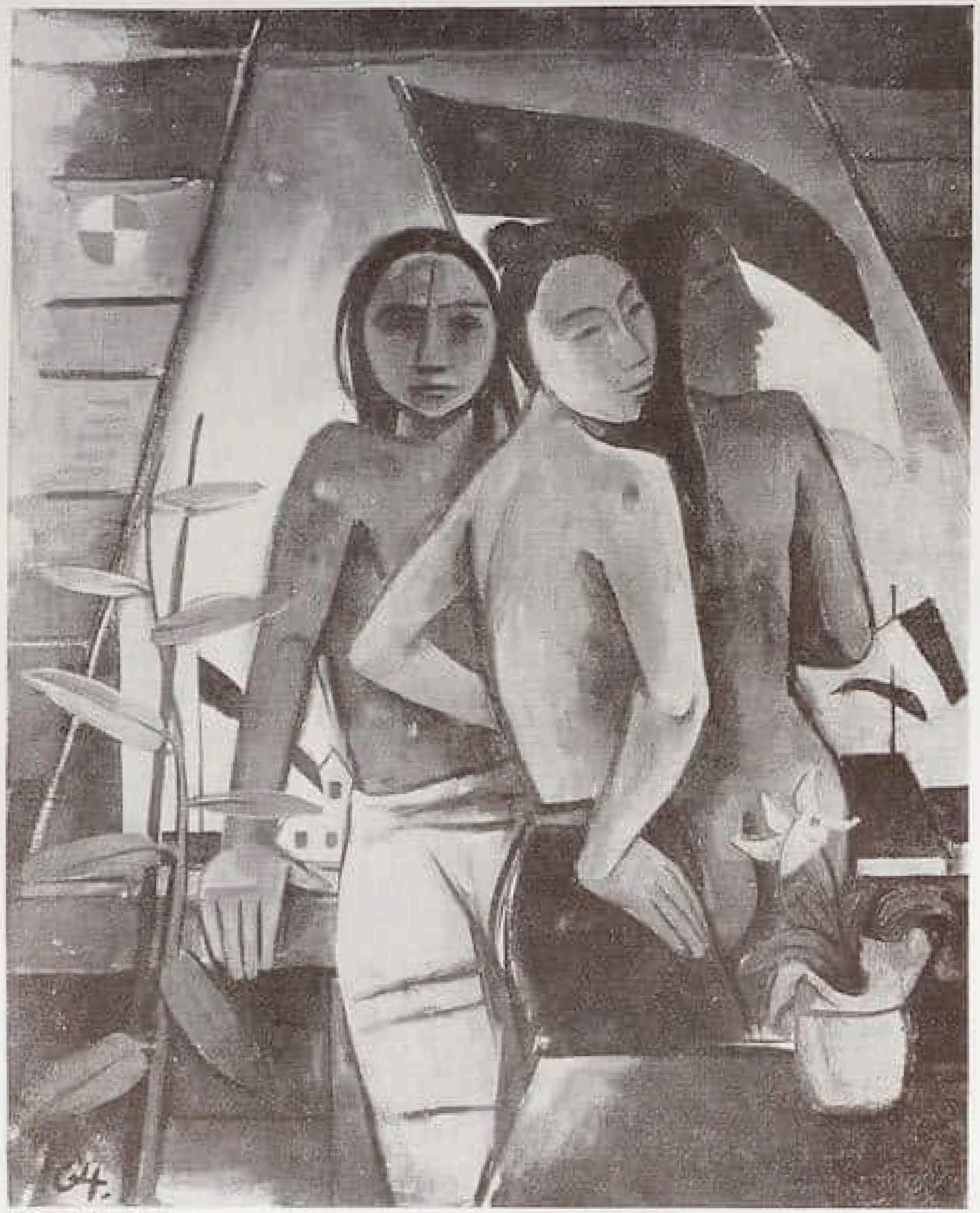
Jellow dog blues. 1924.

Karl Hofer.

Karneval. 1921.

Vor der Kirmesbude. 1921.

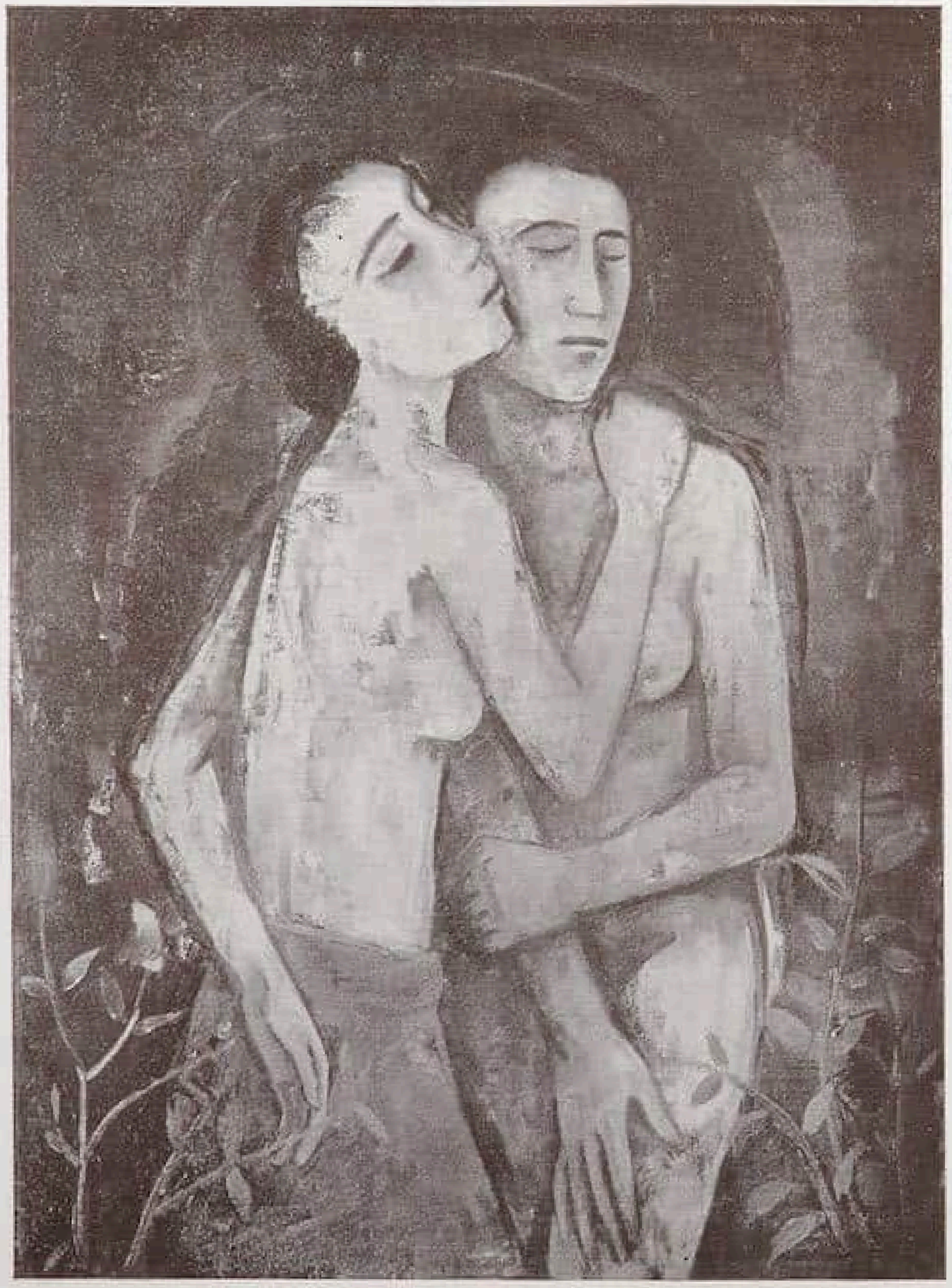
Karl Hofer.



Festlicher Tag. 1922.

Maskerade. 1922.

Karl Hofer.



Frühlingsabend. 1922.

Töchter Lots. 1922.

Karl Hofer

Vor Hoferschen Zeichnungen ließe sich das beinahe wörtlich nehmen. In ihnen, auch in den indischen Aquarellen wurde seine Art völlig offenbar: Wenn er mit wenigen Pinselstrichen mit zager Feder den Frauenkörper zeichnete, gewichtlos einbettete, dann schmiegte sich das Liniengefüge, als seien es liebende Hände, von denen die schöne Last der schmächtigen Gelenke getragen werde. Aber er scheute die Rundheit, er scheute das süße Spiel, fürchtete, seine geliebten Frauenwesen wögen zu leicht. Und nun zog er Grenzen durch die Blätter, die nichts begrenzten, nur Konstruktionen waren: ein einziger Bogen riß die Augenbrauen zusammen, über die Wölbung der Brüste, der Schenkel spannte sich eine strenge Gerade, in jähen Winkeln schlug das Antlitz ins reine Profil, mit spitzen Ellenbogen, harten Knabenknien wehrte sich der Körper gegen den Raum. Die Schatten aber, einst weich und groß wie von Wolken, und dunkelten drohender. Sie lauerten unter den Achselhöhlen, da am Knie, am Bein. Schwere undurchsichtige Strichlagen.

Karl Hofer. Liebespaar.

Aber nichts war unter dem neuen Aspekt im Wesen verändert: Nur rührender noch klang, was einst reine Liebe war, ja, es schien in dem harten Zwang ein besonderer Reiz des Erotischen gefühlt zu werden: Ein süßes Quälen, eine Hingabe in der Erstarrung. Und wenn bei den schärferen Dunkelheiten die Gestalten wie in Kerzenlicht gesetzt wirkten, so war die Lust, ihr scheues Tun, ihr zages Davonhuschen mit brutaler Rampenbeleuchtung aufzudecken, um einen Grad heißer und freilich verderblicher.

* * *

Gerade so ist in den Hoferschen Gemälden das Wesen des Künstlers unveränderlich enthalten. Die Wandlungen vollzogen sich an der Peripherie. In einer Art Kasteiung hat er versucht, die genießerische Farbfreude, die ihm eigen ist, abzutöten. Das Zarte, Gepflegte sollte ausgetrieben werden. Wenn er früher ein Lachsrosa, Seegrün mit Perlgrau verband, sein Malen ein heimliches Sichvergnügen war, Überfluß, Luxus, beweglich und variabel die Malschicht wie das Gebilde einer Austernschale, Filigran der Gräser, ein Spielen der Natur — so sollte im Angesicht einer rauheren Welt dies alles nicht mehr sein. Der Heitere, Sanfte zwang sich zum Ernst, der späte Abkömmling eines längst vergangenen, verrauschten Dixhuitième meinte pathetisch sein zu müssen, revolutionär, prophetisch; er langte nach dem Unirdischen. Die Farben wurden ausgelöscht. Bleiern lag das Grau in schweren Streifen durch die Bilder, nur trübe, lehmig sich aufhellend oder gänzlich in ein stumpfes Dunkel versinkend. Die Leinewand wurde sichtbar wie ein Sklavenkleid. — Als aber die Müdigkeit überhand nahm, die letzte Initiative verloren zu gehen drohte, kam ein fürchterliches Sichzusammenreißen über den Künstler. Möglicherweise ahnte der Asket, der so vergebens Büßende, daß auch bei einer schmalen Farbbasis in den Nuancen die gleiche Kennerschaft wie früher sich bewähren könne, er entdeckte wohl, daß er hie und da gleich bunten Perlen doch das

frühere Glück zerstreute, daß dieses regnerische Grau nur ein übergeworfenes Gewand sei, nicht dicht genug, um nicht bisweilen den schönen, edlen Körper aufzudecken, den es doch verhüllen sollte. Und so mag es zu erklären sein, daß Hofer plötzlich bunt wurde, daß er die Bilder anstrich. In großen Flächen, wie mit Tünche, Streifen von Rot, brennendem Gelb, jäh und hastig, reklamehaft. Die Stille wurde laut. Schrie. Wehte mit Fahnen, gestikulierte.

Aber wie Hofer es nicht vermeiden konnte, daß unter den grauen Schichten sich doch die hellen, freudigen Farben regten, so hinderte auch der Lärm nicht, daß man jenen Ton hörte, der niemals völlig ausgesetzt hatte. Es war ein heimliches Rascheln, nur ein Knistern, Buschwerk, aus dem das Wild ins Freie bricht, es war das hastige Atmen des Läufers, des gescheuchten Rehes: Es war das große Fliehen.

Der Künstler, der seine Schönheit, die gerettete, gesparte, geliebte Schönheit einer starren, verzerrten Welt angeboten hatte, entdeckte vielleicht die tiefe Kluft, die er mit seiner Gabe nicht überbrücken konnte. Und er, der als Schenkender kam, sozusagen waffenlos, in gutem Glauben, sah überall ein Zurückweichen, Unanwendbarkeit, Leere. Und da mag es sich dann ereignet haben, daß dieses Zurückweichen sich in seinem Hirn dem tiefsten Sinn nach verwandelte, daß er es war, der den Schritt nach rückwärts tat, daß die Welt drohend, in schrecklicher Starrheit auf ihn eindrang. Kaum war dies gedacht, nur erahnt, da hatte das scheue Tier sich gewendet, war davon gejagt und hatte nicht mehr aufgehört zu rennen, besinnungslos zu fliehen.

Er jagte in die Einsamkeit, in den nicht endenden leeren Raum. Es war ihm gar nicht die Zeit gegeben, diesen Raum zu gestalten, tiefenhaft zu fühlen, ihn als Plastik zu überwinden. (Hier scheidet sich Hofer von dem Geist eines Beckmann.) Seine Bilder drängen sich flach in der ach so schmalen Ebene der Gefahr. Dies ist vielleicht die geistige Situation des Malers.

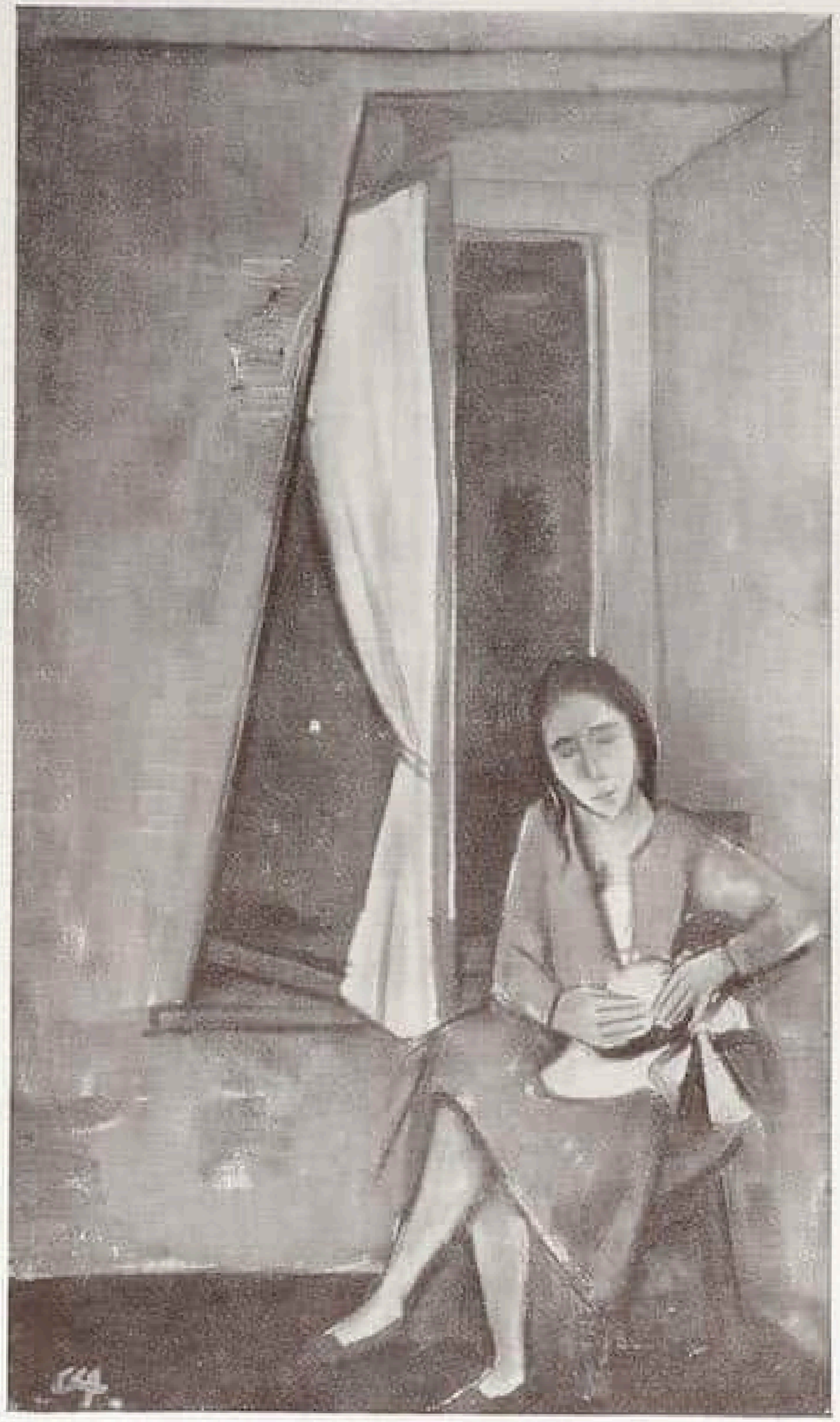
* * *

Inmitten dieser Not aber, in diesem glücklosen Leben der Flucht vollzog sich ein Wunder, ereignete sich eine Gnade: Es gelang dem Künstler eine blinde, unerklärliche, aber unendlich rührende Gebärde. Die Gebärde von Menschen, die zueinander flüchten, die sich aneinander schmiegen, hilflos, schutzlos, umflattert von den schwarzen Flügelschlägen des Verhängnisses. Es war die Gebärde an sich, es kam kaum darauf an, wer sie vollzog. Mädchen, Schulter an Schulter, wohl auch ein Menschenpaar, einst sagte man ein Liebespaar, mit schweren, matten Händen, erstarrt, die Augen geschlossen, die Glieder verschränkt, stumm mit unverschmolzenen Körpern, das Weinen vereist; untergehend.

Für diese Gebärde mag die Welt dem Maler dankbar sein, sie erscheint wie ein letztes Zeugnis sterbender Humanität. Und es muß wohl eine tiefe Notwendigkeit darin liegen, daß dem Künstler, der die Schönheit wollte, dem aber die Welt sich versagte, es vergönnt wurde, für das schlechthin Menschliche noch einmal zu sprechen.

Dies ist die Gnade jener Flucht. Und das Unheil? Das Unheil ist freilich da. Es lag darin gegründet, daß es nicht mehr darauf ankam, wer die Gebärde vollzog. Die Augen, erst nur geschlossen, wurden gänzlich leer, erloschen; der Mund, dem nicht einmal ein Klagelaut sich entrang, wurde vollends stumm, ein böser, mürrischer Strich: Mit einem war aus dem Menschenantlitz die Maske geworden. Was nun da sich bewegte, in den Logen, auf dem Bühnengerüst, im Walde davon klapperte, bekam die Zweideutigkeit des Schemens. Die Pierrots sprangen herein, mit hohen, spitzen Dreiecks-Mützen, gewürfeltem Kleid und schwarzen Handschuhen. Sie grimassierten, wie es ihr Beruf war, aber sie hatten keinen Abgang, sie tauchten immer wieder auf mit ihren Kreidegesichtern, angemalten Nasen. Wohl umschlangen sie sich, aber sie parodierten die Geste, sie hätten den Arm, wie um die Hüfte der Tänzerin, um den Telegraphenmast legen können.

Mädchen mit Blattpflanze. 1923.



Am Fenster. 1923.

Karl Hofer.

Zeichnung.

Zeichnung.

Karl Hofer.

In der flachen Ebene der Bilder jonglieren sie ein böses allzu labiles Spiel mit dem Gerät. Im Orchester war die Musik verstummt. Nur die Trommeln wirbeln, leise, unheimlich nah. Und plötzlich hört auch das Trommeln auf. Die Pierrots agieren weiter, schlagen, jagen sich. Die Pritsche klatscht. Eine Maske fällt. Es ist lähmend still. Hinter der Maske war eine Puppe. Eine dumme, mit Stroh gefüllte Puppe. Daneben hängt ein albernes Totengerippe. Das Zeltdach ist durchlöchert und fällt in Fetzen.

Dies ist eins der letzten Hoferschen Bilder. Es war in Berlin zu sehen zusammen mit einem Stilleben, darstellend ein paar Schachteln, zerrissenes Papier und ein Stück Kordel.

* * *

Es ist wahrlich nicht unsere Sache, darüber zu Gericht zu sitzen, daß hier ein Künstler tief in die Not und in das Unheil seiner Stunde verstrickt wird. Wir, die wir gezwungen sind, seinem Kampf beizuwohnen, dürfen nicht glauben, auf den Rängen zu stehen und unbeteiligt zu sein. Dort, dort taumelt er mitten unter uns, mit weißer Stirn, mit dem nie lächelnden Mund. Wo geriet das alles hin, das süße, atmende Fleisch, der frische Hauch des Lebens, der Duft, die morgendliche Kühle?

Einst hatten wir geträumt, wir schritten dahin, ahnungsvoll, sehnsüchtig; und wandelten unter verhängteren Himmeln, bleicheren Sonnen. Jetzt ist um uns die Nacht. Die Erde ist kahl und wartet regungslos. Wer wird uns ein Erwachen schenken?

Karl Hofer. Frauenkopf.

El Lissitzky

Von **ERNST KÁLLAI** | *Mit acht Abbildungen auf vier Tafeln*

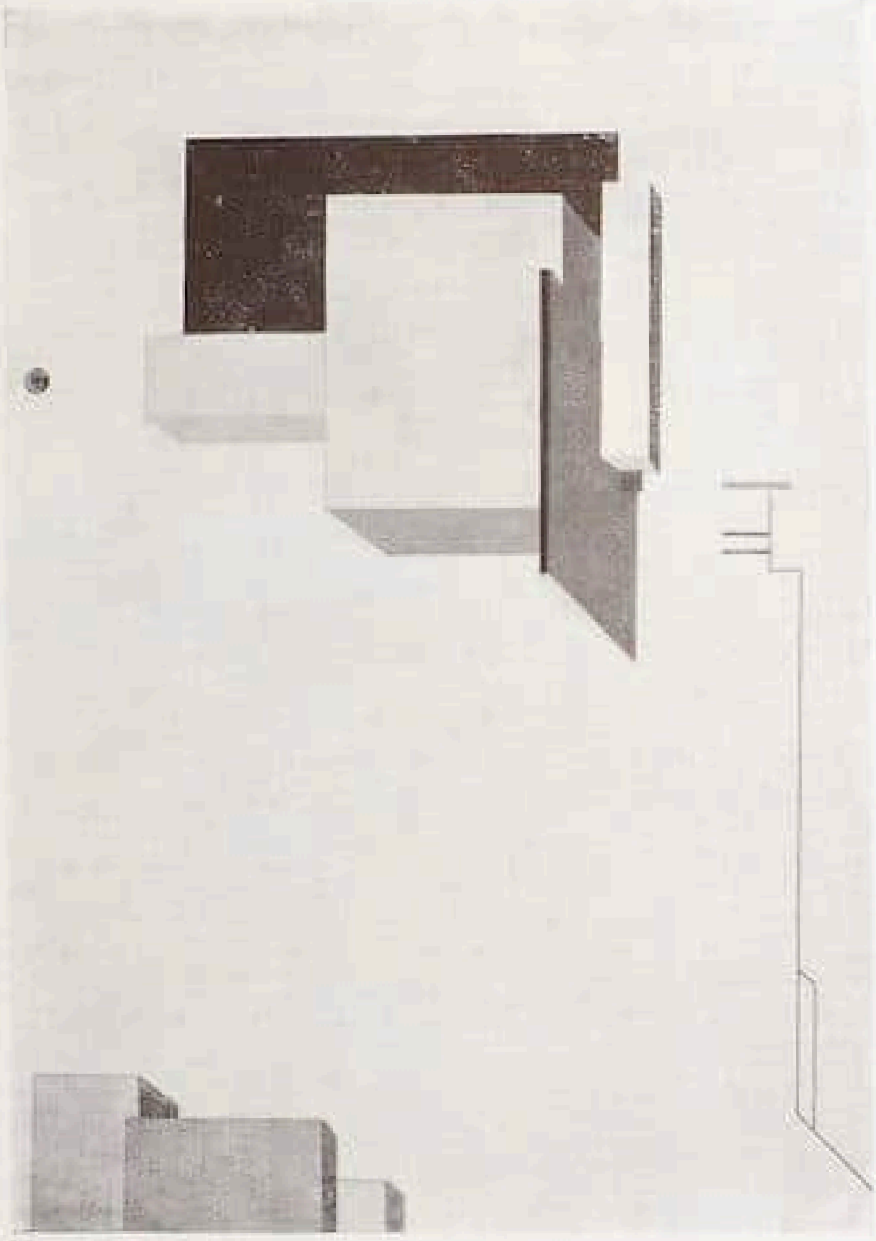
Die bedeutendste russische Ausstellung des Jahres 1919 war die der Gegenstandslosen und Suprematisten. Hier war das Fazit der Entwicklung der Malerei als Farbenausdruck gezogen und hier hatte man den letzten Punkt auf das i gesetzt. Malewitsch stellte Weißes auf Weißem aus; Rodschenko Schwarzes auf Schwarzem. Udaltzowa, Popowa, Kljun loderten in allen Farben. Hier fand das Bild als solches seine Vollendung. Hier wurde in der Komposition eine neue Symmetrie geboren. In der Sehnsucht nach der Materie hüllte man sich in die Flamme des abstraktesten Idealismus und vernichtete alles Stoffliche in sich, um rein zu werden für die Empfängnis des neuen Gegenstandes. Hier wurde mit der Komposition abgeschlossen, um demnächst zur Konstruktion überzugehen[1].

Lissitzky unternahm diesen Schritt und schuf seine Proun benannten Konstruktionen auf Bildtafeln, als Reliefs, als freistehende Zweckgebilde. Die Sehnsucht nach Gegenständen, die mitorganisierende Teile des realen Lebens werden sollten, drängte zur streng sachlicher, genauen, struktiven Gestaltung, zu komplexen Formen, die in lückenloser objektiven Abgeschlossenheit vor den Beschauer treten konnten. Nicht mit dem Wohlbehagen sinnlich-nervöser oder gemütsvoller Erlebnisse, sondern mit der hellsichtigen, energischen, planvollen Aktivität des Willens zur grenzenlosen Expansion und Raumbeherrschung. Der Suprematist Malewitsch schafft alle Hindernisse räumlicher Entfaltung hinweg. Seine Ekstase der Befreiung zersplitterte sich zu einem wirbelnden Tanz von kleinen und kleinsten Einheiten der planimetrischen Form und der reinen Farbe. Lissitzky rafft die Splitter zusammen und unterwirft sie der zwingenden Notwendigkeit seiner gegenständlichen Phantasie. Er verliert sich nicht in der Illusion des grenzenlosen Raumes, die von der glatten Bildfläche geboten wird, sondern überspannt, überschwebt, durchquert diesen Raum von der vehementen Dynamik seiner Konstruktionen getragen.

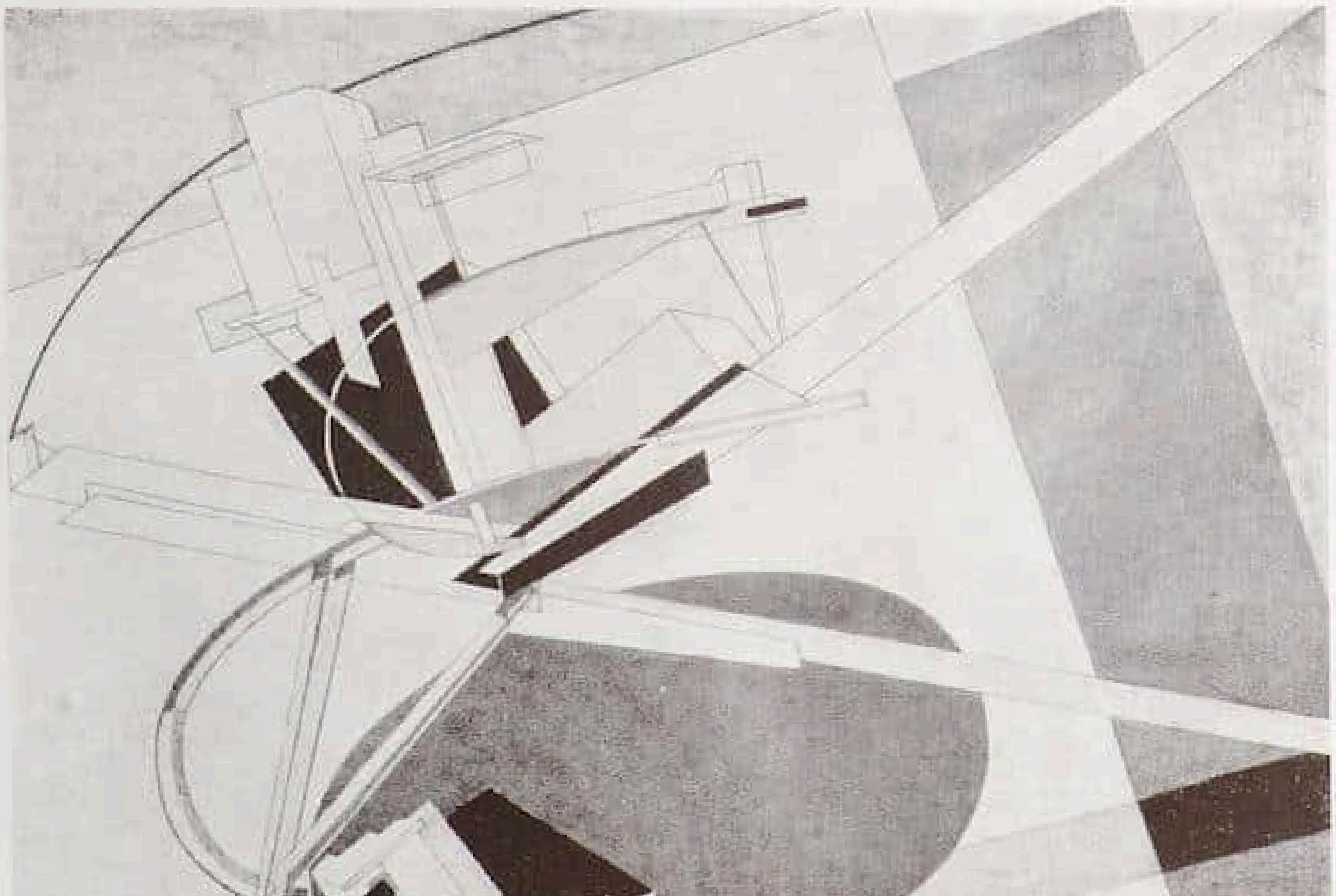
Eine fanatische Besessenheit von den Wundern moderner Technik erfüllt diese gewagten Formkombinationen und Lagen. Die Töne nüchternstes Weiß, Grau und Schwarz. Schneidende, stahlharte Präzision ihrer Fakturverarbeitung und lineare Begrenzung zeigt, wie eindringlich sie erlebt sind. Die gespannte Aufmerksamkeit, glühende Konzentriertheit eines Rennfahrers, Rennfliegers, läßt hart auf hart durchgearbeitete Flächen in ein schwindelndes System von Diagonalen und weit ausladenden oder plötzlichen Kurven dahinjagen. Und wie ein Signal siegreicher Überwindung, tollster Bewegungsfreude leuchtet immer wieder das helle Rot eines vereinzelten Quadrats oder Dreiecks über grenzenlosen Rennbahnen, Flugplätzen und Baufeldern des vernünftigen und praktischen Willens.

Jedoch: Fanatismus der Sachlichkeit, Phantastik des Realen, Unbegrenztheit des exakt Bestimmten — haben wir es nicht mit einer verkappten Romantik zu tun? Wohl ist es so. Schafft Gegenstände! ruft Lissitzky und malt komplexe Formgebilde, die nach Gegenständen aussehen, aber ohne weiteres als Fiktionen zu erkennen sind. Zwar versteht Lissitzky unter den programmatisch geforderten Gegenständen seines Kunstbekenntnisses alle Arten menschlicher Erzeugnisse, also auch Gemälde und Dichtungen. Aber falls er die heute aktuelle, besondere Art von Gegenständen nicht mit den Ölbildern der Museen und den Denkmälern alter Generäle in einen Topf werfen will, darf er das Gegenständliche der neuen Kunst eben nicht in einer lediglich neu verkleideten Formalistik erblicken. Er muß dem Begriff Gegenstand die konkrete, reale, nützliche Bedeutung geben, durch die er von der Kategorie ästhetischer Genußmittel unterschieden wird. Die klare Konsequenz einer Forderung solcher Gegenstände hätte zu bedeuten: Schafft wirkliche Gebrauchsgegenstände, Stühle, Häuser und Maschinen. Aber Lissitzky will

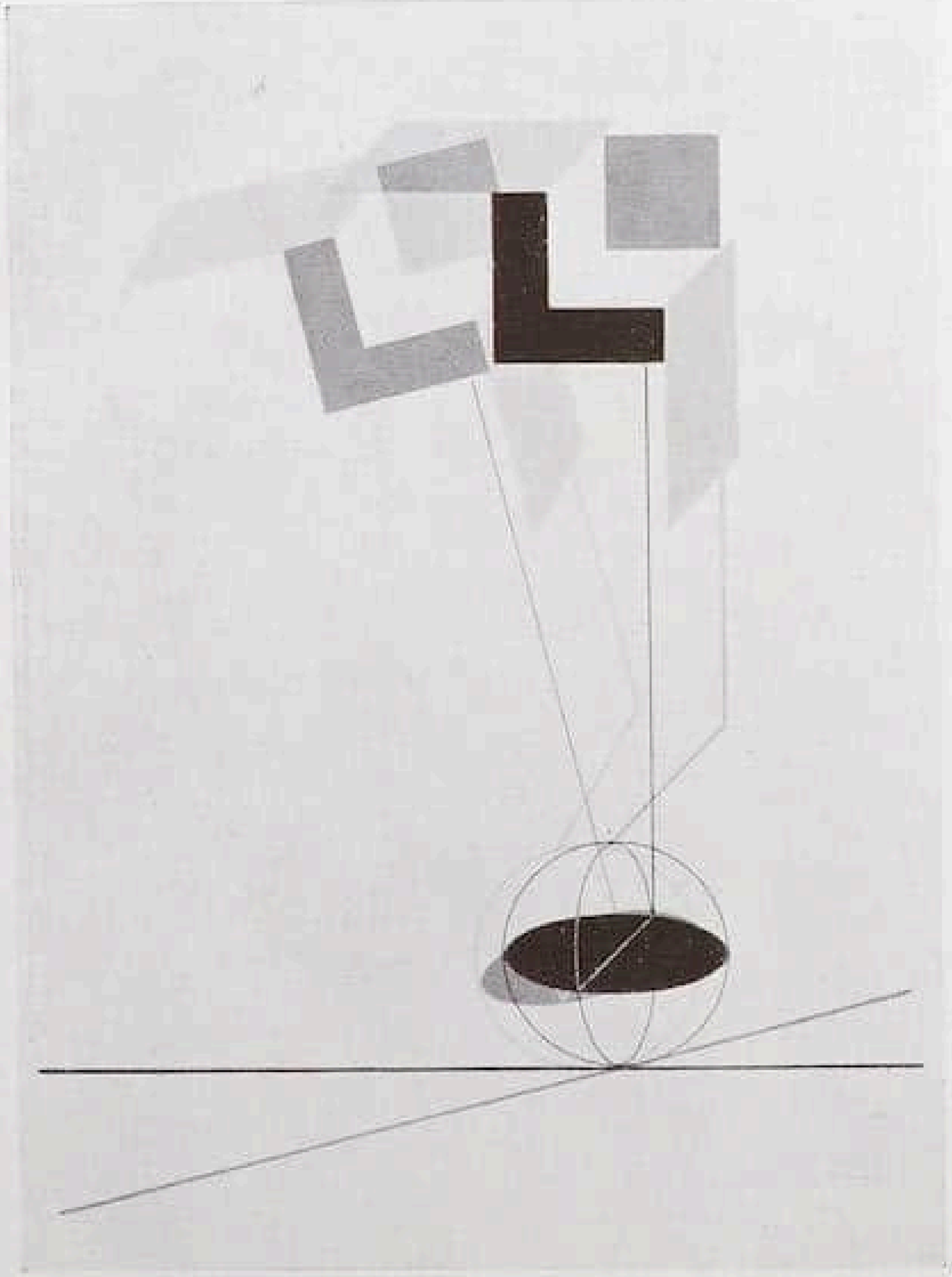
[1] Uhlen in der russischen Zeitschrift Gegenstand; Heft 1—2. Berlin 1922.



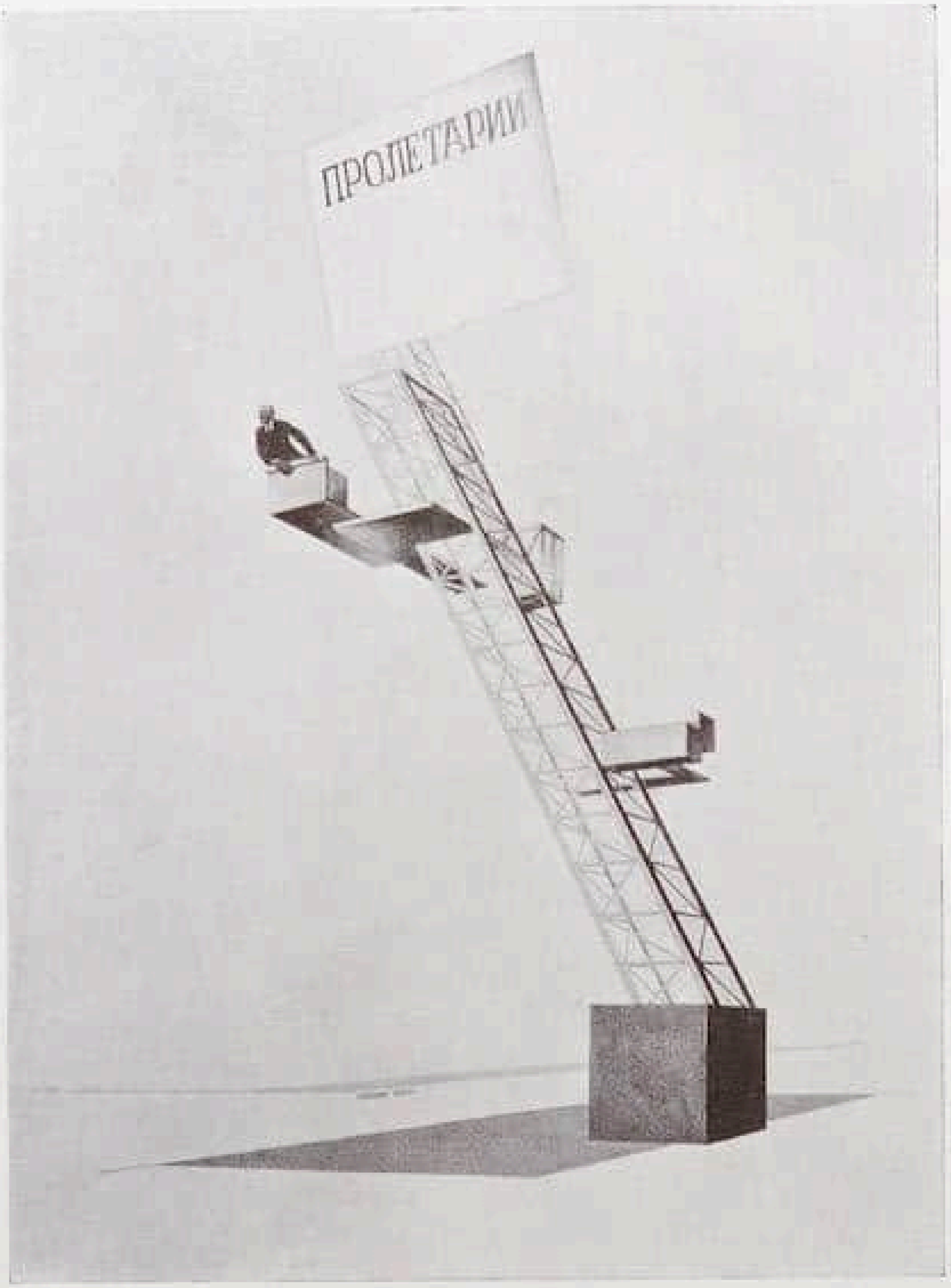
El Lissitzky. Proun. 1919.
Museum Hannover.



El Lissitzky. Proun. 1920.

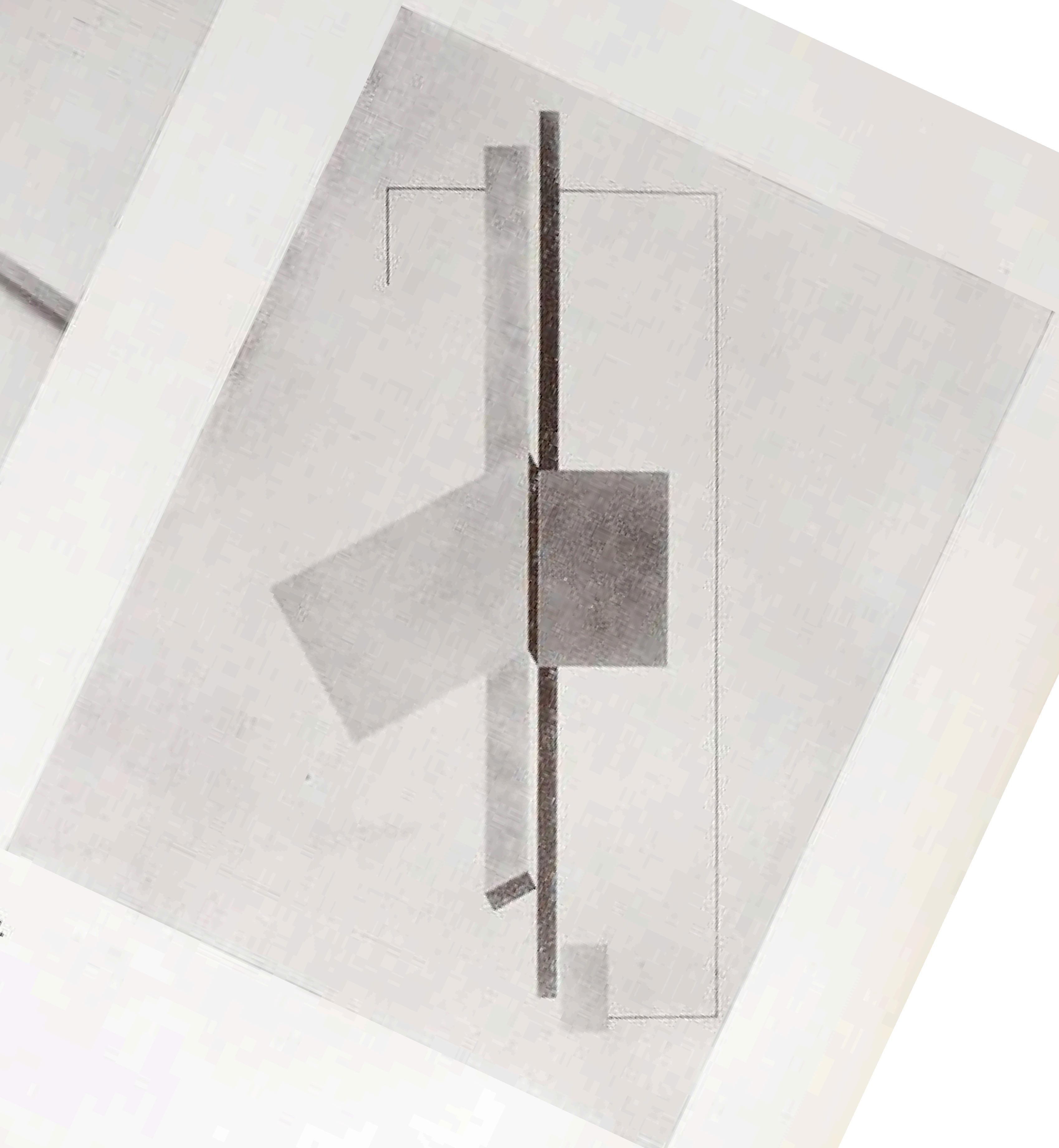


El Lissitzky. Proun. 1923.



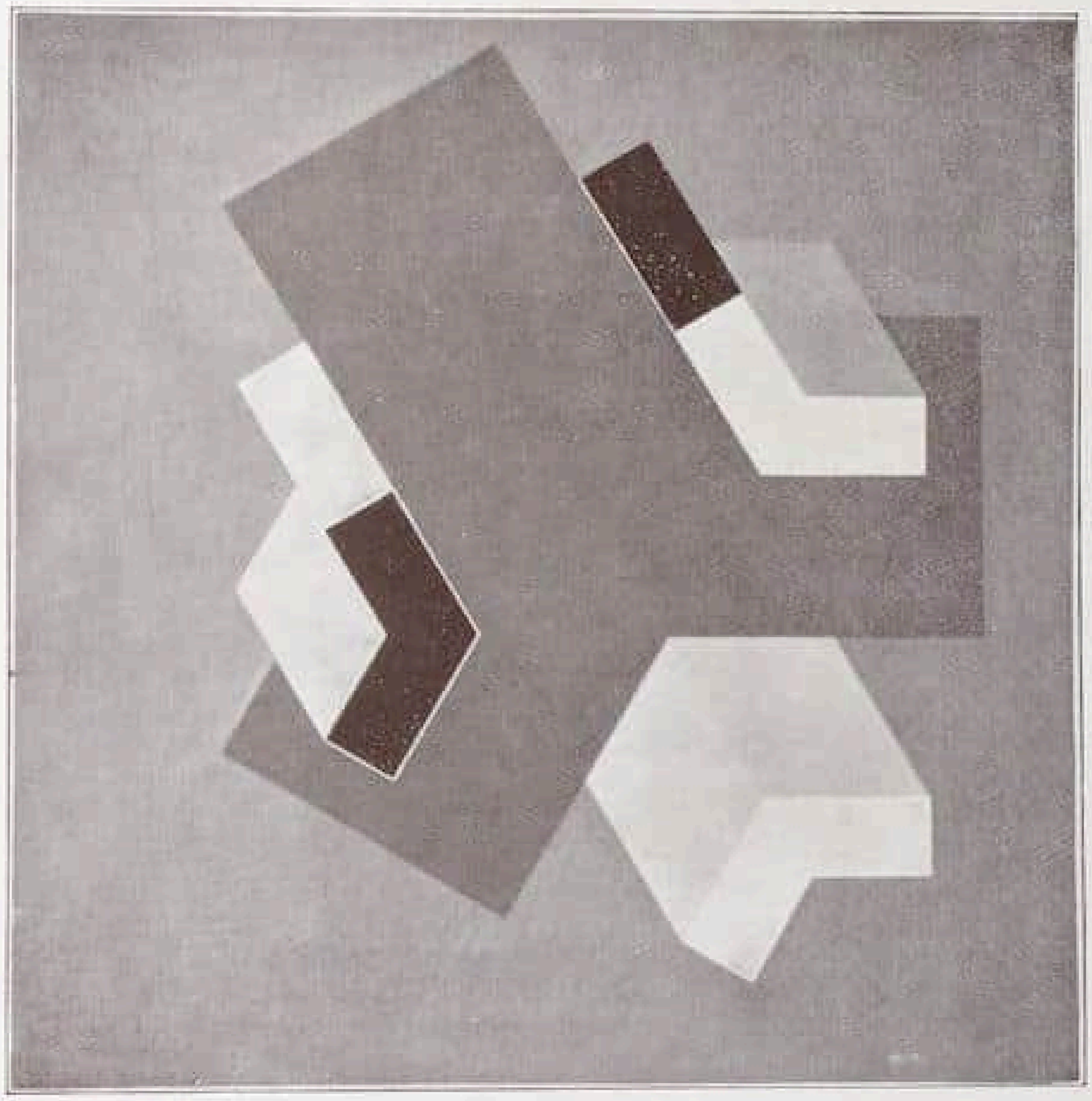
Werkstatt El Lissitzky. Rednertribüne. 1920.

Raumgestaltung. 1923.

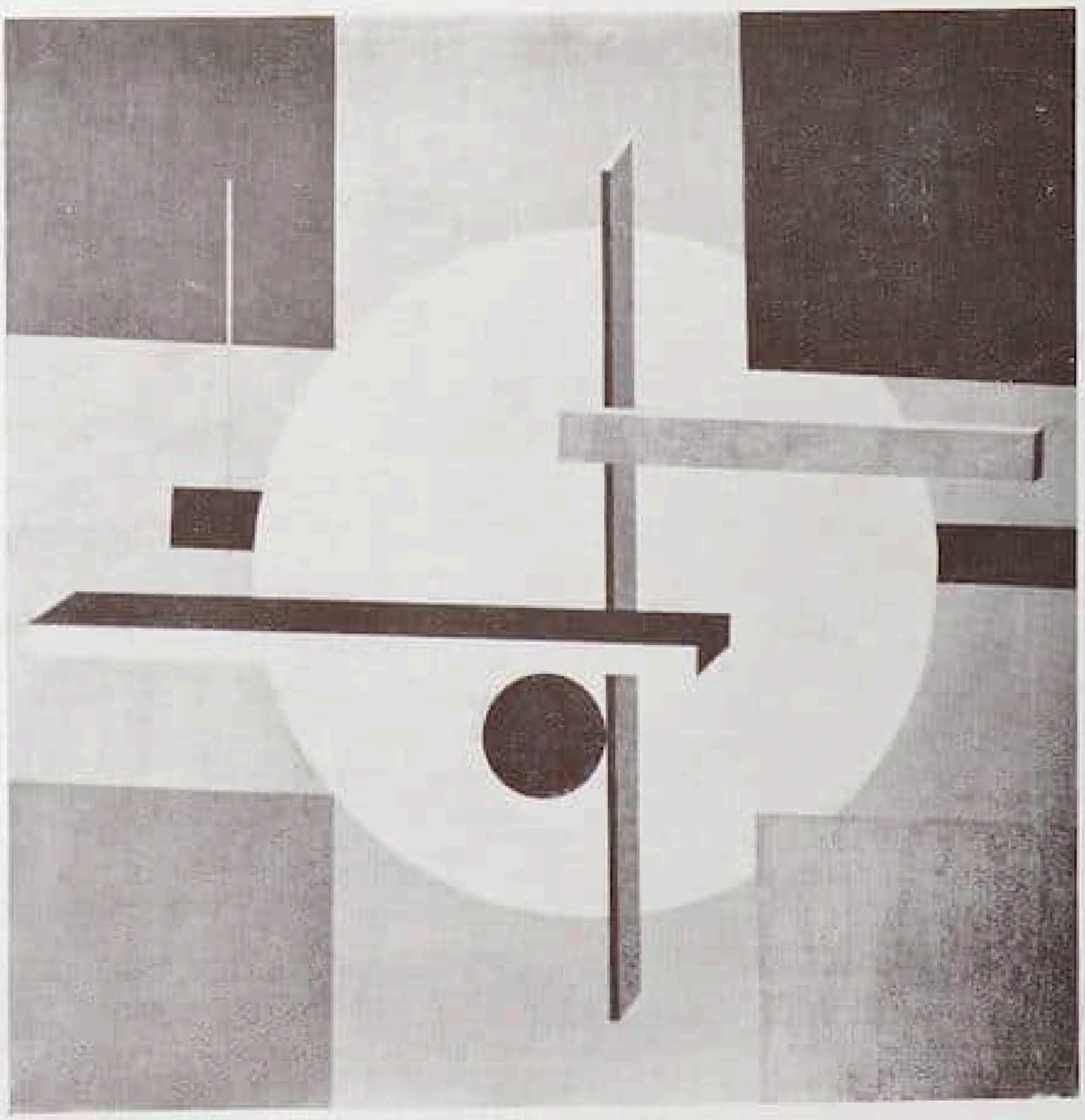


El Lissitzky.

//digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/



El Lissitzky. Proun.



El Lissitzky. Proun.
Galerie von Garvens.

keine Konkurrenz mit Ingenieuren und Baumeistern treiben. Er verneint diesen, wie er ihn nennt, „primitiven Utilitarismus". Also doch: Ästhetik. Eine neue, sachliche, technisch Nützliches und intellektuell Errechnetes paraphrasierende Ästhetik zwar, doch nichtsdestoweniger eine freie, eigenmächtige Art der Schönheit. Um diesen inneren Widerspruch psychologisch überwinden zu können, wurden die von Lissitzky gemalten „Gegenstände" zu fiktiven Konstruktionen fiktiver Mechanismen. Zu neuartigen Darstellungen technischer Utopien. Zu Bildern, deren Plastizität und Räumlichkeit durch illusionistische Mittel sich überschneidender und kreuzender Flächengebilde vorgetäuscht wird.

Es kommt aber bei Künstlern glücklicherweise nicht auf die logische Stichhaltigkeit ihrer Theorien und Programme an, sondern auf die Qualität ihrer Form. Und diese verdient bei Lissitzky die größte Beachtung. Die räumliche, formale und tonale Ausgeglichenheit dieser Proungestaltungen, die Prägnanz ihrer rhythmischen Gliederung, ihrer Fakturenwerte sind unbestreitbare Höchstleistungen konstruktivistischer Ästhetik. Zudem nehmen die neueren Arbeiten des Künstlers einen immer mehr bildhaften Flächencharakter an. Die plastisch-gegenständlichen Tiefenkomplexe öffnen und lagern sich mehr in die Breite. Der fiktive technische Naturalismus weicht den Formgesetzen eines reineren Bildgedankens.

Wenn auf diese Weise Lissitzkys Schaffen sich einer neuen, künstlerisch freieren Periode nähert, so hat er anderseits eine frühere Leistung zu verzeichnen, die man als vollwertige Lösung einer strengen Zweckaufgabe bezeichnen muß. Lissitzky hat in seiner Werkstatt in Wittebsk, die eine Art Vorschule zur neuen Architektur war, das Modell einer Rednertribüne ausgeführt. Die statischen Möglichkeiten des Betons, die dynamische Verwendbarkeit der Eisenkonstruktion sind hier wohl restlos ausgenutzt. Die ganze Rednertribüne mit den kolossalen Lettern Proletarier ist die reinste, verkörperte, revoltierende Agitation, eine weithin ragende Gebärde, eine herrliche Diagonale, mit der sich nur noch die Arme irgendwelcher Riesenkräne messen können.

Eine andere, freie Konstruktion real räumlicher Art ist das Relief, das Lissitzky als eine einheitliche umlaufende Gliederung der Wände und des von ihnen umschlossenen Ausstellungsraumes auf der Juryfreien Ausstellung in Berlin 1923 gestaltet hat. Besonders bemerkenswert war dabei die glückliche Einheit von Flächenbemalung und Relief.

Immerhin haben wir es auch hier mit einer gewissen, leichten Verquickung real ästhetischer und fiktiv utilitarer Konstruktionsmotive zu tun. Stärker und störender ist diese Zweiheit bei manchen Typographien, deren reiche, eigenartige Satzrhythmik die deutliche Lesbarkeit des Textes beeinträchtigt. Aber es gibt Blätter, wo die künstlerische Schriftengliederung das inhaltlich Wichtige im Text auch typographisch hervorhebt, verdeutlicht, unterstreicht. Diese Typographie und die Versuche, durch rein mechanische Kombination drucktechnischer Mittel (Raster z. B.) künstlerisch vollwertige Graphik zu erzielen, legitimieren Lissitzkys moderne Sachlichkeit und utilitaristische Intelligenz als eine durchaus positive Begabung, die alle Gefahren der romantischen Ästhetik siegreich überwinden wird.

Ein neuaufgefundenes Gemälde von Konrad Witz

Mit zwei Abbildungen auf einer Tafel — *Von W. RAEBER*

Außer sehr wertvollen, ja ungeahnten Aufschlüssen über die Entwicklungszusammenhänge der schweizerischen Kunst, brachte die große „Ausstellung von Witz bis Hodler" im Salle du Jeu de Paume in Paris vom vergangenen Sommer auch die Entdeckung eines bislang unbekannten Tafelbildes von Konrad Witz. Es ist das Verdienst des Konservators der städtischen Sammlung von Dijon, Mr. Ferd. Mercier, die Tafel, die als Schenkung eines Dünkirchener Sammlers unter dem Namen des „Jean de Bruges" in das Museum von Dijon kam, als vermutliches Werk des Konrad Witz in die Pariser Ausstellung gebracht zu haben. Dort wurde das Gemälde von vielen Fachleuten und Kennern untersucht, und es erwies sich, daß die Zuschreibung absolut zutreffend war; ja noch mehr, man erkannte in dem Werke, dessen Qualität außerordentlich ist, einen verlorengegangenen Teil des Basler Altarwerkes von Konrad Witz.

Die Tafel ist m. W. noch nie publiziert worden; es sei deshalb hier den Abbildungen das Tatsächliche über Darstellung, Farbe, Material usw. beigegeben.

Die doppelseitig bemalte Bildtafel ist 103 cm hoch und 81,5 cm breit. Die mit Ausnahme des schlecht erneuerten Goldgrundes sehr gut erhaltene Vorderseite zeigt zwei stehende, mit erhobenen Gesichtern aufwärts schauende Figuren, die man wohl zu Recht als Augustus und die Sibylle, die die Erscheinung des Jesuskindes erblicken, deutet. Sie stehen vor einer Bank, die mit einem grünen, rotbesäumten Teppich belegt ist, darauf sich zwei Kissen in kaltem Eisenrot befinden. Augustus trägt einen in Licht und Schatten reich abgestuften, farbig zwischen Karmin und Kirschrot spielenden, weitärmligen, schweren Mantel, mit chromgelben Brokatmustern und grauem Pelzbesatz an den Säumen. Um seine nach vorn und hinten weit ausladende Kopfbedeckung aus rotem und schwarzgrünem Tuch legt sich ein perlenbesetzter goldener Kronreif. Die rechte Hand ist bis zur Brusthöhe erhoben, die linke, als ob sie den von oben herabströmenden Glanz ablenken wollte, schützend über das Gesicht gehalten. — Vor dem Kaiser steht die Sibylle in grünblauem Gewande, das um die Hüften durch ein feines, rotes Band gegürtet wird. Seine Säume sind gold- und edelsteingeschmückt. Ein flaches, goldenes Diadem, reich mit roten, blauen und durchsichtigen Steinen besetzt schmückt die Stirne. Die Rechte weist empor auf das Wunder, die Linke rafft das Gewand vor dem Leibe. Die Himmelserscheinung, vielleicht das Christkind auf dem Schoße seiner Mutter sitzend, darstellend, ist bei der Erneuerung des Goldgrundes (bei der auch dessen alte Punzierung verschwand) abgekratzt und zugedeckt worden.

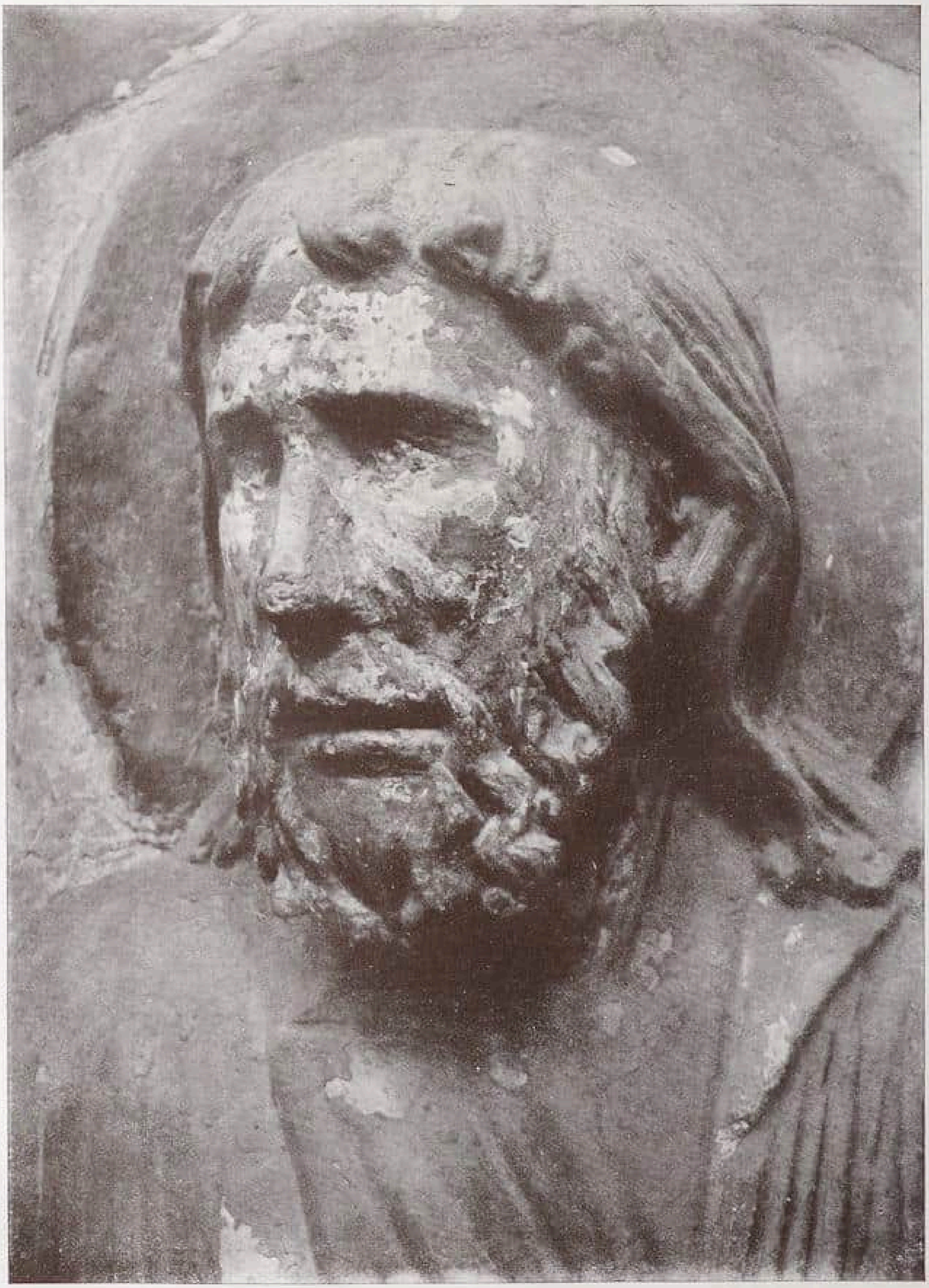
Die Rückseite der Tafel stellt einen Bischof, wohl den heiligen Augustinus, dar, in einem Gemache, dessen weißlichgraue Mauern durch Schlagschatten und helle Reflexe mannigfach belebt werden. Unter der dunkelbraunen Balkendecke liegen auf einer kastanienbraunen Konsole Bücher in blauem und rotem Einband und buntem Schnitt. Rechts ist eine Türöffnung mit aufstehender Türe, links ein Fenster mit einem Ausblick in eine abendlich anmutende Landschaft. Der Bischof in grünem, rotgefüttertem Mantel mit breitem Goldsaum, weißem Unterkleid und weißen Handschuhen steht vor einer mit einem dunkelgrünblauen Teppich behängten Bank, darauf wiederum ein kalt eisenrotes Kissen liegt. Auf dem Kopfe trägt er die weiße, mit goldenen, edelsteingeschmückten Streifen gezierte Mitra; seine linke Hand hält den goldenen Bischofsstab, die rechte ein Buch mit zinnoberrotem Einband. Eine mandelförmige, goldene Schließe mit der Darstellung des Gnadenstuhles hält den Mantel zusammen und ein feiner, durchsichtiger

Der hl. Augustinus.

Augustus und die Sibylle.

Dijon, Musée de la ville.

Konrad Witz.



Kopf des Apostels Andreas. Ende 12. Jahrhundert.

Halberstadt, Liebfrauenkirche.

Aus „Romanische Skulptur in Deutschland (11. und 12. Jahrhundert)“ von Dr. Herm. Beenken. (Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig.)

Nimbus kennzeichnet den Bischof als Heiligen. — Das Gesicht und die Hände dieser sowohl wie der Figuren auf der Vorderseite, ist rötlich rosafarben. Der Erhaltungszustand der Rückseite ist im Gegensatz zur Vorderseite ein sehr schlechter. Große Löcher in der Malschicht legen stellenweise den Leinengrund, der die Holztafel bedeckt, frei und wo die Malerei intakt ist, behindert eine dicke Schmutzschicht ihre Leuchtkraft. Wo aber, wie etwa im Gesichte des Bischofs, dieser Schmutz entfernt werden konnte, liegt eine Malmaterie von höchster Qualität zutage, deren kostbare Unberührtheit hoffentlich niemals einer „Restauration" zum Opfer fällt.

Die Masse, das Material (kreidegrundierte Leinwand auf Eichenholz), Farbe und Zeichnung von Gesichtern und Händen — der ganze Stil der neuentdeckten Tafel spricht für ihre Zugehörigkeit zum Basler Altarwerk des Konrad Witz. Den technischen und stilistischen Indizien gesellt sich die Tatsache, daß sich im „Speculum humanae salvationis" — jenem „Heilspiegel", dessen Typologie Konrad Witz in seinem Basler Altare im wesentlichen folgte, die Bildvorstellung der Dijoner Tafel findet. Im VIII. Kapitel nämlich werden außer dem „Traum des ägyptischen Kämmerers von der sprießenden und gekelterten Traube", dem „grünenden Stab Aarons" auch „Octavianus (— Augustus) und die Sibylle" als Vorbilder von Christi Geburt genannt. Damit ist der Tafel auch von dieser Seite der Zusammenhang mit dem Heilspiegelaltar des Konrad Witz gesichert. — Über ihre Anordnung innerhalb des Basler Altarwerkes wird die demnächst erscheinende Konrad Witz-Studie von Hans Wendland wohl Abschließendes sagen.

Gustave Doré. Studie. Federzeichnung.

Aus: Meister der Graphik, Bd XII: Gustave Doré von F. G. Hartlaub.
(Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig.)

STUDIEN UND FORSCHUNGEN

Ein neuer Typ des deutschen Vesperbildes

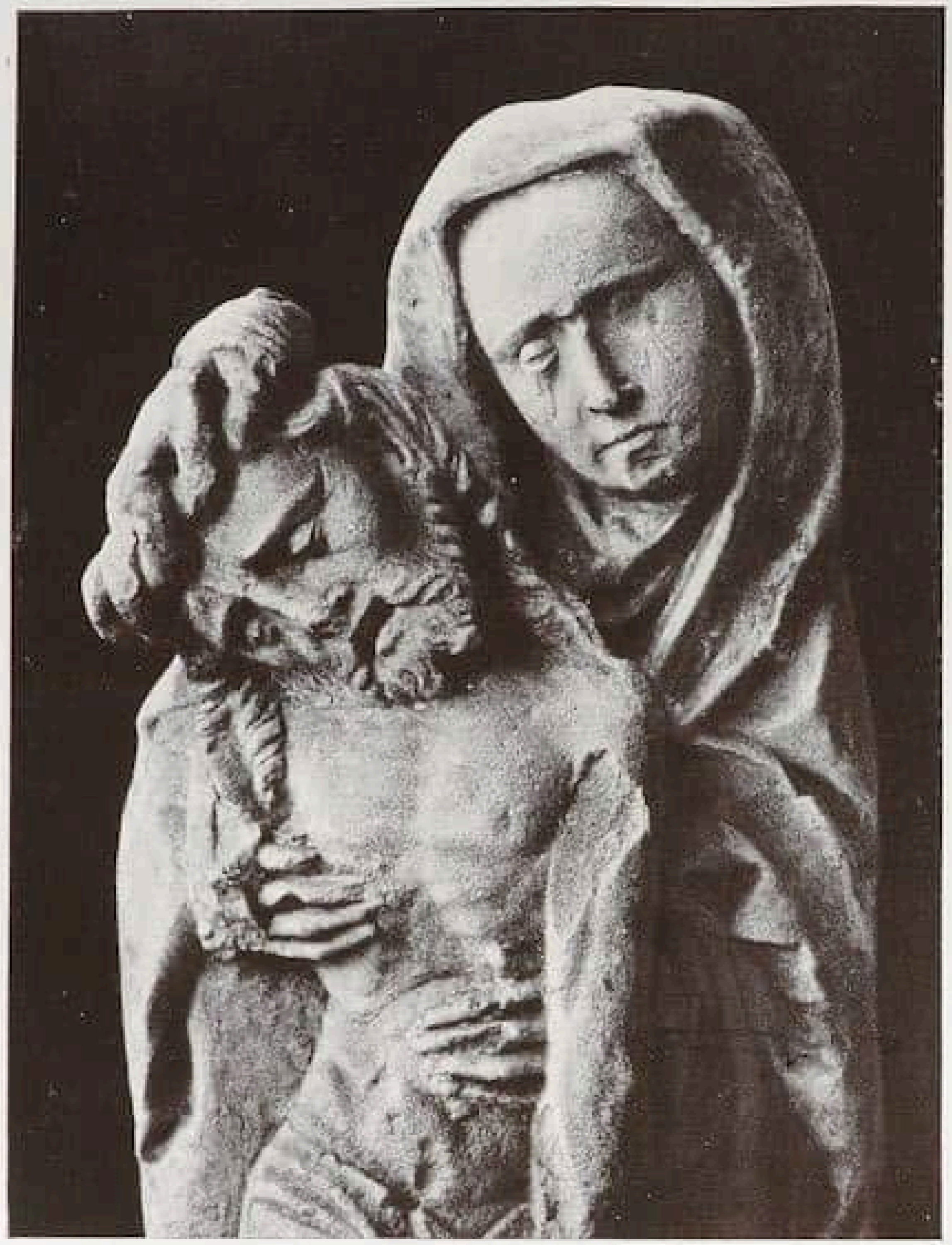
Mit zwei Abbildungen auf einer Tafel — *Von HANS LÜCKGER*

Das Interesse, das Inhalt und Gestalt der Pietà entgegengebracht wird, macht es zur Pflicht, die Öffentlichkeit mit einem Stück aus Kölner Privatbesitz bekannt zu machen, das einen im Norden vollkommen unbekannten Typ, eine stehende Pietà, darstellt. Bisher war dies ikonographisch so seltene Thema nur aus der Fassung bekannt, die Michelangelo der Pietà gab, die er für sein Grabmal bestimmte.

In einer Zeit, der Wende zum 16. Jahrhundert, die der religiösen Verinnerlichung des 14. Jahrhunderts schon längst abhold einem neuen Naturalismus sich zuwendet, die ohne Verständnis für die ethische Bedeutung des stillen In-Sich-Versunkenseins der frühen Pietàgruppen sich nunmehr in malerisch aufgefaßten breiten bewegten Schilderungen lauter Trauer gefällt, steht plötzlich diese kleine Steinplastik, durchdrungen noch von dem Geiste des 14. Jahrhunderts, ein mystisch-religiöses Erlebnis. Eng geschachtelt wie eine Schreinsplastik, kompakt und blockhaft, in ruhig einfacher Silhouette, ist die Gruppe trotz einer gewissen Flächenhaftigkeit stark plastisch empfunden. Der Moment, den sie wiedergibt, liegt auf Mariä Leidensweg zeitlich vor dem der üblichen Pietàdarstellung. Soeben hat man den Leichnam Christi vom Kreuze gelöst und ihn der Mutter gereicht. Noch — ehe sie sich niedersetzt, um den toten Sohn in ihrem Schoße zu betten — steht sie da, mit gespreizter Beinstellung, aber fast einknickend unter der Last des Leichnams, ein Bild unsäglich hilflosen Schmerzes. Ergreifend ist der Ausdruck ihres Antlitzes. Überwältigt von soviel Elend ist sie lauten Klagens nicht mehr fähig, eine müde Ergebenheit breitet sich über ihre Züge, aber heiß quellen Tränen aus den halbgeschlossenen Augen. Widerzuklingen scheint die stille Größe dieses Schmerzes in den ruhigschweren Zügen des Mantels, der in großer Kurve sich um das Haupt Mariens legend, in breitem Fluß zu Boden lastet, einzig unterbrochen von den weichen Brechungen des Überwurfs am linken Arme. In krassem Gegensatz zu dieser vollen leidgesättigten Erscheinung Mariens, der Korpus Christi. Der Körper abgehärmt und eckig, das Antlitz zerquält und leblos, die Haare strähnig, das Haupt unter der Last einer übergroßen Dornenkrone zur Seite gesunken, hängt der Leichnam ungelenk und totenstarr in dem behutsam zarten Griff der feingliedrigen Hände der Mutter. Und wieder das Abgezehrte des Korpus in der kleinlichen Knitterung des Lendentuches.

Die seelische Ausdruckskraft, die starke Religiosität, die in dieser Gruppe steckt, läßt eine selbständige bedeutende Künstlerpersönlichkeit vermuten. Formal bot vielleicht eine Anregung zu dieser neuen Auffassung des Pietàtypus die seit Anfang des 15. Jahrhunderts beliebte Gruppe des Johannes, der die im Anblick des Kreuzes ohnmächtig zusammensinkende Maria stützt. Auch inhaltlich ist der Typ neu. Die frühen Stücke geben die Szene als ein stilles schmerzvolles Abschiednehmen der Mutter von ihrem toten Sohn, getrennt von aller Umwelt, in gewolltem Alleinsein. Der Vorübergehende wird hier zum Belauscher der stillen Szene. Diese Intimität ist bei der vorliegenden Pietà aufgehoben zugunsten einer größeren Öffentlichkeit, wie sie sich bereits anbahnt in den späten Vesperbildern mit dem nach vorn gedrehten Christus. Maria scheint sich hier an den Betrachter zu wenden, ihm den zermarterten Körper des Sohnes vorzuweisen und ihn mit den Worten aus Jeremias Klageliedern anzurufen: O ihr alle, die ihr vorübergehet am Wege, gebet Acht und schauet, ob ein Schmerz gleich sei meinem Schmerze.

Die Herkunft der 50,5 cm hohen Sandsteinplastik ist ungewiß. Erworben wurde sie bereits vor dem Kriege in Engers bei Koblenz. In dieser Gegend wird jedoch auch der Ort ihrer ursprünglichen Aufstellung und Entstehung zu suchen sein. Die weiche breite Behandlung des Gewandes, zumal die muldenartigen Faltenzüge von den Knien abwärts, wie auch der dem Material widersprechende dünnzarte Auftrag des feingefältelten Lendentuches Christi und der Tränen im Antlitz Mariens scheinen die Handschrift eines mit Ton und Modellierholz zu arbeiten gewohnten mittelrheinischen Meisters zu verraten.



Pietà, um 1500. Sandsteinplastik.

Das Gehör. Konzertgruppe aus der Folge der fünf Sinne.
Frankenthaler Porzellan. Modell von Johann Friedr. Lück.

Der angenehme Unterricht. Frankenthaler Porzellangruppe.
Modell von Johann Friedr. Lück.

Aus dem Versteigerungskatalog der Firma Rudolph Lepke, Berlin (Sammlung Jean Wurz, Mannheim).
Versteigerung am 10. und 12. Dezember 1924. (Siehe Besprechung auf Seite 1099.)

Die neuere Leonardo-Forschung in Italien

Von FRITZ BODMER

Zum elften Male ist im letzten Januar jener nicht allzu voluminöse Band in die Welt hinausgegangen, der den bescheidenen Titel „Raccolta Vinciana" (herausgegeben von Ettore Verga) trägt, der aber schon längst für den Leonardo-Freund zu einem eigentlichen Leonardo-Jahrbuch, wie das Dante- oder das Goethe-Jahrbuch geworden ist, dessen der Forscher nicht mehr entraten kann. Neben sehr wertvollen Aufsätzen namhafter Spezialforscher finden sich hier die von Verga selbst mit peinlicher Sorgfalt bearbeiteten Leonardo Regesten, die das ganze aus Urkunden und Tagebuchnotizen zusammengetragene Material bieten, aus denen die Biographie Leonardos rekonstruiert werden kann. Der vorliegende Band der Raccolta umfaßt eine großangelegte Literaturübersicht über alle die Erscheinungen der letzten Jahre, wobei nicht nur die Resultate der zum Teil in abgelegenen Zeitschriften erschienenen Arbeiten in knapp abgefaßten Auszügen zusammengefaßt sind, sondern gleichzeitig alle wichtigen Studien eine Kritik finden, die durch die erstaunenswerte Sach- und Materialkenntnis Vergas erhöhte Bedeutung bekommt. Sympatisch mutet hier an, daß Verga mit dem ihm eigenen Wohlwollen auch den unscheinbarsten Beitrag, sofern er das Studium Leonardos fördert, gleichviel ob er in der Tagespresse oder sonst als Notiz erschienen ist, einer Würdigung für wert erachtet.

Seit einigen Jahren ist Verga Mitglied der R. Commissione Vinciana, die alle diejenigen Persönlichkeiten umfaßt, die sich in Italien um die Erforschung Leonardos verdient gemacht haben. Diese Kommission wurde 1902 durch den damaligen Kultusminister Nasi eingesetzt. Ihr Zweck ist, alle auf Leonardo bezügliche Studien zu sammeln, die noch uneditierten Handschriften der Öffentlichkeit zugänglich zu machen, das große Zeichnungsmaterial des Künstlers herauszugeben, kurzum alle jene Vorbereitungen zu treffen, die es einmal möglich machen werden, an die Herausgabe der Gesamtwerke Leonardos zu treten. Denn damit würde ein längstgehegter Wunsch aller Italiener, welchen die Bearbeitung ihrer großen Kulturträger am Herzen liegt, erfüllt.

Bis zum Ausbruch des Krieges gewann der unbeteiligte Betrachter, welcher die Arbeiten der Kommission verfolgte, keineswegs den Eindruck, als ob Wesentliches geleistet worden sei, um dem großen Ziel, das man sich gesteckt, näher zu kommen. Erst mit dem Momente, in welchem der bekannte Geologe und frühere Unterstaatssekretär Mario Cermenati den Vorsitz übernahm, kam ein frischer Zug in die Arbeiten. Zu einer ersten Veröffentlichung wurde das in England befindliche Arundel-Manuskript gewählt, und nach Überwindung unendlicher Schwierigkeiten konnte vor einem Jahre in mustergültiger Ausstattung (Danesi, Rom) der erste Band erscheinen, dessen Text Enrico Carusi und Favaro besorgten. Damit ist der Weg nun beschritten zur Herausgabe weiterer uneditierter Manuskripte, von denen die im Viktoria- und Albert-Museum in London liegenden zunächst folgen sollten.

In der richtigen Erkenntnis, daß die kritische Gesamtausgabe Leonardos mangels genügender Vorarbeiten in einer Reihe von Disziplinen noch nicht in Angriff genommen werden könnte, gründete Cermenati, unterstützt durch großzügige Schenkungen oberitalienischer Industrieller, das „Istituto di Studi Vinciani", welches sich zur Aufgabe stellt, alle die in Italien im Gebiete der Leonardo-Forschung vereinzelt tätigen Energien zusammenzufassen und planmäßig im Hinblick auf eine großangelegte Publikation zu verwerten. Jeder Forscher sollte zwar wiederum nur das ihm vertraute Teilgebiet bearbeiten, die ganze Studienreihe, sollte aber nach ihrem Abschluß eine in sich geschlossene Gesamtdarstellung des Künstlers bieten. Der Plan erwies sich als äußerst glücklich, die ersten Gelehrten Italiens sagten ihre Mitarbeit zu und heute können wir bereits auf eine beträchtliche Reihe vorzüglicher Einzelstudien hinweisen, die, wenn abgeschlossen, eine Gesamtwürdigung Leonardos darstellen, wie dieselbe bisher noch kein Land besitzt.

Zunächst trat 1919 Lionello Venturi mit einem Bande „Leonardo da Vinci und die Kritik" hervor. Er stellte sich die Aufgabe, die prinzipiellen Grundlagen und Voraussetzungen der an Leonardos Werk während eines Zeitraumes von vier Jahrhunderten geübten Kritik aufzudecken, um daraus die Anhaltspunkte zu gewinnen für die Wertung seines Schaffens, sowie sich dieselbe in den verschiedenen Schulen und bei den verschiedensten Autoren von Lomazzo bis Burckhardt darstellt. Die Ausführungen sind klar und limpid und die gewonnenen Resultate überzeugend. Freilich tritt dabei immer mehr zutage, wie wenig im Grunde genommen die verschiedensten Methoden und Betrachtungsweisen, mit denen die Erklärung der Eigenart des Künstlers versucht wurde, hinreichend waren, um seine Wesenheit begrifflich zu fassen und zu bestimmen.

Die zweite Studie, die Leonardo da Vinci als Maler würdigt, stammt aus der Feder des Altmeisters der italienischen Kunstgeschichte: Adolfo Venturi. In der sichern Art seines methodischen Vorgehens wird hier das ganze künstlerische Werk Leonardos, wie sich dasselbe nach Zeichnungen und Gemälden auseinanderlegt, gesichtet, gewertet, in einen organischen Zusammenhang gebracht und dann Bild um Bild und Zeichnung um Zeichnung auf ihre künstlerische Bedeutung hin untersucht. Was den besondern Wert der Arbeit ausmacht, ist der Umstand, daß Venturi den keineswegs sehr leichten Versuch unternimmt, auch bei den Zeichnungen eine annähernde Chronologie herzustellen, ein Unterfangen, das

bisher mangels genügender Einfühlung in das Wesen der Entwicklung Leonardos immer gescheitert ist. Die Publikation, die mit einem guten Abbildungsmaterial versehen ist, bringt eine Reihe unveröffentlichter oder bisher nur sehr schwer zugänglicher Zeichnungen.

Im 3. und 4. der bisher erschienenen Bände kommen zwei Vertreter der Naturwissenschaften zum Wort. Giuseppe de Lorenzo macht die geologischen Kenntnisse und Anschauungen Leonardos zum Gegenstand seiner Untersuchung. Er prüft das gesamte Zeichnungsmaterial, soweit es sich um Darstellungen geologischen Inhaltes handelt, untersucht die Beziehungen Leonardos zu seinen unmittelbaren und weit zurückliegenden Vorgängern des Altertums und kommt zu dem Resultat, daß Leonardo eine völlig zutreffende Vorstellung von den geologischen Vorgängen der äußern Erdrinde und den Faktoren, die der Gesteinsbildung zugrunde lagen, besaß. Auch hier wächst Leonardo mit zunehmender Einsicht in das Wesen seiner Anschauungen von der Erde und den Bedingungen ihrer fortwährenden Wandlung zu immer größern Dimensionen empor und es bedeutet einen großen Verlust für die sich aus kleinen Anfängen im 18. Jahrhundert emporarbeitende geologischen Wissenschaft, daß der Weg, den Leonardo drei Jahrhunderte vorher durch seine prinzipiellen Untersuchungen schon geebnet hatte, durch die mangelnde Kenntnis seiner Schriften verschüttet blieb.

Nicht minder aufschlußreich ist Giovanni Battista de Tonis Arbeit über „Die Pflanzen und Tiere bei Leonardo". Mit großer Sorgfalt werden hier die zahlreichen Pflanzenstudien des Künstlers, die er in vielen hundert Skizzen mit leichtem Stift zu Papier gebracht, untersucht und finden ihre botanische Bestimmung. Dann wird Leonardo als Pflanzenmorphologe gezeichnet, seine Entdeckung der Philotaxis in ihrer Bedeutung gewürdigt und all den vielen Spuren nachgegangen, auf denen der Große als unmittelbarer Vorläufer eines Linné und Goethe zum Verständnis der Pflanze als naturgebundene Daseinsform vorzudringen versuchte. Das besondere Verdienst des Buches beruht auf dem feinen Verständnis, mit welchem die wundervollen Zeichnungen zur Pflanzenmorphologie analysiert und in ihrem rein künstlerischen Wert, der ihre wissenschaftliche Bedeutung noch übertrifft, erfaßt sind. Unter den zoologischen Kenntnissen beanspruchen unser Interesse die in den Tierfabeln niedergelegten Anschauungen des Künstlers. Leonardo greift hier auf die Bestiarien des Mittelalters zurück, betont aber an ihnen neben dem naturgeschichtlichen Interesse auch die ethische Seite und bietet uns in diesen knappen Zusammenfassungen einen köstlichen Born menschlicher Weisheit, den Tonis geistvolle Darstellung durchaus ins richtige Licht rückt.

An sechster Stelle haben Enrico Carusi und Antonio Favaro das Buch Leonardos über „Bewegung und Berechnung des Wassers" in neuer Form herausgegeben, und mit Vergnügen liest man die in mustergültiger Übersichtlichkeit geordneten kürzern oder längern Stellen, in denen der Hydrauliker Leonardo seine vielfache Erfahrung über Gang und Bewegung des Wassers, über Bau von Schleusen und Anlage von Kanälen niedergelegt hat. Die Lektüre ist nicht immer ganz leicht, aber stets blickt aus den mühsamsten Betrachtungen und den nüchternsten technischen Darlegungen der Künstler hervor, und die wundersam zopfartig gedrehten Wasserwirbel in einem Schleusenablauf nehmen dieselbe Form an, wie etwa die kunstvoll geschlungenen Haarflechten der Leda.

In einer zweiten Publikationsreihe beabsichtigt Mario Cermenati, allen denjenigen Forschern eine monographische Behandlung Teil werden zu lassen, die sich um die Wiedererweckung Leonardos bedeutende Verdienste erworben und das Lebenswerk des Künstlers nach Jahrhunderten völliger oder teilweiser Vergessenheit wiederhaben erstehen lassen. Der erste von Antonio Favaro geschriebene Band ist Gilberto Govi (1826—1889) gewidmet, der zu Beginn der 70er Jahre jenen für damalige Zeit erstaunlichen Versuch gemacht, Blätter aus Leonardos Manuskripten in photomechanischem Verfahren herauszugeben und mit einem wissenschaftlichen Kommentar zu versehen. Der zweite Band de Tonis behandelt Giovanni Battista Venturi, der die Zeit, welche ihm eine diplomatische Mission in Paris im Jahre 1797 ließ, zu systematischem Studium über die damals nach Frankreich ausgewanderten Manuskripte Leonardos benutzte, über welche er dem Institut de France eine Kommunikation machte, welche damals in der gelehrten Welt viel Aufsehen erregte. Venturi ist der erste, welcher sich die Mühe genommen, die Leonardoschen Manuskripte zu transkribieren und auf ihre wissenschaftlichen Resultate hin zu untersuchen. Ihm gebührt der Ruhm, das systematische Studium der handschriftlichen Aufzeichnungen Leonardos in den zahllosen verstreuten Manuskripten begründet zu haben.

Endlich möge noch eine Arbeit Ettore Vergas Erwähnung finden, die eine Serie: „Opuscoli Vinciani" — ebenfalls vom Leonardo-Institut herausgegeben — einleitet. Sie trägt den Titel „Leonardo-Studien in den letzten 50 Jahren" (1872—1922). Mit Spannung liest man hier von jener Reihe, zuerst mit unzureichenden Mitteln unternommener Vorstöße in das unerschlossene Reich des Geistes Leonardos und man durchlebt noch einmal jene Zeit der letzten 40 und 50 Jahre, in welcher die kleine Leonardo-Gemeinde mit gespannter Erwartung jede neue Erscheinung und jede Publikation der großen Textausgaben in den verschiedenen Ländern begrüßte.

Malaguzzi-Valeris Buch über „Leonardo da Vinci und die Skulptur" bringt unter anderm die langersehnte zusammenfassende Darstellung des Reiterstandbildes, wobei zum erstenmal eine übrigens völlig überzeugende Chronologie der vielen Skizzen durchgeführt ist und die beiden Gruppen der Entwürfe zum Francesco Sforza-Denkmal und zum vielleicht noch kühneren Trivulzio-Monument reinlich geschieden sind.

In der Nachkriegszeit ist auch Luca Beltrami, der Mailänder Architekt und glückliche Restaurator des Mailänder Kastelles, dessen Verdienste um die Leonardo-Forschung bekannt sind, mit verschiedenen Publikationen hervorgetreten. In dem Buche „Leonardo da Vinci e i disfattisti suoi" versucht Beltrami die Rettung einer Reihe von Werken, die die Forschung schon längst aus der Zahl der eigenhändigen Werke des Künstlers hat streichen müssen. Solche Attributionen wieder aufzunehmen, bedeutet keinen Gewinn für das Leonardo-Studium, welches bemüht ist, des Künstlers Werk durch Abtrennung alles dessen, was eine falsche Vorstellung von seiner Eigenart erwecken könnte, in seiner Reinheit wieder herzustellen. Als Beltrami in einem ziemlich oberflächlich gearbeiteten Bande: „Berichte und Dokumente über das Leben und die Werke Leonardo da Vincis", sei es mit, sei es ohne Absicht, es unterließ, den Namen desjenigen Forschers zu zitieren, der durch seine seit vielen Jahren publizierten Regesten in der Raccolta Vinciana Beltramis Arbeit erst möglich gemacht hatte, nämlich Vergas, erhob sich gegen dieses Vorgehen allgemeiner Widerspruch und aus der nachfolgenden Polemik zwischen den beiden Gelehrten, die von Verga mit einer vornehmen Zurückhaltung, von Beltrami aber mit großer Heftigkeit geführt wurde, gewinnt man keineswegs den Eindruck, als ob Beltrami mit der Zurücksetzung Vergas menschlich richtig gehandelt habe. Den Ruf des ersten Kenners der gewaltig angeschwollenen Leonardo-Literatur, den Verga heute weit über die Grenzen Italiens hinaus genießt, vermochte der Angriff Beltramis nicht zu erschüttern. Wir alle sehen mit freudiger Erwartung dem hoffentlich nicht mehr allzu fernen Zeitpunkt entgegen, in welchem der verdiente Gelehrte durch die Herausgabe der großen Leonardo-Bibliographie eine langjährige Lebensarbeit krönen wird.

Die Befreiung von San Francesco in Assisi

Von WALTER BOMBE

In dem mir durch die freundlichen Patres des Franziskanerklosters in Assisi zugesandten Augustheft ihrer schönen illustrierten Monatsschrift „San Francesco di Assisi" fand ich zu meiner großen Freude die Bestätigung dessen, was mir schon vor einigen Wochen bei meinem letzten Besuche in der Stadt des heiligen Franz als unmittelbar bevorstehend angekündigt worden war, die Nachricht von der Befreiung des Sacro Convento. Es ist das eine Nachricht, die in weitesten Kreisen freudigen Widerhall finden wird, denn wer auch immer in den letzten fünfzig Jahren in Assisi geweilt hat, der wird sich erinnern, daß die wenigen in San Francesco zur Aufrechterhaltung des Kultus verbliebenen Patres nicht mehr Herren im eigenen Hause waren, seitdem die italienische Regierung ihnen die monumentalen Klostergebäude des Frate Elia und seiner Nachfolger fortgenommen und dort ein Waisenhaus untergebracht hatte, was als ein großes Unrecht bezeichnet werden muß, da nur die Minoriten die rechtmäßigen Bewohner des Klosters sind.

Über die Besitzrechte an den Gebäuden des Klosters besteht nicht der mindeste Zweifel. Der Bauplatz ist Papst Gregor IX. geschenkt worden, der am 21. Oktober 1228 für sich und seine Nachfolger auf dem Apostolischen Stuhl feierlich davon Besitz ergriff. Im Jahre 1331 verlieh derselbe Papst der Basilika die Vorrechte einer Chiesa Secolare und den Titel: „Haupt und Mutter des ganzen Minoritenordens." Als Zeichen seines Besitzrechtes legte er dem Kloster eine jährliche Steuer auf, die noch heute am Tage Mariä Lichtmeß durch den Beauftragten der Mönche bezahlt wird. Als im Jahre 1860 Umbrien in das neugeeinte Königreich Italien aufgenommen wurde, hat der Regierungskommissar Pepoli, ohne diesen Sachverhalt zu beachten, auf das Kloster des hl. Franz das Gesetz über die Aufhebung der Klöster zur Anwendung gebracht. Im Jahre 1875 wurde das Lehrerwaisenhaus „Principe di Napoli" in den Räumen des Klosters untergebracht. Wenige Jahre später wandelte man die päpstlichen Gemächer in Schulzimmer um und verschleuderte das wertvolle antike Mobiliar. Nach einer sehr „gründlichen" Untersuchung erkannte der italienische Staat durch eine offizielle Transaktion im Jahre 1887 das Besitzrecht des Papstes ausdrücklich an und erklärte sich zur Freigabe des Klosters bereit, sobald ein neuer Wohnsitz für das Waisenhaus gefunden sei. Dieser neue Wohnsitz aber fand sich nicht. Wohl hielt man im Ministerium Kommissionssitzungen ab, faßte Beschlüsse und holte neue Gutachten ein, aber die Sache rückte nicht vom Fleck. Alles Drängen der Mönche war vergeblich. In armseligen, viel zu engen Räumen mußten sich die zur Aufrechterhaltung des Kultus dort verbliebenen Ordensbrüder zusammendrängen, in unmittelbarer Nachbarschaft der lärmenden Schul-

jugend, die an der Stätte, wo einst die Philosophie des Platon und des Aristoteles gelehrt worden war, das Alphabet und die Grammatik übte.

Wer aber diese durch das Waisenhaus in Besitz genommenen Teile des Klosters aufsucht in der Hoffnung, dort eine Weihestunde der Erinnerung an den hl. Franz zu verleben, der erfährt eine Enttäuschung, wie man sie sich größer und schmerzlicher kaum vorstellen kann. Das große Refektorium ist neu geweißt worden und präsentiert auf einer Wand groß und anspruchsvoll das Wappen des Hauses Savoia. Wer heute die Fresken des Dono dei Doni im großen Kreuzgang betrachten will, steht vor Ruinen. Die Schuljugend, der man den Kreuzgang als Spielplatz überlassen hat, benutzte die Fresken solange als Zielscheibe beim Ballspiel, bis die Farbe in großen Stücken herunterfiel. Als das Unheil geschehen war, brachte man zum Schutze vor weiteren Zerstörungen Drahtnetze an. Man kann ohne Übertreibung behaupten, daß in den Räumen des Klosters so gut wie nichts mehr an den heiligen Franz erinnert. Die einzelnen Gemächer tragen die Namen von Unterrichtsministern und Staatssekretären. Wer in der Krypta am Grabe des heiligen Franz andächtig verweilt, der hört durch die Fenster, die auf den Schulhof führen, das Lärmen der Schuljugend, die an den Fenstern akrobatische Kletterkunststücke treibt und neugierig in die Krypta hineinschaut. Obgleich diese Zustände ebenso unwürdig wie unerträglich waren, haben die Patres sie fünfzig Jahre lang ertragen müssen.

Jetzt endlich schlägt für sie die Stunde der Befreiung. Der Staat hat sich, nachdem Mussolini für die gute und gerechte Sache gewonnen war, zur Übernahme eines beträchtlichen Teiles der Baukosten des neuen Waisenhauses für die 200 Zöglinge bereit erklärt, die das Kloster verlassen werden, sobald das neue Gebäude vollendet ist. Die Baukosten werden annähernd vier Millionen Lire betragen. Einen Teil der Kosten übernimmt das Kloster, die Stadt Assisi aber hat zu dem guten Gelingen des Werkes dadurch beigetragen, daß sie den Bauplatz hergab. So darf man also hoffen, daß zur Siebenhundertjahrfeier die monumentalen Klosterbauten, in denen einst Päpste und Fürsten, Dichter und Denker als Gäste der Patres geweilt haben, ihrer ursprünglichen Bestimmung zurückgegeben sein werden. Die Söhne des seraphischen Patriarchen aber werden sich wieder in großer Zahl einfinden, zu Nutz und Frommen des Kultus, der zu seinem alten Glanze erwachen soll und zum Segen der Wissenschaft, die hier eine neue Stätte der Forschung gewinnen wird, wenn erst Bibliothek und Archiv, die jetzt in der Stadtbücherei untergebracht sind, in ihre alten Räume zurückgekehrt sein werden. Dann wird auch ein alter Plan der Patres seine Verwirklichung finden, die Gründung eines großen Instituts für die Orientmission des Ordens.

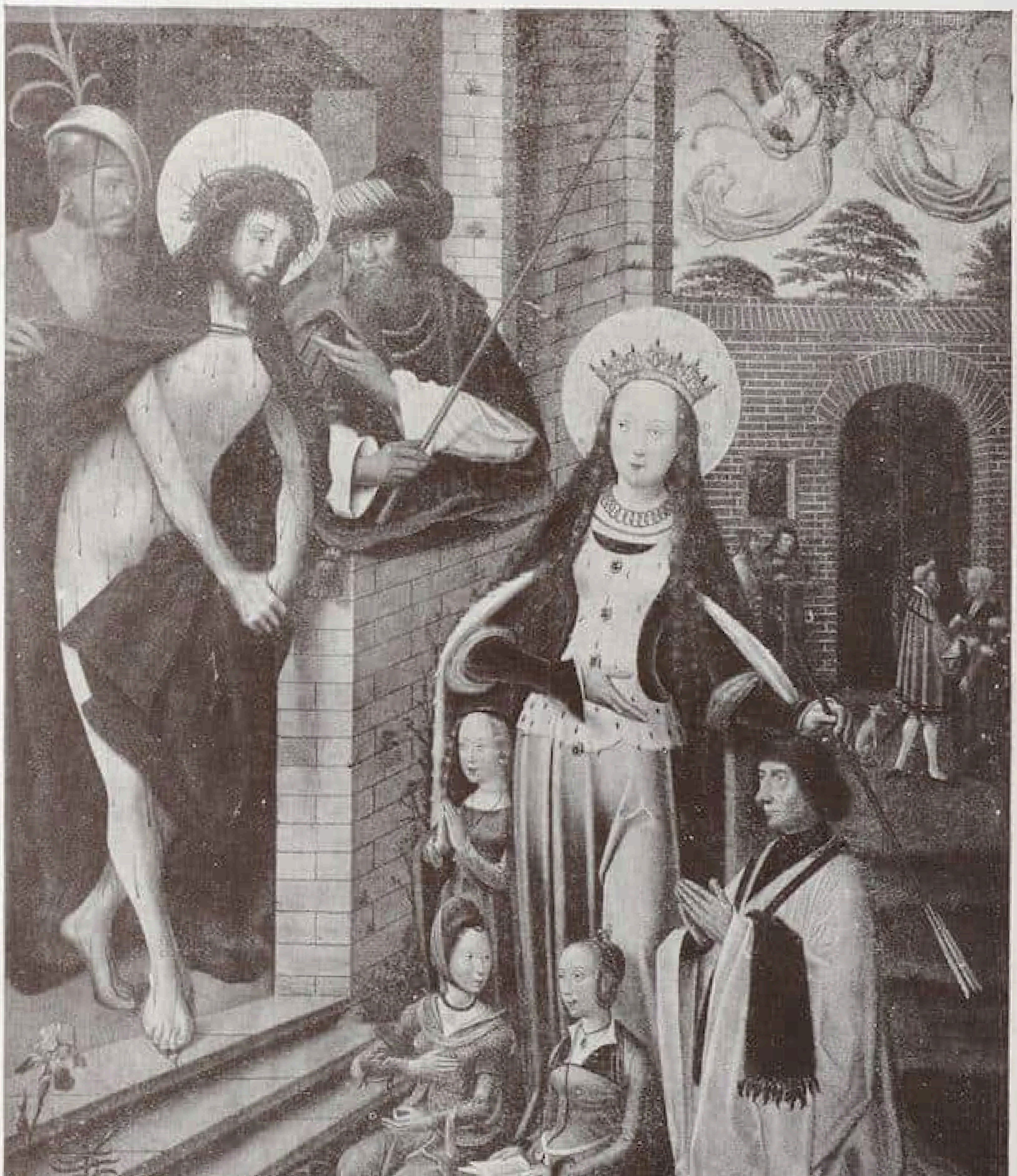
Anläßlich der Siebenhundertjahrfeier wird geplant, die Krypta im Stil der Zeit des hl. Franz wiederherzustellen. Hier, unter dem Hochaltar liegt der heilige Franz in einem Grabe, das Frate Elia in dem lebendigen Fels hatte ausschachten lassen. So hat sein Körper viele Jahrhunderte lang unter dem ihm geweihten Hochaltar geruht, ohne daß ein äußeres Zeichen die Stelle angab. Zuerst war das Grab noch zugänglich, dann aber wurde es durch Steinplatten und Geröll verschlossen und verblieb in diesem Zustande bis zum 12. Dezember 1812, als man es öffnete. Nach mühseliger, durch 52 Nächte fortgesetzter Arbeit fand man hinter einem eisernen Gitter den kahlen Steinsarkophag, der die Reste des heiligen Ordensstifters barg. Zur Erinnerung an die glückliche Wiederauffindung wurde nunmehr eine Krypta erbaut, leider im neuklassizistischen Stile der Zeit, der sich durchaus nicht der herben Strenge der sonstigen Architektur von San Francesco anzupassen vermag. Der Sarkophag mit dem ihn umschließenden Gitter des 13. Jahrhunderts aber blieb erhalten und ebenso ein mächtiger aus Felsblöcken gebildeter Pfeiler, der das Gewicht des auf ihm ruhenden Hochaltars zu tragen hat und zugleich an den Zustand erinnert, in dem das Grab aufgefunden wurde.

Der wenig bekannte Kirchenschatz von San Francesco enthält einzigartige Kunstwerke. Obgleich er mehrmals arg geplündert worden ist, dreimal im Mittelalter, dann bei der französischen Invasion unter Napoleon I. und zuletzt nach der Aufhebung des Klosters, kann sich der „Tesoro privato", was die Bedeutung seiner Hauptstücke betrifft, mit manchem hochberühmten deutschen Domschatz messen. Leider ist er, solange die seit der Aufhebung des Klosters bestehenden Raumverhältnisse noch dauern, völlig unzugänglich. Ich habe ihn zu Gesicht bekommen, als ich für die große Ausstellung altumbrischer Kunst in Assisi arbeitete und als Mitglied des ausführenden Komitees bei der Auswahl der auszustellenden Stücke meine Hilfe lieh. Als kostbare Reliquien kamen damals nach Perugia zwei wundervolle Seidenstoffe, die als Bahrtücher des hl. Franz gedient haben sollen, beide nach orientalischen Vorbildern in Sizilien gefertigt. Der eine zeigt Pflanzenornament auf rotem Grunde, der andere noch kostbarere auf hellgelbem Grunde in stumpfem Golde aufgestickte Papageien und Hunde, streng symmetrisch je zwei sich gegenüber, beide Stücke von beispiellos guter Erhaltung. Von den vielen Altarvorsätzen, die in den alten Inventaren erwähnt werden, sind nach den Plünderungen des Schatzes nur noch wenige vorhanden, darunter aber ein Stück, das kaum irgendwo seinesgleichen hat, das sogenannte Paliotto Papst Sixtus IV., daß dieser Franziskanerpapst der Basilika von San Francesco gestiftet hat. Es zeigt in der Mitte den päpstlichen

Troyon. Landſchaft mit heimziehender Kuhherde.

Courbet. Landſchaft.

Aus dem Verſteigerungskatalog des Kunſtverſteigerungshauſes Hans v. d. Porten & Sohn, Hannover.
Verſteigerung am 25. bis 27. November 1924 / Außer Gemälden
kommt auch Graphik zum Verkauf.



Pierre des Mares. Ecce Homo mit der hl. Urſula.
Köln, Pfarrhaus von St. Urſula.

Aus Heft 2 des „Jahrbuches für Kunſtwiſſenſchaft“,
das jetzt zur Ausgabe kommt.
(Klinkhardt & Biermann, Leipzig.)

Stifter, vor dem Heiligen von Assisi kniend und oben einen Fries von 13 Heiligen. Die Entwürfe zu diesen Stickereien werden dem Florentiner Antonio Pollajuolo zugeschrieben. Gleichfalls eine Schenkung dieses Papstes an das von ihm begünstigte Kloster ist ein riesiger flandrischer Bildteppich mit dem Stammbaum der Heiligen des Franziskanerordens. Unter den Plastiken nimmt den höchsten Rang eine köstliche Elfenbeinmadonna französischen Ursprungs ein, die schon in einem Inventar von 1370 als „satis pulchra" erwähnt wird. Ferner besitzt der Schatz in einem Kelch, den Papst Nicolaus IV. mit anderen kirchlichen Kunstwerken stiftete, das früheste Beispiel der Anwendung des transluziden Emails in Italien. Das Stück trägt den Namen des Sienesers Goldschmiedes Guccius Manaie und den Namen des Stifters, durch dessen Regierungszeit (1288—94) es datierbar ist. Außerdem enthält der Tesoro noch eine Anzahl sehr kostbarer vergoldeter Prozessionskreuze, Abendmahlskelche, kirchlicher Gewänder und frühmittelalterlicher Gemälde, die, sobald das Kloster seine ursprünglichen Räume wiedererlangt hat, den Grundstock eines großen Franziskus-Museums bilden werden.

Auch eine Bibliothek nennt das Kloster sein eigen, die namentlich an alten Handschriften und frühen Druckwerken reich ist. Schon gegen Ende des 14. Jahrhunderts stand sie an dritter Stelle unter den großen Bibliotheken Europas; die erste Stelle nahm die Bibliothek der Sorbonne in Paris ein, an zweiter Stelle stand die Bücherei zu Avignon und an dritter die zu Assisi. Es hat in jener Zeit eine ganze Schule von Miniaturisten im Kloster geblüht, die Chorbücher, Bibeln und andere Codices ausschmückten. Sobald die großen Ausgaben für Bauarbeiten aufhörten, die im 14. Jahrhundert einen großen Teil der Einkünfte des Klosters in Anspruch nahmen, fing man an, bedeutende Summen für die Bereicherung der Bibliothek zu verwenden. Neben vielem anderen besitzt das Kloster eine berühmte große Bibel mit Glossaren in 16 Bänden, eine reiche Sammlung päpstlicher Bullen, die von Papst Honorius III. bis zu Benedikt XIV. reichen und in 12 dicken Bänden gesammelt sind. Ferner den berühmten Codex über „il magistero de fare fenestre de vetro et de colore de Mastro Antonio da Pisa", den Kommentar des Ugone über die Episteln des S. Paulus, von dem nur noch ein zweites Exemplar in der Bibliothèque Nationale zu Paris existiert. Sehr wichtig ist auch der Codex Nr. 234, Ocham super lib. physicorum, der nach dem Urteil des Prof. James Sullivan von der Universität Cambridge das schönste der drei in Europa existierenden Exemplare ist, ebenso sind die Trattati des Matteo d'Acquasparta und die Autographen des Papini von großem Wert. Insgesamt beträgt die Zahl der alten Handschriften etwa 700. Dazu gesellen sich über 300 Inkunabeln. Schon im Jahre 1381 hat der Pater Giovanni Jolo aus Assisi ein genaues Inventar dieser Bibliothek verfaßt.

Das musikalische Inventar der Bibliothek ist von Prof. Emidio Cellini in dem Bollettino Ufficiale del Ministero della Pubblica Istruzione, Vol. 1, Nr. 21, beschrieben.

Außerordentlich reichhaltig ist auch diese musikalische Sammlung. Mit der gregorianischen Monodie beginnend, führt sie zur flämischen Polyphonie, dann zu Palestrina und bis in die Zeit der Aufhebung des Klosters. Damals wurde die Bibliothek widerrechtlich aus dem Kloster entfernt und der Stadt zur Verwaltung übergeben. Sobald aber die Franziskaner ihre alten Räume zurückerhalten, werden die Bücher wieder in ihre alten Regale zurückkehren, was eine Selbstverständlichkeit ist, weil die Besitzverhältnisse völlig klar liegen. Dann wird wieder wie einst in der Blütezeit des Klosters hier ein reges geistiges Leben beginnen und Gelehrte aus aller Herren Länder werden gemeinsam mit den fleißigen Mönchen die Quellen der Geschichte des Ordens studieren. Schon jetzt aber erfreuen sich die Wissenschaften hier einer hingebenden Pflege. Seit vier Jahren gibt der Sacro Convento die schöne Monatsschrift San Francesco heraus, an der führende katholische Gelehrte mitarbeiten. Es mag genügen, an dieser Stelle auf die Beiträge hinzuweisen, die Papst Benedikt XIV., die Kardinäle Merry del Val, Ferrari, Gusmini, der Franziskanergeneral der Leonianischen Union Klumper, die Gelehrten und Staatsmänner Luzzatti, Carducci, Santucci, Faloci, Calamita, Battaglia, Anile und die Patres Tavani, da Persiceto, Rigo, Sparacio, Marinangeli, Ignudi, Fosco, Fredegando, Cicchito und Antonelli geliefert haben. Es sind ferner die ersten Hefte der Vierteljahrsschrift Frate Francesco erschienen, die von zwei bekannten Geschichtsschreibern des hl. Franz herausgegeben wird, von Johannes Jörgensen und Vittorino Facchinatti. An Fachleute im engeren Sinne wendet sich die seit vielen Jahren durch Faloci geleitete Zeitschrift Miscellanea Francescana. Hierzu gesellt sich die volkstümliche Monatsschrift La Voce del Padre. Ein wertvoller Beitrag zur Ikonographie des hl. Franz ist die im Verlag des Klosters soeben erschienene erste Lieferung der „Ritratti di San Francesco", verfaßt vom Padre Achille Fosco, der auch 1923 einen hübschen Führer durch die Basilica di San Francesco verfaßt hat, gleichfalls im Verlage des Klosters erschienen.

Aus alldem ist ersichtlich, daß schon jetzt, trotz der Ungunst der Zeiten, hier eine reges geistiges Leben herrscht. Man darf erwarten, daß die alten glorreichen Zeiten hoher Geisteskultur wiederkehren werden, sobald der Sacro Convento demnächst wieder im eigentlichen Sinne des Wortes Sacro Convento sein wird.

„Noch einmal Dürers Schloßhofzeichnungen"

Von OTTO MITIUS

Herr Prof. Dreger in Insbruck beschäftigt sich in seiner Abhandlung[1] lediglich mit meiner Studie: „Dürers Schloßhofansichten und die Cadolzburg bei Nürnberg", Hiersemann, Leipzig 1922, um zugleich eine Lanze für seinen in: Kunst und Kunsthandwerk 24, Wien 1921, erschienenen Deutungsversuch zu brechen. Anlaß zu seiner Sonderschrift habe ihm der Cicerone gegeben, indem dieser eine neuerliche Äußerung des Herrn Dr. Röttinger in Wien zu Prof. Dregers Deutung, die ich abgelehnt hatte (Cicerone 15, S. 895, 1923), „sicherlich nicht ohne Zustimmung des Dr. Mitius" zurückgewiesen habe. Ich hatte freilich dem Cicerone beigepflichtet, der „gar keine Neigung" hatte, Dr. Röttingers Erwiderung zu veröffentlichen, hatte mir aber auch, falls er sie dennoch brächte, den gleichen Raum für eine neue Entgegnung erbeten. Dies zur Berichtigung.

Prof. Dreger hat schon einmal meine Studie, von der er durch eine kurze Ankündigung erfahren hatte, in seiner Abhandlung selbst, die eher erschien, mit einem vernichtenden Urteil bedacht, also ehe er sie gelesen hatte. Nun sie dennoch ans Tageslicht getreten ist, widmet er ihr sogar eine eigene Schrift, um sie aus der Welt zu schaffen, macht sich aber dabei die Sache doch recht leicht. Die Menge schlagender Tatsachen, die für jeden nachprüfbar vor Augen liegen, übergeht er mit Stillschweigen, so den im Kapellenbau steckenden Turm, den Stützpfeiler, den Bogen mit dem noch vollkommen erhaltenen Kellereingang, die Ansatzspuren des erst 1809 abgebrochenen Verbindungsganges vom Saal- zum Kapellenbau, den Dachtreppenerker, die Tür (jetzt Fenster) im Kellergeschoß des Saalbaus, die fünf (jetzt vier und ein verdecktes) Fenster darüber, dann das Trepplein im Mauerinnern des freistehenden Giebels und „die Zelle des Burgpfaffen" über der heutigen Küche, beide als Zeugen für die einstige gleiche Höhe dieses Gebäudes mit dem Saalbau — ich kann hier leider von den vielen übereinstimmenden Vergleichspunkten nur die augenfälligsten nennen. Prof. Dreger sagt nirgends, daß die Bauten der Cadolzburg dem 15. und 16. Jahrh. angehören, daß also Teile von ihnen noch von Dürer gesehen wurden, verschweigt aber auch, daß die „alten" Pläne, auf die er sich für seine Deutung (Innsbrucker Hofburg) beruft, erst dem 18. Jahrhundert entstammen. Die perspektivischen Verzeichnungen auf den Burgblättern — Schuritz hat sie vortrefflich gekennzeichnet — müssen natürlich in den Auf- und Grundrissen ausgeglichen werden. Daß hier aber noch strittige Fragen der Lösung harren, bin ich mir wohl bewußt. Andererseits behandelt Prof. Dreger Nebensachen mit einer Wichtigkeit, als wären sie die eigentlichen Tragsäulen meines Beweises, der mit ihnen stehe und falle. Das bläuliche Dach im Hintergrunde — für Prof. Dreger bezeichnend genug eine der wichtigsten Fragen — gehört nicht, wie ich annahm, dem unterkellerten Hause, sondern dem noch teilweise vorhandenen sog. Hungerturm, der sich im Abschnittgraben nur wenige Meter hinter der jetzigen Mantelmauer, die einst die Rückwand des Gebäudes bildete, für den Blick des Zeichners in schräger Stellung erhob (Zeitschr. f. Bauwesen, 60, Atlas, Bl. 37, 3, Berlin 1910). Bei gesicherter Deutung können sehr wohl umgekehrt fragliche Einzelheiten des Abbildes vom Vorbild aus erklärt werden, ohne daß dadurch der Wahrhaftigkeitswert der Deutung des Ganzen auch nur im geringsten erschüttert wird. Dann können auch unbedenklich die nüchternen Tatsachen durch Einfühlung in die Zeitgeschichte lebendig gestaltet werden, wodurch wiederum der Forschung die Augen für Zusammenhänge geöffnet werden, aus denen sich neue überraschende Erkenntnisse ergeben, wie z. B. für die Federzeichnung mit der Reitergruppe vom Jahre 1489, gegen deren Erklärung Prof. Dreger freilich nur die etwas billige Waffe des Spottes zur Verfügung hat. Sachliche Gegengründe fehlen. Prof. Dreger verschweigt, daß sich der österreichische Bindenschild auch unter dem Wappen einer Hohenzollerngemahlin, die auf der Cadolzburg lebte, befindet und ebensowenig wie der Treppengiebel, der auch in Franken heimisch ist, mit Notwendigkeit nach Tirol weist. Das Dogma von dem tirolischen Charakter des Dürerischen Hofes ist längst erschüttert. Auch Wölfflin nennt ihn in der 3. Auflage seiner „Kunst Albr. Dürers" 1919 unter den Tiroler Ansichten Dürers nicht mehr. Die Grabarbeiten wurden erst vorgenommen, als die Deutung schon feststand, sie dienten nur zur Bestätigung.

Mein Urteil über die Dregersche Deutung bitte ich im Cicerone 15, S. 895, 1923, nachzulesen. Trotz seiner Bekanntschaft mit den Originalen ist es Prof. Dreger entgangen, daß der Hauptweg auf dem Dürerischen Schloßhof im Bogen an dem Turmtor vorübergeht, nicht aus ihm in den Hof tritt, der Turm also kein Eingangsturm ist; daß sich dem angeblichen „Paradeis" nicht der Saalbau mit den Reihenfenstern anschließt, sondern ein Gebäude mit stufenweise geordneten, teilweise vergitterten kleineren Fensterpaaren, die mit Sicherheit auf eine andere Bestimmung der Räume schließen lassen, als sie dem erst hinter dem Erker beginnenden Saalbau zukommt. Von den drei in einem Bauakte der Innsbrucker Hofburg genannten Baugliedern am „Paradeis" sei nur das eine, das Fenster, auf dem Dürerischen Schloßhofe durch den Erker, der das

[1] M. Dreger: Dürer und Innsbruck. Noch einmal Dürers Schloßhofzeichnungen. 23 S. Wagnersche Univ.-Buchhandlung. Innsbruck 1924.

„Schneckenturndl“ sein soll, verdeckt. Und doch liegt in diesem Vergleich der Schwerpunkt der Dregerschen Beweisführung! „Es hängt alles in der Luft“.

Prof. Dregers Deutungsversuch ist unhaltbar, worüber auch die schönsten Redekünste nicht hinweghelfen. Gar viele waren schon auf der Cadolzburg; Widerspruch habe ich bis jetzt nicht erfahren. Auch Bauamtmann Heinr. Thiersch, wohl der beste Kenner des Cadolzburgbaus, hat sich rückhaltlos zu meiner Deutung bekannt (Bauzeitung 20, S. 144, Stuttgart 1923). Die schöne Ausstattung meiner Studie habe ich nicht veranlaßt; sie ist ganz Wille und Werk des Herrn Verlegers. Dr. Röttinger hat entschieden: „In dem Wettstreit Dreger-Mitius hat den Vogel der Österreicher abgeschossen.“ Wirklich? — In Ruhe darf ich das weitere Urteil der Öffentlichkeit überlassen.

Zur Grünewaldfrage

Von G. TIEMANN

Über Matthias Grünewalds früheste Schaffenszeit haben wir noch keine Klarheit, wir wissen nichts von seinem Schicksal vor seiner Tätigkeit in Frankfurt, wenn sich auch zwei Nachrichten vom Jahre 1489 über einen Meister Matthis in Aschaffenburg, die Schmid in seinem Grünewaldbuche anführt, auf ihn beziehen ließen[1]. Ein Meister Matthis streicht nach ihm das Turmkreuz auf dem Elisabethenspital und malt in demselben Jahr ein Altarbild mit zwei Flügeln für den Liebfrauenaltar der Agathenkirche; die ursprüngliche Quelle für diese letztere Nachricht war leider nicht mehr zu ermitteln.

Diese mangelhafte Überlieferung wird nun glücklich ergänzt durch einige Eintragungen, die sich in den Fabrikaturrechnungen der Stiftskirche zu Aschaffenburg fanden[2]:

1488: Item X ß meister Mathis zu malen die IIII stebe ane das sacrament dach.

1489: Item IIII d meister (Mat)this des melers knaben pro bibalibus von der taffeln zu malen.

Item IV ß meister (Mat)this dem meler pro oleo de anno domini Johannis nona.

Item II fl in auro facit III ℳ IX ß II ₰ zu malen den deckel vff dem dauffe ex iussu dominorum.

Item VIII ß meister (Mat)this zu vergvlden vnd malen der knaben fenlin.

In den folgenden Jahren erscheint dann der Name in den Rechnungen nicht mehr.

Wieder also ist der Meister mit Aufträgen zweierlei Art beschäftigt; als Anstreicher bemalt er die Stäbe an dem Dach des Sakramentariums, den Deckel zum Taufstein und „der knaben fenlin“, also wohl eine Prozessionsfahne; außerdem aber malt er auch ein Tafelbild, dieses Mal für die Stiftskirche, die, berühmt wegen ihres Reichtums und Glanzes, sich sicher nicht mit einem Handwerker minderen Ranges begnügt hätte, sondern sich einen Meister aussuchte, der etwas von seiner Kunst verstand, zumal sie sich auch in demselben Jahr für ihren Hochaltar den bekannten Schnitzer Hans von Worms holte.

Leider sind nun die Rechnungen aus diesen Jahren nur recht lückenhaft erhalten, so daß alle übrigen Ausgaben für diese Tafel, besonders die Zahlungen an den Meister selbst, fehlen.

Sehr nahe liegt nun, in diesem Maler — einen geschätzten, nachweislich an drei Kirchen beschäftigten Meister — den jungen Matthes von Aschaffenburg zu sehen. Die Entwicklung des Künstlers würde damit in ein neues Licht gerückt: Sein Geburtsdatum wäre danach auf etwa 1470 anzusetzen, und die Münchner Verspottung von 1503 wäre dann nicht ein stürmisches Erstlingswerk, sondern das Ergebnis einer mindestens zehnjährigen Entwicklung und die Mauritiustafel ein letztes Aufleuchten von des Alternden Genius.

Nun ist ja überhaupt die Diskussion über den Familiennamen des Meisters Matthes noch nicht geschlossen. Das steht wohl fest, daß der erst 1675 bei Sandrart auftauchende Name „Grünewald“ nicht der des Meisters war. Er läßt sich nirgends in irgendeiner Beziehung zu seinem Werk nachweisen, sondern wo der im Mittelalter recht häufige Name uns überliefert ist, bezeichnet er stets den Angehörigen eines anderen Berufes.

In letzter Zeit wurden zwei neue Namen herangezogen, die W. K. Zülch im Stadtarchiv zu Frankfurt ans Licht brachte und die für den bisherigen Grünewald vorgeschlagen wurden. — Ein Matthias Grün, Bildschnitzer und Maler, und ein Matthis Gothart Neithart von Würzburg ließen sich in den Akten nachweisen[1]. Matthias Grün scheidet aus, die Nachrichten über ihn decken sich nicht mit den uns über Grünewald überlieferten. Auf Grund einer flüchtigen[2], von ihm selber später wieder verworfenen[3] Vermutung Hagens und der vorhin genannten Veröffentlichungen Zülchs[1] sprach nun Rolfs in seinem Buch: „Die Grünewaldlegende“[4] die be-

[1] H. A. Schmid, Die Gemälde und Zeichnungen von Matthias Grünewald. Straßburg 1911. S. 285ff.

[2] Jetzt im Bayerischen Staatsarchiv zu Würzburg.

[1] Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. XL, 1917, S. 120 und Bd. XLIII, 1922. S. 9.

[2] O. Hagen, Matthias Grünewald. Piper. München 1919. S. 214. Anm. 1.

[3] O. Hagen, Matthias Grünewald. 2. Aufl. 1923, S. 244, Anm. 2.

[4] W. Rolfs, Die Grünewaldlegende. Leipzig 1923.

ſtimmte Behauptung aus, daß dieſer Matthis Gothart Neithart der bisher Grünewald genannte Meiſter ſei, ohne daß er zu dem Kernpunkt der Frage neues Material und neue Beweiſe beibrachte.

Zülch (a. a. O.) weiß allerhand von dieſem Matthes Gothart zu berichten. 1527 iſt er zuerſt in Frankfurt nachweisbar bei Anlaß eines Geldhandels nebenſächlicher Art, im gleichen Jahr macht er als Maler und „Waſſerkunſtmacher" dem Rat von Magdeburg eine Zeichnung zu einer Waſſermühle nach Frankfurter Muſter, wird nach Halle berufen, wohl zu ähnlichem Dienſt, und ſtirbt dort vor dem 1. September 1528. Er hinterläßt einen Adoptivſohn, der in Seligenſtadt in der Lehre iſt. Sein Teſtament hat er ſeinem Freunde Hans Seidenſticker zur Aufbewahrung gegeben. Am aufſchlußreichſten iſt das Inventar, das nach dem Tode des Meiſters über ſeine Habe aufgenommen wird: Neben einem Zirkel und etlichen „regiſtern über das bergkwergk", die auf den Waſſerkunſtmacher hinweiſen, findet ſich viel Malgerät, eine Menge herrlicher und koſtbarer Farben, und vor allem: „2 lid[1] an eyn taffel ganz wiss bereidt u. uff dem einen 1 crucifix, Marien u. Sant Johannes", alſo zwei Flügel zu einem Altar, von denen einer ſchon weiß grundiert, der andere aber mit einer Kreuzigungsgruppe bemalt iſt. Dazu verraten noch ein Wappenbrief, Hofkleider und eine Gnadenmünze Dienſt bei vornehmen Herren.

Auch über dieſen Matthes Gothart fand ſich nun eine bisher unbekannte Nachricht in den Protokollen des Mainzer Domkapitels[2]:

> Die Mercurii XXVII Auguſti 1516.
> Lecta fuit supplicatio magistri Matthie gothart pictoris quibus petit Reverendissimi domini locum tenentes iudici ut computo facto ipsum de salario suo contentent atque satiffatiant. Super quo commissum fuit de Johann de Guttenberg ut dominus de Konigstein accedat et vocem Capituli roget ut sibi satiffiat. — (Am Rande noch einmal vermerkt: Mathis maler.)

Daß dieſer pictor Matthias gothart der Maler und Waſſerkunſtmacher zu Frankfurt iſt, iſt nicht zu bezweifeln. Schon 1516, ungefähr zehn Jahre vor ſeinem Auftauchen in Frankfurt, war er alſo in kurmainziſchem Dienſt. Der Ausdruck „salario" läßt auf ein feſtes Dienſtverhältnis, „computo facto" auf einen größeren Auftrag ſchließen. Da in dieſen Sitzungen des Kapitels regelmäßig außermainziſche, beſonders Angelegenheiten der äußeren Verwaltung behandelt werden, wird es ſich auch hier um eine Beſchäftigung des Künſtlers — und zwar des Malers, denn ſonſt wäre er als Waſſerkunſtmacher aufgeführt — in der Erzdiözeſe und nicht in Mainz ſelbſt handeln. Feſt ſteht alſo, daß Meiſter Matthis Gothart 1516 für den Erzbiſchof Albrecht von Brandenburg, der 1514 der Nachfolger Uriels von Gemmingen geworden war, vielleicht ſchon als Hofmaler und Hofingenieur, arbeitet. Die Übereinſtimmung zwiſchen dem, was uns von „Matthes gothart" berichtet wird, und den Überlieferungen über „Grünewald" wird durch dieſe neue Nachricht ſo verblüffend, daß man ſich dem Eindruck nicht entziehen kann, Matthes Gothart Neithart — beide Nachnamen werden willkürlich und abwechſelnd gebraucht — iſt der Pſeudo-Grünewald. Die Tätigkeit am Hofe des Erzbiſchofs von Mainz, die Beziehungen zu Halle und Seligenſtadt, der Tod um 1528, die Kreuzigungstafel im Nachlaß, alles ſpricht für die Identität der beiden Maler. Vor allem aber wäre das Rätſel des Monogramms für immer gelöſt, denn das wäre doch zu ſeltſam und ganz unerhört, wenn am ſelben Hofe und zur ſelben Zeit zwei Maler tätig geweſen ſein ſollten, von denen der eine uns nur ſeinen Namen, an den ſich kein einziges Werk knüpft, der andere aber eine Reihe von Werken, gezeichnet mit dem Monogramm ſeines Konkurrenten, hinterlaſſen haben ſollte.

Noch trüben kleine Unſtimmigkeiten das Bild. Wie kommt Sandrart zu dem Namen „Grünewald"? Wir kennen ſeine Quellen nicht und müſſen uns einſtweilen tröſten mit der Unzuverläſſigkeit dieſes naiven Gelehrten, der anſchließend an Matthias Grünewald in ſeiner Teutſchen Academie[1] den Hans Baldung behandelt und ihn ebenfalls zu Hans Grünewald umtauft. — Auch weiß er von einer Witwe des Malers zu berichten, während Gothart offenſichtlich außer ſeinem Adoptivſohn keine Angehörigen hinterlaſſen hat; auch das Inventar läßt auf keinen Haushalt ſchließen. Vielleicht irrt Sandrart auch hier.

Der Zuname „von Würzburg" für Matthes Gothart ſchließt einen Matthes von Aſchaffenburg nicht aus; doch welche von den beiden Bezeichnungen die Herkunft, welche den Ort der letzten Tätigkeit bezeichnet, iſt vorläufig nicht zu entſcheiden. Wahrſcheinlich ging ſeiner Tätigkeit in Frankfurt ein Aufenthalt in Würzburg voran, ſo daß ſich dieſe Benennung in Frankfurt einbürgerte.

Ganz überraſchend und faſt ungeheuerlich iſt der Gedanke, daß ein Genie, deſſen umdüſterte Seele ſich in furchtbaren Viſionen ausſtrömt, zugleich mit korrekter Sorgſamkeit den Zirkel gehandhabt und Mühlräder konſtruiert haben ſollte! Doch ſcheint ſchon ein Zuſatz bei Steinmeyer 1629 auf eine andere Tätigkeit des Meiſter Matthes hinzudeuten. Indem er nämlich bei

[1] lid mhd = Deckel.
[2] Jetzt im Bayeriſchen Staatsarchiv zu Würzburg. Bd. IV, S. 330.

[1] Joachim von Sandrart, Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild- und Malerey-Künſte. Nürnberg 1675. Bd. I, S. 237.

jedem Künstler Art und Umfang seiner Tätigkeit charakterisiert, nennt er „Mathes von Aschaffenburgk" einen „Künstler vnd Maler"[1]. Und was wissen wir denn tatsächlich von dem Meister? Was wissen wir überhaupt von dem Reiche des Genies und seinen Grenzen? Wir können in unserem Unvermögen immer nur ahnen, nie begreifen.

[1] Vinzenz Steinmeyer, Über die deutsche Kunst. Zit. nach Schmid, a. a. O., S. 296.

Alter und Ursprung indischer Kultur

Über Zusammenhänge zwischen Indien und Babylonien berichtete kürzlich der Generaldirektor für archäologische Forschung in Indien, Sir John Marshall, auf Grund neuer Entdeckungen in der „Illustrated London News". Und zwar handelt es sich um zwei Ausgrabungsstätten, die vierhundert englische Meilen voneinander entfernt liegen, eine in Harappa, im Süden des Pundschab, die andere in Mohenjo-Daro in Sind. Hier fand Banerji tief unter buddhistischen Baulichkeiten des 2. Jahrhunderts n. Chr. zwei weitere Schichten von Ziegelgebäuden aus sehr viel früheren Zeiten; in Harappa legte Daya Ram Sahni sieben oder acht aufeinanderfolgende Schichten bloß, die die fortdauernde Besiedelung des Ortes durch viele Jahrhunderte vor dem 3. Jahrhundert v. Chr. bewiesen. Bisher war unsere Kenntnis der indischen Altertümer kaum über das Jahr 300 v. Chr. zurückgeführt worden. Die kleineren Funde an beiden Stellen, die im allgemeinen in ihrem Charakter durchaus übereinstimmten, umfaßten Töpferwaren, Spangen, Münzen oder Münzmarken, Steinringe, Würfel und Schachfiguren und als Wichtigstes gravierte Siegel. Die letzteren sind mit einer unbekannten Bilderschrift bedeckt, die keinerlei Ähnlichkeit mit irgendeinem bisher bekannten indischen Alphabet haben, die aber eine deutliche Verwandtschaft mit Bilderschriften des mykenischen Zeitalters im Mittelmeergebiet zeigen. Prof. Sayce, der sich über diese Entdeckungen äußert, schreibt dazu, daß die mit Schriftzeichen bedeckten Siegel identisch seien mit den proto-elamitischen Buchhaltungstafeln, die Morgan in Susa entdeckt hat. Es sei danach augenscheinlich, daß in so ferner Vergangenheit wie dem 3. Jahrtausend v. Chr. ein Austausch zwischen Susa und dem Nordwesten Indiens stattgefunden habe. Andere Forscher, die ebenfalls zu den Funden Stellung nehmen, kommen zu dem Schluß, daß das Volk, das die indischen Siegel herstellte, in sehr naher Berührung mit der sumerischen Kultur gestanden haben muß und seinen künstlerischen Stil und die Grundlage seiner Schrift von den Sumeriern in der Zeit um 3000—2800 v. Chr. übernommen habe.

Johann Jakob Rischer, ein Vorarlberger Baumeister in der Pfalz

Karl Lohmeyer, Direktor des kurpfälzischen Museums in Heidelberg, dem die Kunstgeschichte des süddeutschen Barock schon so viele Forschungsergebnisse dankt, hat soeben im Kurpfälzischen Jahrbuch 1925 (Heidelberg, bei Paul Braus) grundlegend auf einen wichtigen Meister hingewiesen, der gegen Ende des 17. Jahrhunderts in der Umgebung des Baumeisters der Rastatter Residenz, Domenico E. Rossi erstmalig erscheint, auf den Vorarlberger Rischer. Dieser verließ indes den auf sein Können eifersüchtigen Italiener und wandte sich der neu aus den Trümmern aufsteigenden kurpfälzischen Residenz Heidelberg zu, die ihm eine Reihe wichtiger, zum Teil leider längst zerstörter Bauten (wie den Kanzleibau im Mönchhof) dankt, unter denen als ein Hauptwerk das Hospital St. Anna in der Plöck zu gelten hat. Über das Leben und Werk dieses ausgezeichneten Baumeisters gibt Lohmeyer einen grundlegenden Quellenbericht, dem es an farbenprächtigen Details nicht fehlt.

B.

DIE ZEIT UND DER MARKT

Sammlungen

Berliner Ostasiatisches Museum

Im 11. Heft dieses Jahrgangs ist über die Eröffnung berichtet worden. Dazu muß jetzt anläßlich der Fertigstellung der bisher noch unzugänglichen letzten drei Säle Einiges nachgetragen werden. Sie ergänzen die Sammlung hinsichtlich der frühesten Zeiten und also auch Chinas, das bisher im ganzen etwas zu kurz gekommen schien. So hat man die Gelegenheit auch sonst zu einigen Umstellungen und Ergänzungen benutzt, die in Sonderheit die chinesischen Objekte herauszuheben und räumlich zu konzentrieren bezwecken. Der Besucher kann jetzt im chronologischen Sinne den Rundgang aufnehmen und durchführen. Dann hat er zunächst die wundervollen altchinesischen Bronzen um rund 1000 v. Chr. vor Augen, eine reiche Folge jener mächtig gebildeten, zauberisch patinierten Kessel, Glocken usw.; als Hauptstück eine enorme, hellgrün schimmernde und in dichten Kreisen ornamentumsponnene Werbepauke. Dazu gehören dann die ausgelegten Kataloge einer kaiserlichen Bronzensammlung, deren jede Seite mit einer kostbar feinen, genau die Patinierung farbig kopierenden Abbildung illuminiert ist. Hankeramik und kleinplastische Grabbeigaben (in etwas provisorischer Wahl) dazwischen. Weiter dann Plastik und Malerei der älteren Epochen, überwiegend chinesischer Herkunft. Die Skulptur ist naturgemäß der schwächste Punkt der Sammlung, immerhin vertreten sie einige ansehnliche und charakteristische Stücke. So hebe ich kurz hervor einen Buddha plastisch zwischen eingravierten Gottheiten in Marmor, seltene Probe des 8. Jahrhunderts; wohl aus derselben Zeit ein großes Handfragment in Kanshitsu; geringere Proben chinesischer Steinplastik, frühe Bronzefigürchen. Ferner einige fast lebensgroße sakrale Bildwerke des 12. und 13. Jahrhunderts. Damit muß man sich, abgesehen von etlichen Bronzereliefplatten und Spiegeln, bescheiden. Weit stärker tritt die Malerei auf: da ist die golddurchwirkte, so kartographisch zierliche wie stimmungsmächtige Tempellandschaft der japanischen Tosaschule; jenes erhabene Glorienbild des Amida in großer Vertikalität und schwarzgoldener Harmonie; die farbig unsagbar zarten, in ihrer Vergilbung chromatisch noch bereicherten Darstellungen der buddhistischen Gottheiten Jizo und Monju. Für ein europäisches Museum bedeutet ein chinesisches Kaiserbildnis an sich eine große Seltenheit; das um 1300 entstandene unserer Galerie mit dem Hintergrund einer Setzschirmlandschaft fällt zudem durch die Eigenart der künstlerischen Prägung auf. Aus dem 14. Jahrhundert stammt das köstlich komponierte querformatige Kakemono mit dem Abschied der Prinzessin Chao-Chun, einer bekannten Historienszene. Zweimal erscheint der dem Baume der Erleuchtung zuschreitende Buddha, einmal mehr als asketischer Grübler aufgefaßt in dem mächtig flatternden roten Büßermantel, das andere Mal unendlich sanft und weich in sich versunken einherwandelnd. Ein besonderes Stück ist auch das ganz einfältig, aber überaus fein angelegte Stilleben eines Korbes mit Reiskuchen. Damit ist der Anschluß an die bereits bekannten Teile der Sammlung gewonnen, doch auch unter den die Tuschmalerei der Sungzeit repräsentierenden Werken gewahrt man noch manche neuen, so ein Triptychon des 14. Jahrhunderts, Kwannon, Drache und Tiger, von hoher Qualität. In Vitrinen sieben Fächerbilder mit Sperlingen und landschaftlichen Meditationen. Ein sehr originelles Stück ist das bandschmale dekorative Hängebild Korins, — ein raffiniert hingesetzter Zweig, sonst nichts. Für das Japan der Kamakura-Periode zeugt bestechend der Tänzer des Yuetsu. Auch unter den Lacken und Keramiken gute Ergänzungen.

Dem speziellen Kenner muß wohl eine sich verbürgende Einschätzung der Objekte nach kritisch-historischen Gesichtspunkten vorbehalten bleiben. Die Erlebnisbedeutung dieser in aller Unvollständigkeit so reichen und gerade in ihrer neutralen Aufmachung (die nur in den neuen Räumen zu monoton auf Grau gestellt ist) so pädagogischen Ostasien-Sammlung ist jedenfalls ganz außerordentlich. Man kann die neue Gelegenheit nicht vorübergehen lassen, ohne das allzu wenig gewürdigte Verdienst Ernst Grosses an diesem Werk gebührend hervorzuheben. Seinen Erwerbungen wie seinen Erkenntnissen und Lehren danken wir es letzten Endes.

Willi Wolfradt.

Basel

Mit dem Selbstbildnis mit dem schwarzen Hute von Hans v. Marées, von dessen Erwerbung für die Öffentliche Kunstsammlung an dieser Stelle kürzlich die Rede war, gelangten weiterhin vier sehr wertvolle Marées-Depositen in die Galerie: ein tonschönes Knabenbildnis (Studie) aus dem Jahre 1866/67 und drei Putten, ursprünglich für den Sockel des großen Dreiflügelbildes „Das Urteil des Paris" in der Berliner Nationalgalerie bestimmt. — Zugleich hat die moderne Abteilung der Gemäldesammlung durch ein Figurenbild von Pablo Picasso aus dem Jahre 1923 eine ebenso interessante als anregende Bereicherung erfahren. Das Gemälde — ebenfalls Depositum eines Basler Sammlers — stellt einen Harlekin dar, ein Motiv, das Picasso immer und immer wieder dargestellt hat. Es zeigt, wie der Künstler neuestens versucht, ein größeres Gemälde gleichsam mit den Mitteln der kolorierten Zeichnung zu gestalten. Die zeich-

nerische Struktur ist klar, die Farbe hell und von eigenartiger Schönheit.

Auch die altdeutsche Sammlung hat diesen Sommer wertvollen Zuwachs erfahren. Als Depositum der Eidgenössischen Gottfried-Keller-Stiftung (deren Erwerbungen bekanntlich an die verschiedenen schweizerischen Museen und Sammlungen verteilt werden) kam der Entwurf für einen prachtvollen Renaissanceprunkbecher von Hans Holbein d. J. in die Holbein-Sammlung. — Ein sehr schönes Porträt von Hans Bock d. Ä., den berühmten Botaniker und Arzs Theodor Zwinger von Basel darstellend, ergänzt die Sammlung des späteren 16. Jahrhunderts auf das Vortrefflichste. Handelt es sich doch in diesem Bildnis wohl um eines der schönsten Werke des Meisters aus den achtziger Jahren (1588). Auch dieses Bild ist ein privates Depositum.

Das Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung zeigt eine Ausstellung von Schweizer Landschaften um 1800 Es handelt sich hierbei meist um kolorierte Kupferstiche, Aquarelle und Zeichnungen der bekannten schweizerischen Ansichtsmatadoren des ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhunderts: Aberly, Rieter, Biermann, Wocher, Lory usw. Eine knappe historische Übersicht orientiert über die schweizerische Landschaft im 15., 16. und 17. Jahrhundert. — Merwürdig neuzeitlich wirken vor allem einige Arbeiten von J. U. Schellenberg (1709—1795) und Caspar Wolf (1735—1798). Ist es beim ersteren die oft beinahe kubische Aufteilung der Bildform, die so modern anmutet, so wecken die Stiche Wolfs oft Erinnerungen an japanische Arbeiten. Dasselbe gilt auch von Zeichnungen Marquard Wochers (1758—1830). Es ist ja nicht ausgeschlossen, daß bei den starken ostasiatischen Einwirkungen im 18. Jahrhundert (die neulich wieder von Reichwein eingehend dargetan wurden) den Künstlern direkt japanische Holzschnitte usw. zu Gesicht gekommen sind.

W. R.

Ausstellungen

Berliner Ausstellungen

Akademie der Künste / Max Rappaport † / Waldemar Rösler † / Zeichnungen von Paula Modersohn † / Graphik E. L. Kirchners / Josef Eberz / Gustav Wunderwald / Archtiekturentwürfe von Peri und Hilbersheimer / Russische Bauernkunst usw.

Der Erfolg ist offenbar das Prinzip, nach dem sich die Auswahl der Aquarelle und Zeichnungen, der Graphik und Kleinplastik für die Herbstschau der Akademie der Künste bestimmt hat, — die Geltung für diesen oder jenen Kreis, die offizielle, allgemeine, exklusive oder frischgebackene. Das ist kein übles Prinzip, weil unserm öffentlichen Kunstleben der Ausdruck des Publikums als geschichtebildenden Faktors sonst fehlt, und weil es gerade der amtlichen Ausstellung im republikanischen Deutschland besonders zukommt, ihn zu suchen. Zudem bilden auf Grund solchen Programms die Akademie-Ausstellungen recht klar das Gegenspiel zu den „Juryfreien", die Fundgrube sein wollen und sollen. Deutliche Abgrenzung der Kompetenzen kann nur die Dramatik unseres Ausstellungslebens straffen und damit die Entwicklung der Dinge fundieren und steuern. Man kann also das Gesetz der Auswahl gelten lassen, zumal es nicht zu engherziger Aussperrung jeden neuen Gesichts geführt, sondern diesmal Talenten wie Otto Richard Voigt, H. Teuber, Egon v. Kameke und Karl Hubbuch Zutritt gewährt hat. Aber es darf sich freilich nicht durch Urteilslosigkeit diskreditieren, die irgendwelche konventionellen oder modischen Macher glaubt in die Gesellschaft eines Corinth oder Kirchner bringen und sanktionieren zu dürfen, also etwa die öden, nicht mal zu äußerst gekonnten Gesangbuchbilder des Herrn Akademieprofessors Pfannschmidt, die Caligarismen der Kilian und Kuhfuß oder die verblasenen, pseudorembrandtischen Bibelradierungen O. Schuberts, — dessen Erfolg das Konto Meier-Graefes belastet. Unverständlich erscheint auch, daß beispielsweise die dünne Gefälligkeit der Heinr. Hübner, Hasler, Tappert, Troendle, die dreiste Schmissigkeit Krauskopfs hier immer wieder ausgiebige Unterstützung findet. Im Vordergrunde stehen diesmal mit größeren Folgen Arthur Kampf, dessen verdünnende Synthese aus Rethel und Menzel durch keine Vorurteilslosigkeit ein auch nur bescheidenes Erlebnis sich entlocken läßt, und Olaf Gulbransson mit etwa vierzig äußerst delikaten und aparten Bildnisprofilen, aus denen Zärtlichkeit und Witz seiner sich niemals übernehmenden Begabung evident werden. Trocken und demonstrativ wirkt Baluschek neben den traurig-lustigen Berliner Beobachtungen Heinrich Zilles, deren kräftige Menschlichkeit eine zugleich drollige und bescheidentlich große Rundheit der graphischen Form erzeugt. Rudolf Großmann, der sein bürgerlich-spirituelles Pendant genannt werden könnte, überrascht diesmal mit aus Italien heimgebrachten Porträts aus Vatikan und Gelehrtenwelt. Sehr amüsant hat Orlik in amerikanischen Tingeltangels und Jargontheatern skizziert. Von warmer Nachdrücklichkeit sind die Bildniszeichnungen Meidners, Landschaftsaquarelle von Czobel und Partikel. Unter den illustrativen Arbeiten möchte ich Karl Walsers blaurot gedruckten Lithos zu einer Novelle Kellers und seinem „Prinz Friedrich von Homburg" an die Spitze stellen, sogar noch vor Slevogts gewiß köstlichen Federzeichnungen zu mehreren Tiermärchen. Anmutigste Persiflage gibt G. W. Rössner in seinen vergnüglich ausgetuschten Radie-

rungen, zumal in denen des Oſterbilderbuches „Die Belagerung von Aelingen". Eine gewiſſe Sonderſtellung nehmen in dieſer Umgebung die geometriſch-textil, faſt ſchachbrettartig ſtiliſierten Figuren der Holzſchnitte Ewald Dülbergs ein, Blätter ſehr abſichtlichen Habits, aber von eindringlicher dekorativer Wirkung. Überaus dürftig die Ausbeute an Plaſtik kleinen Formats: zwiſchen geſchraubten und billigen Dingen hat die Feinheit Hufs keine Mühe, ſich entſcheidend abzuheben; ſonſt tritt nur K. H. Iſenſtein qualitativ ein wenig hervor, und ſchließlich hat man die Freude, lächerlich zwiſchen allerlei Bazarbronzen geſtopft ein paar holde, kleine Zebus der Sintenis zu entdecken. Einige Bildhauerzeichnungen ſind weſentlicher als die Skulpturen ſelbſt: Scharff, Barlach, Albiker miſchen ihre Blätter in das vielfältige Geſtöber dieſer Schau, die ſich kaum als ein Ganzes werten läßt. Loſe ſchwärmt ihr Mancherlei um den Mittelpunkt eines reich verſehenen Munch-Saales, deſſen mächtiges inneres Gewicht eher herauszudrängen ſcheint und eine Einheit des Übrigen allenfalls negativ definiert, ohne damit den Wert des einzelnen (wie die Sprache ſo treffend ſagt) zu beeinträchtigen. —

* * *

Zweier Toter gedachten die Erinnerungsausſtellungen in der Galerie Flechtheim und im neuen Kabinett Dr. Steinbart. Hier ehrte man den nach viel Not und langem Leiden vierzigjährig in dieſem Sommer geſtorbenen Wiener Max Rappaport, — gab ihm das wohl letzte Geleite. Denn ſo wohltuend ſeine anſpruchsloſe helle Malerei in der Anwendung auf ein kleines Früchteſtück, einen zart geſehenen Akt (weniger im Porträt) berührt, — ſie iſt, liebevoll und als perſönliches Dokument gewiß liebenswert, doch ein zu harmloſes Vermächtnis, um den Erblaſſer lange überdauern zu können. In ſehr einfachen, luftigen Landſchaften aus dem Süden oder auch in dem feinen Paſtell einer ſchreibenden Dame aus dem letzten Jahre erweiſt ſeine ſchlichte Begabung ſich am reinſten, und zweifellos iſt es Entwicklung noch geweſen, die ein vorzeitiges Ende hier beſchloſſen hat.

Doch iſt Rappaport eine der Zeit nur folgende, nicht ſie antreibende Erſcheinung wie der mit 34 Jahren aus dem Daſein geſchiedene Waldemar Rösler, deſſen Werk an der Schwelle der jungen Kunſt ſteht, einzuordnen etwa zwiſchen Liebermann und Nolde in ſeiner aus der weiten in die wuchtige Form ſtrebenden Landſchaftsgeſinnung, in ſeinen unbeholfen aber mächtig komponierten Gruppen, in ſeiner rebelliſch ſtarken, paſtoſen Farbigkeit. Diesmal gewähren die wenigen Bilder und Zeichnungen der kleinen Schau nur einen kurſoriſchen Überblick über ein von linienklarer Kühle zu leicht aufgeſchürfter Tonigkeit und weiter zu immer voller aufrauſchender, inbrünſtig erglühender Bewegung bis an die Grenzen der Ekſtaſe ſich wandelndes Schaffen, — der eben hinreicht, zu nachhaltigerer Würdigung dieſes hervorragenden Übergangsmeiſters (und insbeſondere des leidenſchaftlichen Landſchafters) zu mahnen. —

Auch Paula Moderſohn gehört uns, wie ihr Schaffen ſich nun einmal vorzeitig beſchließen mußte, zu den bedeutſamſten Erſcheinungen jenes Übergangs. Wenn jetzt der ſogenannte Expreſſionismus gern als überſtandene Epiſode ſchwärmeriſcher Verkrampfung und ſubjektiviſtiſcher Anmaßung abgetan wird, ſo kommt die Erinnerung an dieſe Frau gerade recht, die ebenſo wie Rösler, durch die ſchlichte Wahrhaftigkeit ihres perſönlichen und künſtleriſchen Seins nachhaltig für die Echtheit und Innengründigkeit deſſen zeugt, was mit ihr zugleich wuchs und wurde. Aus den ſechzig faſt einfältigen Zeichnungen, vor die man ſich jetzt in der Galerie Dr. Goldſchmidt und Dr. Wallerſtein geführt ſieht, ergibt ſich das Weſensgewicht dieſer mütterlichen Kunſt um ſo unabweislicher, als es ſich nicht durch jene Formenſchwere zu verbürgen trachtet, die den Gemälden der Paula Moderſohn oft eine gewiſſe Zähigkeit auferlegt. Indem hier den weich abgerundeten, loſe umfangenden Umrißlinien die Gewinnung der eigentümlich ſtämmigen Körperform gänzlich zugemutet und auf alle Innenzeichnung und belaſtende Schraffur verzichtet iſt, vereinfacht und bindet ſich die Darſtellung breitgelagerten Daſeins abermals, um zugleich doch der flächigen Reduktion das Schwebende des Friedens, eine melodiſche Schemenhaftigkeit zu verdanken. Ob da ein paar rundköpfige Kerlchen durch die Sonne lungern oder eine nächtliche Droſchke träumend in ihre Schatten ſinkt, ob das bedächtige Antlitz ſtiller Menſchen oder mit einer an die Zeichnungen eines Degas gemahnenden Feſtigung Spröde und Gelaſſenheit des Nackten mit reinen Zügen erſammelt iſt, — ſtets iſt das wurzelnd Wirkliche einverwoben dem leiſe tönenden Geheimnis unendlicher Ergebung. —

Der Salon Caſſirer hat ſeiner vorjährigen Ausſtellung von Gemälden E. L. Kirchners eine ebenwertige ſeiner Graphik folgen laſſen, deren mehr als 200 Blatt, ein Bruchteil gewiß nur dieſer überaus ertragreichen Produktion, alle Seiten ſeiner Kunſt überſchauen und wie niemals noch das perſönliche Format das Schaffens erkennen laſſen. Man ſieht den Beginn im Zeichen Munchs, wo ein wellig fließender Strich Köpfe einkreiſt wie traumhaft treibender Gedanke, breit abgerundete Flecke weich ſich gegeneinander lagern, das Geheimnis einen gleitenden Rhythmus, der Effekt faſt plakathaften Vollton hat. (Ungefähr bis 1909.) Dann bekommt der Schnitt, die Zeichnung jene feine Eckung, die zerſtrählte Fläche, die ſpitzwinklige Struktur, deren ſpröde Geiſtigkeit und ſchlanke Bizarrerie einer von den Eindrücken der Straße, des Cafés und

Kabaretts befruchteten Thematik entspricht. Die schmale Verschlossenheit des lithographierten Gerdakopfes etwa gibt den subtilnervigen Stil der Berliner Vorkriegsphase in der dunkelsten Lage. Die Bildnislithographie Kohnstamm von 1915 bezeichnet in ihrer hochgebauten, kantigen Strenge die fernere Entwicklung, so wenig diese auch einer Schnur folgt noch einen Lehrgang eindeutig absolviert. Wie 1917 der Kopf van de Veldes mit zarter Linie aus dem schwarzen Plattenton geritzt, drei weitere Jahre später die Züge des Kunsthändlers Schames auf eine aparte Chiffre gebracht sind, das zeigt, wie Kirchner keineswegs seine raffinierte Kultur um der kräftigen, fast knorzigen Härte willen verleugnet, zu der ihn vollends die Naturumgebenheit seiner Schweizer Genesungsjahre bestimmt hat. Eine bäurisch zähe Formenenergie drängt und wuchert in diesen Blättern, die Arbeitsmenschen und das höckrige Alpenland mit seinen Herden schildern. Die Wirrung ist nie zerfahren, sondern ein fast leidenschaftliches Durcheinanderwachsen, das im Farbholzschnitt die Töne kühn und prächtig anfacht, und bei loserer Technik die Striche halmig aufschießen, den Grund gären macht, bis nahe an die Gefahr graphischen Verdschungelns heran, — vor der Kirchner durchaus bewahrt ist durch sein unfehlbares Organ für jene tiefste Rhythmik, die keine Rechnung bruchlos auszudrücken vermag. Sie ist der Herzschlag dieses graphischen Schaffens in seiner ganzen Vielfalt und Ausdehnung, — sie durchschwingt großmächtig den Raum, dessen Wände bedeckt sind mit diesen Dokumentationen hoher geistiger Reife und schöpferischen Eifers. —

Die Kunsthandlung F. Gurlitt beteiligt sich mit einer großen Sammlung jener silberzarten und bescheiden-eindringlichen Studienblätter C. D. Friedrichs an den jetzt sich mehrenden Hinweisen auf unseren tiefsten Landschaftsgestalter. Da in diesen Heften demnächst von anderer Seite näher auf die Zeichnungen Friedrichs wie auch auf die zugleich ausgestellten autodidaktisch talentierten Umrisse Richard Herbers eingegangen werden soll, darf ich mich auf den bloßen Vermerk beschränken. Aus anderen Gründen wäre auch über die solcher Nachbarschaft wenig würdigen Arbeiten von Josef Eberz wenig zu sagen. Eine abgeblätterte Neomystik, eine überlebte Landschaftsextase, eine verflaute Zirkusromantik: eine Tüte Kuchenkrümel, der man jede trockene, runde Scheibe Brot vorziehen muß. — Im andern Geschäft zeigt Gurlitt altperuanische Webereien und Keramik, Ausgrabungen von den Totenfeldern von Pachacamac und Lima, bezwingend durch die Kultur der Formgebung und des Ornaments, verblüffend insbesondere in der markanten Modellierung der als individuelle, charakteristisch ausgeprägte Gesichter gestalteten Töpfereien. —

Die Landsberg-Buchhandlung führt einige Landschaften des bekannten Bühnenmalers Gustav Wunderwald vor, die das feiernd Stille des Erdenraums mit zumeist doch dekorativ geglätteten, ja prospektmäßig eindeutigen Mitteln zu gestalten suchen. Doch wirkt jene allzu explizite Komponiertheit und Blänke mitunter bereits wieder als eine künstlerische Einfalt, als schöne Unverhohlenheit. Kulissensymmetrie und koloristischer Hochglanz bekommen dann etwas fast Primitives, das versöhnt. Vor allem ein Hafenbild mit buntschlotigen Dampfern oder jene Eberesche, deren korallene Beeren in der Mittagssonne nur so trompeten, übertreiben dieserart die Trivialität ins Eigentümliche. —

Im „Sturm“ außer den Stimmungstapeten der Frau Walden (wir wollen uns nicht in Familienangelegenheiten mischen) architektonische Entwürfe von Ludwig Hilbersheimer und Peri, fesselnd durch die völlige Unverbrämtheit und radikale Nüchternheit der Baugestalt. Wie Regalgefache sind die Geschosse aufeinandergesetzt, fast ohne rhythmische Differenzierung, rahmenlos die Fenster hingezählt. Diese Architektur ist wirklich nur Grundriß mal Höhe. Aber besonders in ausgedehnten Blockanlagen und Reihenhäusern hat ihre kühne Gleichförmigkeit, ihr asketischer Rationalismus etwas Unweigerliches. Ein Massenstil, ein idealistischer Kasernismus tritt hier in Erscheinung, der das Wohnen uniformiert, aber zugleich den Begriff der Nachbarschaft monumentalisiert. Die einzelne Schlafkabine weist dieselbe Konsequenz unverschminkter Sachlichkeit auf wie der Zeitungspalast. Während Hilbersheimer immerhin mit dynamischen Wirkungen der geschlossenen Masse rechnet, geht Peri in der Ernüchterung der Architektur noch weiter bis zur absolut schematischen Addition von Zellformen. Der Unterschied ist freilich recht fein, denn mit der Individualität des Wohnens erscheint auch die des persönlichen Architekturstils fast getilgt. —

Eine kleine Wanderschau russischer, ukrainischer und tatarischer Bauernkunst ist ins ehemalige Kunstgewerbemuseum eingezogen; einerseits Dekorationsentwürfe, deren unbekümmerte Buntheit bei seltsamer Armut an Formvariationen und motivischen Einfällen nur wenig hergibt, andrerseits ältere Textilprodukte aus den verschiedenen Gouvernements des Riesenreichs, seiner Weitläufigkeit entsprechend von sehr verschiedenem Gepräge, allgemein aber die Kultiviertheit des russischen Schmucksinns bezeugend. Es handelt sich da z. B. um bestickte Kopftücher und Lakenränder, reichfarbig mit Sphyngen und einer Art von Pfauen, mit buntblättrigen Bäumen und biedermeierlichen Brautleuten unter Torbögen verziert, um Häkelarbeiten, rote Kreuzstickerei, Handdruck und orientalisch anmutende Gewebe. Man trennt leicht nordische Tierornamentik von der Maureske süd-

licher Distrikte. Insgesamt eine ganz und gar nicht primitive, eher filigrane Wirkung.

Willi Wolfradt.

Wiener Ausstellungen

Würthle & Sohn: Romako / Bukum A.-G. (vorm. H. Heller & Cie.): Frans Masereel, Ölgemälde, Zeichnungen, Holzschnitte.

Im Gegensatz zu Makart, diesem in äußerem Glanze aufgehenden Genußmenschen moderner Renaissance, ein verschlossener, tief innerlich veranlagter Charakter, ist Romako zu seinen Lebzeiten ebenso zugunsten Makarts unterschätzt worden, wie er (der unstreitig Modernere) heute auf Makarts Kosten überschätzt wird. Was Makarts Historien auszeichnet, das gewaltige, den Beschauer mit sich fortreißende Pathos der Gestaltung, fehlt dem an seinen Entwürfen unermüdlich herumbessernden Romako. Von geistigem Erleben ausgehend, zeigt er sich am stärksten in den (in der Sammelausstellung bei Würthle ganz vorzüglich vertretenen) eindringlichste Charakterisierungskunst bekundenden Bildnissen. Bilder, wie das impressionistische Frauenbildnis von 1866 oder das bekannteste, der Frau Professor Stern (in dekorativer Wirkung und Linienschöne ein Vorläufer des Wiener Jugendstils), das ganz pleinairistisch aufgefaßte Bild seiner Tochter Sophie („Mädchen mit Korb"), der in dick aufgetragenen Farben modellierte Kopf einer Greisin, ferner Landschaftsimpressionen, wie der seidig schimmernde Wolfgangsee oder das „Nächtliche Lager" zeigen ihn der Kunst der österreichischen Heimat um Jahrzehnte voraus. In seiner Frühzeit von Rahl beeinflußt, dann aber, während des Pariser Aufenthalts und in der Folge von den Franzosen (insonderlich Manet, Moreau, Courbet), bringt er doch in den meisten Werken, in der geistigen Ausschöpfung des Themas, auf dessen möglichst prägnante Fassung es ihm vor allem anderen ankommt (und der auch seine eigenartig pikante Technik dient), seine überragende Persönlichkeit zur Geltung.

* * *

Die seit langem von der Bukum A.-G. angekündigte Masereel-Ausstellung ist nun endlich doch eröffnet worden und läßt die Bedeutung des Holzschneiders Masereel, aber auch, in der sehr ungleichwertigen Handhabung unterschiedlicher künstlerischer Ausdrucksmittel, seine völlig einseitige Veranlagung erkennen. Die wenigen uns vorliegenden Originalholzschnitte aus den letzten vier Jahren, meist Darstellungen von Charakterchargen, lassen sich an Eindringlichkeit keineswegs mit den Bildern messen, mit denen er gleichfalls zur Schau gestellte Bücher geschmückt hat. In der gedrängten Fülle des Geschehens, ihrer mit größter Schlichtheit in Technik und Form sich paarenden, durch die Intensität des Miterlebens gesteigerten Ausdruckskraft, erscheinen sie, flammende Anklagen gegen die bestehende Gesellschaftsordnung, als Schöpfung des berufenen Volkskünstlers. Mit seinen Tuschzeichnungen (die den Eindruck mäßiger, überdimensionierter Witzblattkarikaturen erwecken, und den nicht minder belanglosen, farbig unerfreulichen Ölgemälden verglichen, erweisen sie Masereels hauptsächliche Begabung für den Holzschnitt.

St. Poglayen-Neuwall.

Amsterdam

In den unteren Sälen des Städtischen Museums fand eine Gedächtnisausstellung der Holländerin Jacoba van Heemskerk statt, bei deren Eröffnung Lothar Schreyer vom Sturm, Berlin, eine Ansprache hielt. Die Ausstellung gibt eine lückenlose Übersicht über die Entwicklung dieser Malerin, von der ihre holländischen Landsleute behaupten, daß sie sich desto mehr verlor, je weiter sie fortschritt, von der indessen wir deutschen Betrachter sagen müssen, daß sie in einer merkwürdig instinktfesten Weise von ihren kargen Anfängen hinweg den Weg geschritten ist, der sie zum Ziel ihrer stärksten Entfaltung brachte. Es klafft hier, wie in so vielen Dingen der Kunst, ein grundsätzlicher Meinungsunterschied zwischen Holländern und Deutschen. Für die heutige holländische Epigonenwelt unter den Malern ist nun einmal das Malen nicht Lebens-, sondern Metierform; neben ihrem Werke bleiben sie immer jemand anderes mit einer absonderlichen Biographie, wogegen Jacoba von Heemskerk mit ihrem Schaffen sich ohne Abstrich gleichsetzt. Ihre Werke sind ihr Leben, und so schaut denn der Besucher dieser Gedächtnisausstellung mit großer Ergriffenheit nicht nur bunte Leinwände, Glasmalereien, Holzschnittdrucke: er schaut mitten hinein in das unruhige Brodeln einer Seele, die sich nicht genugtun kann, sich in mystischer Weise zu verschenken, zu verströmen. Jacoba van Heemskerk war nicht von einzelnen Erscheinungen gedrängt, sie treulich nachzubilden; sie war besessen von dem Erscheinungsall, und diese Überfülle von Welt, die in sie einmündete, sie farbig wieder hinauszusenden. Diese wirklich schöpferische Inbrunst, war, was sie bewegte, ist, was von ihren Werken dem Betrachter, in ihn übergreifend, sich vermittelt.

H.

Bautzen

Am 9. November eröffnete der Bautzener Kunstverein im Stadtmuseum die 6. Jahresausstellung der Freien Künstlervereinigung Bautzen, an der diesmal folgende Mitglieder beteiligt sind: Berthold Hunger, Fritz Kurth, Marianne Britze, Georg Neugebauer, Paul Wicke, Martin Neumann und Karl Paul. Die Ausstellung bringt eine reiche Jahresernte von Ölgemälden, Aquarellen und graphischen Arbeiten. —

Der große Vortragssaal des Stadtmuseums ist für eine Sonderausstellung von Professor Hans

Unger-Loschwitz reserviert, der seit langem zum ersten Male wieder mit einer größeren Ausstellung in seiner Heimatstadt vertreten ist.

Danzig

Die von der Leitung der Danziger Kunstsammlungen seit Jahresfrist in regelmäßiger Folge veranstalteten Ausstellungen neuer Kunst beginnen, über die Grenzen der Freien Stadt hinaus, allmählich für den ganzen Nordosten von besonderer Bedeutung zu werden. Im Anschluß an die Pechstein-Ausstellung zu Anfang des Jahres folgte im Stadtmuseum eine groß angelegte „Ausstellung moderner Plastik", in der alle führenden deutschen Plastiker meist mit größeren Werken vertreten waren. Der mit zahlreichen Bildbeigaben versehene Katalog nennt die Namen Albiker, Barlach, Edzard, Fiori, Garbe, Gies, Haller, Huf, Knappe, Kolbe, Lederer, Rickert-Freiburg, Roeder, Roell, Scharf, Sintenis, Steger. Unter den ausgestellten Arbeiten ragte Barlach mit einer älteren Kaminbekleidung aus Berliner Privatbesitz, ferner Kolbe, dem ein ganzer Saal vorbehalten war, durch seine „Assunta", „Klage", „Adagio" u. a. sowie durch einige Bildnisköpfe aus Danziger Besitz hervor.

Zurzeit ist die Kunstforschende Gesellschaft mit einer Ausstellung „Alte Kleinkunst", die vorwiegend aus Danziger Privatbesitz zusammengebracht wurde, Gast des Museums. Unter den 900 Nummern, die der geschmackvoll ausgestattete Katalog verzeichnet, fallen nach Zahl und Qualität vor allem Danziger Silberarbeiten und Miniaturen ins Auge. Gleichzeitig zeigt der Kunstverein im graphischen Ausstellungsraum eine kleine Schau älterer und neuerer deutscher Karikaturen. r.

Dresden

Zu welchem Grad künstlerischer Kultur die Ausnützung aller eignen Darstellungsmittel führen kann, zeigen die Arbeiten L. Feiningers von 1924 in der „Fides". Ohne Zweifel enthalten die äußerlich bescheidensten Blättchen das Höchstmaß seiner Intensität, als wenn er alle Jahre vorher gebraucht hätte, um im sechsten Jahrzehnt seines Lebens mit ein paar Strichen eine Sache endgültig zu sagen. Was Feininger bis zu seinem 40. Jahre geschaffen hat, ist heute beinahe schon vergessen, selbst die „Lokomotive" (Öl, 1912), das einzige frühere Bild dieser Ausstellung, ist eine Kuriosität. Was aber dem letzten Jahre angehört, läßt zuweilen an meisterliche Arbeiten des fernen Ostens denken. Ein Blatt wie die „Scheunen" 1924 verbindet die Selbstverständlichkeit einer wahrhaften Kinderzeichnung mit den Reizen einer aufs höchste verfeinerten malerischen und zeichnerischen Kultur. Die Raummystik, das Mathematische der vorausgehenden Periode verwächst so organisch den Dingen und ihrer atmosphärischen Umgebung, daß es sich als Gestaltungsproblem gar nicht mehr aufdrängt, als ordnendes Gesetz aber fühlbar bleibt. Keine Methode drängt sich auf, kein Stilprinzip; die verschlafenen „Häuser im Schnee", die Spielzeughäuser von „Neppermin" sind zunächst mal da, auch für den, der nichts weiter sieht. Man muß sehr nahe herantreten, um die Kostbarkeit einer solchen Miniatur voll zu erkennen; da ist jeder Strich, jeder Wasserfarbenton das Ergebnis künstlerischer Überlegung und Erfahrung. Und es entsteht doch keine Formel, sondern in jedem Falle ein besonderer Ausschnitt des Lebens. „Wolken" heißt ein Blatt, das Unkörperlich-Körperliche der Atmosphäre ist auf ein Netz von Strichen projiziert, das mit Tiefendimension gar nichts mehr zu tun hat und in der Durchdringung der Linien alle Überraschung dieser gleichsam dauernd sich verwandelnden Architektur enthält. Was sonst von Natur darauf existiert, erscheint wesenlos klein, Feininger weiß immer über das Verhältnis der Dinge untereinander und im Raum etwas Neues auszusagen. Das Groteske und das Persiflierende tritt heute zurück, nicht aber das Geheimnisvolle. Es steckt in der scheinbaren Intimität der abendlichen Städtebilder (Lüneburg, Legefeld), in der endlosen Vertikale der Türme, mehr noch in der gläsernen Sprödigkeit der Strandlandschaften, die den Atem anzuhalten scheinen, so still sind sie geworden in der Geisterhaftigkeit der Aufzeichnung. In den wenigen mit ausgestellten Ölbildern ist die Raumdurchdringung der früheren Jahre in eine Farbendurchleuchtung übersetzt, die den Gegenstand fast noch mehr zurückdrängt, ohne ihn jemals aufzuheben.

Eine Auswahl Munchscher Graphik hängt in der Galerie Arnold. Ganz frühe Drucke sind dabei: das junge Modell 1894, Mondschein 1895, das lithographierte Selbstporträt 1895, Abend 1896 (Farbenholzschnitt, mit Wasserfarben ergänzt), Landschaften von der Jahrhundertwende. Späte Holzschnitte, die denen um 1900 in der Verwendung der Mittel, nahestehen und eine Anzahl Lithographien aus dem letzten Jahr (Wiesbaden 1923). Es wäre wünschenswert, einmal im Zusammenhang zu sehen, was Munch seit 1910 an graphischen Arbeiten geschaffen hat, dann erst wäre ein sachliches Urteil, das die letzten Jahre einbezieht, möglich. Das Oeuvre der wesentlichen deutschen Graphiker ist so erheblich geworden, daß man heute mit anderen Maßstäben vor Munch tritt und beiden Teilen Unrecht tut, wenn man ohne erschöpfende Kenntnis des Materials urteilt.

Im Kunstverein ist eine Gedächtnisausstellung für den Tiermaler Emanuel Hegenbarth, der als Professor an der Kunstakademie eine Anzahl von Schülern sehr gefördert hat. Seine Begabung scheint in der unterrichtlichen Tätigkeit gelegen zu haben. Er war ein guter Anreger und bescheiden genug, den Jüngeren sein Vorbild nicht aufzuzwingen. Was er selbst als

Maler geleistet hat, erinnert an die Münchner Zeit eines Zügel, liegt von dem, was uns heute bewegt, sehr weit ab. Will Grohmann.

Karlsruhe

Die Badische Kunsthalle, die sich vor allem auch der Pflege einheimischer Kunst widmet, bereitet außer der bereits angekündigten Trübner-Ausstellung eine Ausstellung von Gemälden und Zeichnungen Emil Lugos vor, dessen Schaffen, wie dasjenige Wilhelm Trübners bisher noch nicht in einer umfassenden Gesamtausstellung gezeigt worden ist.

Köln

Im Lichthof des Kunstgewerbe-Museums steht eine höchst bedeutsame Töpferei-Ausstellung. Sie zeigt wieder, daß wir anständig in unserem täglichen Gerät werden müssen, daß wir das aus eigener Kraft aber nicht mehr können. Um 1900 wurde in Frankreich an der gleichen Aufgabe gearbeitet, die zum Teil erfreulichen Ergebnisse warten im Musée Galliera in Paris darauf, Geschichte zu werden. Köln vereinigt Beispiel und Gegenbeispiel. Der verspielte, ungefäßmäßige Kitsch der Münchner Werkstätte E. Beckmann kann sich in Detail nicht genug tun, versüßt Lila durch abgelaufene Vanillesauce, tut schön und steht dem einfach Keramischen unglaublich fern. Viel besser arbeitet Scherer, München. Er nimmt bereits den einen der möglichen Ausgangspunkte. Der heißt Orient. Diesmal ist es der islamische. Gefäßformen laden breit aus. Blau mit hübscher Zeichnung herrscht vor. Mißlungen sind nur die Kacheln. Denselben Weg geht Grootenburg, Krefeld. Die Krefelder Sachen bilden den Höhepunkt der Ausstellung, sie verdienen gesammelt zu werden. Die ganz sorgfältigen Stücke bleiben natürlich Luxusgegenstand, aber sie stehen als persönliches Kunstwerk turmhoch über allem Aufstellporzellan, dem man immer noch vergeblich das große Erdbeben wünscht. Grootenburg hat offenbar zwei Epochen, eine islamische mit klaren Glasuren und eine ostasiatische. Wie da die geflossenen Japanglasuren selbständig verarbeitet werden, ist vorbildlich. Die Form glückt stets, ebenso die Oberfläche. Nur ein einziges Beispiel, ein Becher mit eingeflossenem Gold, meistert den scheinbaren Zufall des Brandes nicht. Chinesisches „Ochsenblut" läßt sich kaum treffen, aber gleichmäßiges Rot, Gelb über reliefiertem Ton sind höchst glückliche Entlehnungen. In allen Fällen hat die keramische Haut eine herrliche Fülle und Sättigung, die Sprüngelung liegt in die Oberfläche gebettet. Daneben hat Rußbach, Frechen, einen schweren Stand. Man gewinnt den Eindruck ernster Arbeit, die auf dem richtigen Wege ist. Die meisten Metallglasuren von Rußbach behalten noch etwas Speckiges. Gedämpftes Blaugrün herrscht vor. Ansatzstellen einer dunklen Träne im Inneren der Schale mißraten, werden dumpf. Die Sprüngelung liegt auf dem Scherben wie aufgeklebtes Spinngewebe. Die Abschnürungsspirale der Töpferscheibe, das japanische Itokiri wird sehr glücklich innen verwertet. Der zweite keramische Pol der Gegenwart ist die Bauernkunst. Von ihm gehen die Hael-Werkstätten, Velten in der Mark, aus. Warum fehlt eigentlich das Weimarer Bauhaus in diesem Teil der Ausstellung? Auf weißem Grund herrscht einfaches Muster oder Pinselzeichnung von angenehmer Buntheit. Diese Töpfereien eignen sich zur billigen Massenware. Sie werden also zur Gesundung des Geschmacks, des an lächerlichem Kitsch unempfindlich gewordenen Auges, des an schlechten Formen abgebrauchten Tastsinns der Hand mehr tun können als die teuren Meisterwerke.

Den Kunstverein füllt Richard Seewald mit einer umfassenden Ausstellung. Dieser Maler wurde kürzlich als Lehrer an die Kölner Kunstgewerbeschule berufen, ein Fortschritt, zu dem die Stadt beglückwünscht werden muß. Das graphische Werk Seewalds ist durch Buchillustrationen bekannt. Es gibt Blätter von bezwingender Beherrschung der Fläche, Tierdarstellungen von geradezu rührender Erfassung des Wesens. Nur ganz weniges erscheint unruhig und ungelöst. Den großen Graphiker zu feiern, hat man gerade in Anbetracht seiner neuen Aufgabe besonderen Anlaß. Von zwei Reisen nach dem Süden, nach Elba und nach Positano, stammen Aquarelle. Auch diesem Künstler liegt dies Material. Er malt weniger die duftige Skizze, den Eindruck als die Bändigung der reichen Formen und Farben. Und doch erhält er die Frische des Tons. Selbst übervolle Blätter sind diszipliniert. Unsere Zeit hat die Festigung des Bildgerüstes erfahren, diese Gewißheit verliert man bei Seewald nie, deshalb ist es so ungemein „modern". Glasfenster drängen ihn zu sehr auf Figürliches. Ölbilder wirken ungleich. Manches bleibt unruhig, Blaugrün gibt seiner Farbenskala einen etwas harten Grundton. Aber Gemälde wie das „Reh" und das „Mädchen auf dem Balkon" beweisen, daß auch ein Meister der Graphik „malen" kann. Keine Arbeit dieses Mannes scheint unehrlich oder uninteressant. Zur Eröffnungsfeier ließ man ihn leider aus seinem Nachlaß und aus Hochland 1924/25, Heft 1, lesen ... Das Ethos in Ehren, aber man malt mehr mit dem Pinsel. Maler sollen zu Eröffnungsfeiern nicht Morgenandachten, sondern Stepptänze veranstalten.

Steinhausen ist in jeder Beziehung ein Kleinmeister. Seine angeblich urdeutsche Tradition beruht auf Übertreibung. Gemüt allein tut es nicht. Der Gedächtnisausstellung im Kunstverein fehlen mit einer kleinen Ausnahme die Landschaftsskizzenblätter, die den Maler im Frankfurter Städel-Museum so liebenswert ma-

chen. Statt dessen gibt es religiöse Stoffe, inmitten weißgrauer Staffage eine eingebaute Rembrandt — Grablegung. Der Bildhauer Grund zeigt an gleicher Stelle Plastik, darunter einen schönen weiblichen Torso, der Architekt Lüttgen Innenräume.

Bei Flechtheim werden die Franzosen Lascaux und Masson mit dem Kölner Kronenberg zusammengebracht, eine höchst lokalpatriotische Handlung, denn sie bekommt Kronenberg vorzüglich. Die wenigen Qualitäten Lascaux' stammen von Utrillo. Die erheblicheren von Masson führen die Kunst eines Braque weiter und berühren sich mit dem dürftig gezeigten, aber bedeutenderen Juan Gris. Sollte süßliche Malerei die Zukunft Frankreichs sein? Kronenberg kam inzwischen wie Seewald an die Kölner Kunstgewerbeschule. Seine flächigen Ölbilder sind mehr als gute Arbeit, seine Aquarelle werden immer gelöster. Jede Ausstellung des jungen Malers brachte einen Fortschritt. Er verdient, über Köln hinaus gezeigt zu werden. Um das Bild bei Flechtheim ganz bunt zu machen, blieb eine Wand prächtigen chinesischen Tuschbildern im Stil des 12. Jahrhunderts reserviert. Im Zentrum von Raum und Interesse thront eine neue Sammlung chinesischer Sung-Töpfereien, die ganz auf Weiß gestimmt ist. Von Konsolen lächeln hinterindische Plastiken mitleidig auf moderne Malerei.

Alfred Salmony.

New York

In den Anderson Galleries hält die Vereinigung unabhängiger Künstler, „Salons of America", ihre erste Ausstellung von Radierungen, Holzschnitten, Aquarellen usw. ab. Die Beteiligung ist keine allzu große, und das Interesse des Publikums offenbar ein noch geringeres. An Verkäufen ist kaum ein einziger zu melden: eine peinliche Apathie. Dabei finden sich unter den Blättern einige recht ansprechende Arbeiten, die sich um technische wie rein künstlerische Probleme bemühen, wie z. B. die Blockdrucke Henry F. Taylors, John Storres und Paul Rohlands, welch letzterer seine Holzblöcke bemalt und davon Monotypen abzieht, die diesen eigne Qualitäten in stetig wechselnden Mosaiken von Form und Farbe und erfrischender Spontaneität in reichem Maße besitzen. Von Charles W. Bartlett finden sich zwei seiner neuesten fernöstlichen farbigen Holzschnitte, Szenen stiller Konzentration aus dem Wunderlande Indien.

Bei Ehrichs sieht man fünfzig Handzeichnungen des bekannten amerikanischen Porträtmalers Thomas Sully, dessen Tätigkeit sich vornehmlich auf die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts erstreckte. Unterschiedlich wie seine, namentlich im weiblichen Bildnis oft süßlichen Gemälde, zeigen so manche doch ein zwar nicht festes, eroberndes Zupacken, wohl aber ein liebevolles, fast streichelndes Inbesitznehmen, aus dem Echtes erblüht. Die Zeichnungen stammen noch aus dem Nachlaß des 1872 fast neunzigjährig verstorbenen Künstlers. F.

Nürnberg

In der Kunsthalle am Marientor wurde eine Herbstausstellung Berliner Kunst eröffnet. Veranstaltet wird dieselbe mit Unterstützung der Akademie der Künste zu Berlin vom Albrecht-Dürer-Verein, dessen Bestrebungen auf die Pflege der lebenden Kunst abzielen. Die Ausstellung setzt sich zusammen aus Werken der Malerei und der Plastik. Vertreten sind Liebermann, Corinth, Baluschek, Charlotte Berend, Ch. Crodel, Dettmann, Otto H. Engel, Genin, ter Hell, Herrmann, Hofer, Hübner, Jaeckel, Jernberg, Kardorff, Klemm, Kohlhoff, Krauskopf, Meseck, Mosson, Pechstein, Plontke, Röhricht, Schmidt-Rottluff, Vogel, Weiß, Zeller und v. Zitzewitz. Mit Plastik ist vertreten: Bednorz, Cauer, Hoetger, v. Jakimow, Klimsch, Kruse, Scharff und Schiffner.

Die Sammlung gibt in großen Zügen einen Querschnitt durch das derzeitige Kunstschaffen der Reichshauptstadt und ist, unter diesem Gesichtswinkel betrachtet, lehrreich und interessant.

Stuttgart

Das Kunsthaus Schaller zeigte im letzten Monat das Ergebnis eines interessanten Wettbewerbs, der von der Stadt Stuttgart und dem Württembergischen Kultministerium veranstaltet worden ist. Es handelte sich darum, die beste künstlerische Gestaltung des landschaftlichen und architektonischen Bildes von Stuttgart zu gewinnen. Das Thema dieses Wettbewerbs, für den die Veranstalter mehrere Preise zur Verfügung gestellt hatten, kann inhaltlich wie rein praktisch als Anregung für die Künstlerschaft für einen glücklichen Gedanken angesprochen werden. Erfreulicherweise hat man bei diesem Preisausschreiben die Grenzen nicht zu eng gezogen und die Beteiligung nicht nur auf die Stuttgarter Künstlerschaft beschränkt. Die Ausstellung der zahlreichen eingelaufenen Arbeiten ergab, von nur wenigen Ausnahmen abgesehen, durchwegs ein erfreuliches Bild von ernstem künstlerischen Schaffen. Allerdings ist eine wirklich große künstlerische Gestaltung des Stuttgarter Stadtbildes nicht zustande gekommen. Das meiste beschränkte sich auf mehr zufällige Ausschnitte, die flott gemalt sind, und den wenigen Gesamtansichten Stuttgarts fehlte die Monumentalität. Am meisten fiel ein köstlich gemaltes, aber als Stadtansicht nichtssagendes, älteres Bild von Pellegrini auf, dem das Preisgericht einen ersten Ehrenpreis zuerkannte. Reinhold Nägele, dessen Gemälde noch am meisten Ansatz zu einer monumentalen Formung aufweisen, erhielt mit Recht den ersten Preis; des weiteren wurden noch die Arbeiten von Drück, Graeser, Nesch, Kirschke, Rühle und Steißlinger, sowie mehrere graphische Künstler ausgezeichnet. B-l.

Ulm

Das städtische Museum beabsichtigt, aus Anlaß des Wettbewerbes für die Münsterumbauung, in den Räumen des Schwörhauses während der Monate Dezember und Januar eine größere Ausstellung alter Ulmer Stadtansichten zu veranstalten. Eigentümer von Gemälden und Zeichnungen sowie seltenen Graphikblättern werden gebeten, ihr Material hierzu dem Museum leihweise nach Anmeldung zur Verfügung zu stellen.

Von Künstlern und Gelehrten

Hans Thoma †

Am 2. Oktober konnte der deutsche Altmeister noch seinen 85. Geburtstag feiern, am 7. November ist er in seinem Karlsruher Heim sanft entschlafen. Den Deutschen heute angesichts des Todes sagen zu wollen, wer Hans Thoma war, hieße längst Bekanntes wiederholen. Und doch steht fest, daß gerade die letzten Jahre, in denen man mehrfach ausgezeichnete Kollektivausstellungen Thomascher Werke sehen konnte, so die von Justi 1922 in der Nationalgalerie veranstaltete, diejenigen dieses Jahres in Basel und Zürich, eine gerechtere Wertung dieser Kunst wieder ermöglicht haben, ja daß man sie heute bereits historisch zu sehen beginnt. Den Propagandisten der „deutschen Seele" schlechthin, stehen diejenigen gegenüber, die mit Recht nur das rein Künstlerische gelten lassen, die in Thoma in erster Linie den großen Landschafter verehren, der eine Seite deutscher Malerei in hymnischer Liebe zur Heimat fortgesetzt und zu unvergänglichen Höhepunkten emporgeführt hat. Das reiche Werk dieses Künstlers, das sich in seltener Treue vor dem eigenen Vermögen und fast unberührt von fremden Einflüssen durch viele Jahrzehnte hindurch entwickeln konnte, ist in seinen besten Schöpfungen so absolut überzeugend durch Qualität und starkes seelisches Erleben, unbewußt auch so fest in der Tradition verankert, daß kunstgeschichtlich gesehen, die deutsche Malerei der letzten fünfzig Jahre ohne Thoma heute und auch in aller Zukunft kaum denkbar sein kann. Was in diesem Werk vor der Zeit im einzelnen bestehen wird, ist heute noch nicht leicht zu sagen. Sicher wird es nicht wenig sein und zweifellos haben die Dinge auch auf nachfolgende Generationen den nachhaltigsten Einfluß, die in ihrer klangschönen Fülle der Natur selbst am nächsten stehen. Die hat Thoma vor allem geliebt und je mehr er in solchen Bildern dem Gefühl und je weniger er dem Verstand vertraute, um so reiner tritt das Bild künstlerischer Schöpfung dem Beschauer entgegen. Das besagt zugleich, daß Thoma keine kämpferische Natur gewesen ist, keiner von den Revolutionären, deren Dasein tragisch verklärt erscheint. Vielmehr war er einer von den Stillen im Lande, die unbeirrt ihrem Gotte gehorchten und diese Tatsache war es nicht zuletzt, die ihm die Liebe und Verehrung der Mitwelt in so reichem Maße zugetragen hat. B.

Kardinal Ehrles achtzigster Geburtstag

An demselben Morgen des 4. November, an dem auf dem Turm des Kapitols das Kreuz enthüllt wurde — es war im Jahre 1871 abgenommen worden —, als alle Glocken läuteten und das römische Volk auf dem Kapitolsplatz knieend das sonnenerglänzende Symbol des Christentums anbetete, vollzog sich im vatikanischen Palast eine intime Feier, die in der ganzen gelehrten Welt freudigen Widerhall finden wird: ein Papst, der das heilige Kollegium um sich versammelt, der die Vertreter der fremden Nationen zu sich beruft, der Gelehrte aus der ganzen Welt in seinem Palast vereinigt, um den achtzigjährigen Geburtstag eines der größten Gelehrten unserer Tage, dem er selbst den roten Hut verlieh, festlich zu begehen — wo wäre bis heute in der fast zweitausendjährigen Geschichte des Papsttums ein solches Ereignis zu verzeichnen gewesen?

Ein festes persönliches Band verbindet Pius XI. seit langen Jahren mit seinem Vorgänger im Amt eines Präfekten der vatikanischen Bibliothek. Die Namen Francesco Ehrle und Achille Ratti haben in der Geschichte dieser größten Bücher- und Handschriftensammlung der Erde Epoche gemacht. Hermann Grimm hat einmal die Bemerkung gemacht, an keinem Platz der Erde trete der Vorrang des Geistes so stark hervor wie in Rom. Er vergleicht die geistige Atmosphäre der Stadt dem Echo der Schritte all der großen Männer, die über diesen Boden dahingeschritten sind.

Und dieser Vorrang des Geistes, der auch heute noch der ewigen Stadt das eigentliche Gepräge gibt, fand in der Feier im Braccio Nuovo einen überwältigenden Ausdruck. Wenn man die Augen über diese erlesene Gesellschaft von Männern aus allen Nationen schweifen ließ, die sich den Papst erwartend zu den Füßen des Vater Nil zwischen den Marmorstatuen versammelt hatten, die hier von Pius VII. in festlichen Bogenhallen aufgestellt waren — dann glaubte man sich in die schönsten Tage des Humanismus zurückversetzt.

Schon begannen die Sänger der Schola Cantorum des Collegium Germanicum hinter dem Thronsessel das „Tu es Petrus" anzustimmen, und man erblickte den Papst am Eingang, wie ihm eben ein Kämmerer Hut und Mantel abnahm. Nichts läßt sich der milden Würde, der heiteren Sicherheit vergleichen, mit der der Papst jugendlich elastischen Schrittes durch die Reihen seiner Gäste hindurch seinen Weg nahm, um endlich auf wenig erhöhtem Thron im Kreise der Kardinäle Platz zu nehmen. Man fühlte sofort, daß dies ein Fest war, das der Papst sich selbst zur Freude geschaffen hatte, hierin auch

als ein echter Sprößling der lateinischen Rasse sich offenbarend, der es gegeben ist, mit neidloser Freude die Verdienste ihrer Söhne feiern zu können, auch wenn sie noch am Leben sind.

Die Feier verlief so harmonisch, daß man meinte, sie hätte gar nicht anders erdacht werden können.

Das Breve des Papstes, das Monsignore Mercati, der derzeitige Präfekt der vatikanischen Bibliothek, verlas, war auf den Grundton gestimmt: Te miririfice diligimus atque amamus. Die eigentliche Festrede, die P. Berlière, der Direktor des belgischen historischen Instituts, in französischer Sprache hielt, entwarf ein Bild der Lebensarbeit des deutschen Kardinals, wie es fester umrissen und klarer gefaßt kaum hätte entworfen werden können. Aber es war den Zuhörern, als wenn ihnen längst Bekanntes, ja selbst Erlebtes vorgetragen wäre. Wer hätte nicht von all den Männern der Wissenschaft, die hier versammelt waren, selbst aus dem unerschöpflichen Born des Wissens geschöpft, das dieser Mann sich erworben hatte, wer hätte nicht Beweise seiner allumfassenden Menschenliebe erfahren, die noch heute die strengen Züge des Forschers mit freundlichem Glanz verklärt?

Und von dieser Dankbarkeit für den großen Menschen, von dieser Ehrfurcht für den großen Gelehrten legen die fünf Bände „Miscellanea Francesco Ehrle" beredtes Zeugnis ab, die im Vatikan selbst unter Leitung von Monsignor Mercati gedruckt wurden, und die nun der Papst mit eigener Hand dem Gefeierten überreichte, indem er den vor ihm Knienden in brüderlicher Umarmung zu sich emporhob und auf beide Wangen küßte.

Der Dank des Kardinals war ganz und gar ein Erzeugnis seines Geistes und zugleich ein lebendiges Zeugnis über Charakter und Lebensziele: Nichts ist durch mich geschehen, alles wurde mir von höherer Hand. Nichts wollte ich für mich schaffen, alles geschah im Dienste der Bibliothek, der Wissenschaft, des Trägers höchster Ideen, zu dessen Dienst ich berufen ward! In den Klängen eines Pilgergesangs von Einsiedeln, wo P. Ehrle in früheren Zeiten gerne in tiefster Einsamkeit Sammlung und Erholung gesucht, das ihm die Benediktiner dieses Klosters auf Violine und Harfe vortrugen, klang dieses ergreifende Bekenntnis aus.

Und dann ertönte durch die heilige Stille laut vernehmbar die Stimme Pius XI., der in freier Rede dem greisen Freunde und Lehrer in dieser weihevollen Stunde noch einmal alles sagen wollte, was er für ihn auf dem Herzen trug: Tibi, Tui, Tua, de Tuis, das war der Spruch, den der Papst seiner Rede zugrunde legte, diesen Worten, die er selbst als ungeschriebene Einleitung den Miscellanea Ehrle hinzufügen wollte. Wort für Wort setzte er — mit freundlichen Gesten und heiterem Lächeln seine Rede begleitend, das Glück dieser wundersamen Stunde voll genießend und erschöpfend — den Zuhörern den Sinn dieser Stunde auseinander: Dir bieten die Deinen, was Dir gehört, weil sie es von dem Deinen genommen haben.

Der Segen des Papstes schloß diese Rede, schloß diese Feier ab. E. St.

(Auf diese Miscellanea Francesco Ehrle, die auch für die kunstgeschichtliche Forschung wertvolles Material enthält, wird der Cicerone noch besonders zurückkommen.)

* * *

Dr. **Willy Kurth**, langjähriger Assistent am Berliner Kupferstichkabinett, wurde als Nachfolger Curt Glasers, der am 1. Oktober den Direktorposten der staatlichen Kunstbibliothek in Berlin übernommen hat, zum Kustos am Kupferstichkabinett ernannt. — Geheimrat **M. J. Friedländer**, Direktor des Berliner Kupferstichkabinetts, hat am 6. November — einer Einladung Henry Goldmanns folgend — eine auf mehrere Wochen berechnete Studienreise nach den Vereinigten Staaten angetreten. — An der Universität Graz habilitierte sich der Assistent des Kunsthistorischen Institutes, Dr. **Eberhard Hempel**, als Privatdozent für neuere Kunstgeschichte auf Grund seines Buches über Francesco Borromini.

Neue Bücher

J. Huizinga, Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und den Niederlanden. Deutsch von T. Jolles Mönckeberg. Mit 14 Tafeln. Drei Masken-Verlag. München 1924.

Die deutsche Ausgabe dieses holländischen Buches ist ohne Zweifel sehr verdienstvoll; denn eine ähnlich grundlegende Arbeit über den Charakter des Mittelalters, seine geistigen und materiellen Bedingtheiten existiert in der deutschen Literatur noch nicht. Äußeres Zeichen dieses dickleibigen Buches ist eine ungewöhnliche Belesenheit seines Verfassers in den Quellenschriften der Zeit, den dichterisch-romantischen einerseits, den Historiographien und theologischen Exkursen andererseits. Einschränkend mag festgestellt sein, daß wie bei allen derartigen Büchern von Nurhistorikern der Zettelkasten auch bei der Niederschrift der Einzelheiten in diesem Buch zu sehr das Übergewicht behalten hat. Das heißt: die Fülle der hier mitgeteilten Einzeltatsachen aus dem reichen Quellenschatz der Jahrhunderte wirkt oft ein wenig ermüdend bei der Lektüre. Aber trotzdem bleibt der Gesamteindruck bis zum Schluß bestehen: **Ein ungewöhnliches Buch**, eine universale Leistung der Geschichtsschreibung.

Das hier entworfene Bild über das geistige Leben zweier Jahrhunderte in Frankreich und den Niederlanden besitzt nämlich durchaus verallgemeinernde Gültigkeit für das damalige Europa über-

haupt. Und das ist das Ausschlaggebende. Thematisch eng gefaßt, wird die Darstellung symptomatisch für die ganze Zeit. Mögen gewisse Formen in Deutschland von denen in Frankreich im einzelnen noch so differieren, das Leben der Zeit, das Ideal höfischer Kultur, das Dasein des Bürgers, die dogmatische Fesselung des Gedankens und vieles andere mehr waren auch in Deutschland nicht anders als in Burgund. Vielleicht, daß hier und dort die geistigen Bewegungen im Ganzen zu materiell gewertet werden (ein Punkt, der speziell den Kunsthistoriker angeht), trotzdem ist dieses Buch des holländischen Gelehrten in mehr als einer Beziehung auch Grundlage für die kommende Kunstgeschichtsschreibung. Für die muß es vor allem wichtig werden, weil viele Vermutungen oder gar intuitive Erkenntnisse hier an Hand der Quellen ihre Bestätigung oder Korrektur erfahren. Man lese nur diese beiden Schlußkapitel über Wort und Bild, die in nuce das gewaltige Thema „Leben und Kunst" enthalten und ausdeuten und man frage sich in aller Ehrlichkeit, ob diese Synthese nicht schlechthin alles in Schatten stellt, was bisher überhaupt über das Mittelalter geschrieben wurde. In diesem Gegenüber wirkt zumal ein Gelehrter wie Dvořak durchaus antiquiert und überholt, wie jeden die Erkenntntnis überkommen muß, wie wenig wir bisher von dieser Zeit überhaupt gewußt und wie wir immer nur, je nach dem Standpunkt des Einzelnen, eine Seite zugleich zu erkennen wähnten. Hier dagegen ist die Totalität des Aspektes großartiger noch gestaltet als etwa in Burckhardts „Kultur der Renaissance", die vielleicht von allen Büchern einen Vergleich mit Huizinga aushält.

Das Buch ist eine befreiende Offenbarung und sicher auf lange hinaus die wichtigste Grundlage für die Erkenntnis mittelalterlichen Geistes schlechthin. Biermann.

Hubert Wilm, Die gotische Holzfigur, ihr Wesen und ihre Technik. Klinkhardt & Biermann. Leipzig 1923.

Den vielen neuen Büchern über die Geschichte der Plastik ein Werk über ihre Technik anzureihen, ist eine dankenswerte Tat des Verlages. Hubert Wilm, selbst Künstler und Sammler, mit der Technik und den Fälscherschlichen vertraut, war der gegebene Bearbeiter dieses Stoffes. Wilm gibt, noch ohne Kenntnis des gleichzeitig erschienenen Buches von Huth, eine eingehende Darstellung des mittelalterlichen Werkstattbetriebes. Kurz wird die Technik der Stein- und Tonplastik behandelt. Der Hauptteil des Buches gilt der Holzskulptur. In aller Ausführlichkeit wird der Prozeß des Schnitzens, des Überziehens mit Leinwand, der Grundierung und Vergoldung, des Fassens und Firnissens dargestellt. Ein weiteres Kapitel beschäftigt sich mit dem heutigen Zustande der Figuren, ein letztes mit den Fälschungen. Ein Anhang enthält Rezepte. Das Buch ist mit prachtvoll gedruckten Abbildungen verschwenderisch ausgestattet. Bei der Auswahl ist auf die Abbildung wenig bekannter oder bisher schlecht veröffentlichter Stücke Bedacht genommen. Das Werk kommt zweifellos einem Bedürfnis entgegen. Es erreichte seinen Zweck noch besser, wenn es mehr Handbuchcharakter, vor allem bescheideneres Format hätte. Die Abbildungen könnten sich auf Stücke mit intakter Fassung beschränken; von ihnen aber sollte man Einzelheiten in natürlicher Größe finden, die ein genaues Studium des Wesens der Schnitzarbeit, des Farbauftrages, der Lasuren, der Pentimenti, Haarrisse und Erneuerungen erlaubten. Auch sollten im Text die mittelalterlichen Darstellungen des Werkstattbetriebes abgebildet sein, ferner die erhaltenen Modelle, Bozzetti und unfertigen Stücke, endlich das Werkzeug; die Rezeptsammlung ließe sich unschwer vergrößern. Durch Änderungen im angedeuteten Sinne könnte eine zweite Auflage an praktischem Wert wesentlich gewinnen. Baum.

Stella Kramrisch, Grundzüge der indischen Kunst. Avalun-Verlag. Hellerau 1924.

Das Buch von Stella Kramrisch bedeutet das erste Vortasten auf einem Weg, der weiter beschritten werden muß. Es versucht von der ästhetischen Seite das Wesen indischer Kunstübung zu fassen, will ihre „Muttersprache" formulieren, verzichtet also auf geschichtliche Reihung. Der Aufgabe möchte man die Wortkraft Wölflins, die Systemsicherheit Strzygowskis wünschen. Stella Kramrisch hat ihre eigenen Mittel. Geschult an indischen Texten, umschreibt sie die kunstphilosophischen Voraussetzungen verschwimmend, vieldeutbar, manchmal mit großer Sprachschönheit, im Wesentlichen sehr indisch. Vielleicht brauchen wir europäische, unbarmherzige Präzision nötiger. Mancher Leser wird gerade in der Gefühlswärme, in der dichterischen Wortgebung, in der zärtlichen Beschreibung den Zauber indischer Kunst wiederfinden.

Alle Kapitel wirken wie Einführungen. „Mythus und Form" spricht von den Wirkungen des Gegenstandes. Die auf Beherrschung der ikonographischen Veröffentlichungen begründete Sicherheit der Deutung wird offenbar. Der Abschnitt „Natur" bleibt ganz in allgemeinen Voraussetzungen. „Raum" erklärt Formgesetze, so das häufige Übereinander an Stelle unseres Hintereinander, ein Beispiel der in Indien phantastischen an Stelle unserer logischen Gesetzlichkeit. „Rhythmus" schildert die Wellenbewegung, die in gleicher Weise Lotosranke und Körper beherrscht. Dies Kapitel bringt die beste und klarste Formulierung des Buches. Unzureichend sind die „Entwicklungsmomente". Ihr Gesetz kann noch nicht aufgefunden werden. Nur durch eine anthropologische und geographische Auf-

teilung ist in dieser Beziehung ein Fortschritt möglich. Dabei bleiben die Kulturkolonien Indiens, also Hinterindien und die Inseln, vollkommen außer Betracht. Die Aufgabe bot sich also vereinfacht.

Wirklich verdienstlich ist die Auswahl der Abbildungen. Die 48 Tafeln sind nicht historisch, sondern in bezug auf die Reihenfolge der Kapitel geordnet. St. Kramrisch hat ganz darauf verzichtet, allzu Bekanntes wieder abzudrucken. Man bevorzugte letzthin von der europäischen Forschung gewissermaßen geweihte Denkmäler in unerträglicher Weise. Der vorliegende Illustrationsteil bringt vorzügliche Neuaufnahmen der frühen Gruppen neben typischen Spätwerken und vermeidet die ausgetretenen Geleise völlig. Auch der allzu unbekannte Besitz der indischen Museen wird herangezogen. Dieses frische Zugreifen verdient besonderen Dank, wenn man berücksichtigt, daß Museumskataloge und Forschungsberichte aus Indien in europäischen Bibliotheken fast unerreichbar sind. Allerdings präsentieren sie sich meist in einer wenig anziehenden Form.

Am Gelingen der Tafeln hat die vorzügliche Technik des Verlags hervorragenden Anteil.

Alfred Salmony.

Weitere Neuerscheinungen

(Besprechung vorbehalten)

Helmut v. Glasenapp, Indien. (Aus „Der indische Kulturkreis in Einzeldarstellungen", herausgegeben von Karl Döhring).
Georg Müller, Verlag, München.

Robert Schmidt, Chinesische Keramik von der Han-Zeit bis zum 19. Jahrhundert.
Frankfurter Verlags-Anstalt, Frankfurt.

Willy Burger, Die Malerei in den Niederlanden von 1400—1550.
Alte Meister Günther Koch & Co., München.

Jahres-Berichte der Öffentlichen Kunst-Sammlung in Basel:
1921 Neue Folge XVIII,
1922 Neue Folge XIX,
1923 Neue Folge XX.
Buchdruckerei Emil Birkhäuser & Co., Basel.

Martin Riesenhuber, Die kirchliche Barockkunst in Österreich.
Verlag der christl. Kunstblätter, Linz a. D.

Walther Rothes, Christus. 7.—10. Aufl.
J. P. Bachem, Verlag, Köln.

Studien der Bibliothek Warburg: Erwin Panofsky, „Idea". Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie.
B. G. Teubner, Leipzig.

Richard Muther, Studien. Herausgegeben und eingeleitet von Hans Rosenhagen.
Erich Reiß, Verlag, Berlin.

Jahresbericht 1923 der Zürcher Kunstgesellschaft, Zürich.

Alfred Nawrath, Im Reiche der Medea.
F. A. Brockhaus, Verlag, Leipzig.

Die Sechs Bücher der Kunst. Herausgegeben von Prof. Dr. A. E. Brinkmann, Köln. Viertes Buch: Kunst der Renaissance von Dr. Konrad Escher.
Akad. Verlagsgesellschaft Athenaion m. b. H., Wildpark, Potsdam.

Kultur- und Kunstdokumente. Herausgeg. von Eduard Fuchs.
Band 1: Tang-Plastik.
Band 2: Dachreiter.
Verlag Albert Langen, München.

Egid Beitz, Grünewalds Isenheimer Menschwerdungsbild und seine Quellen.
F. Marcan, Verlag, Köln.

Frank Brangwyn, der Radierer. Eine Würdigung von A. S. Levetus.
Rikola-Verlag, Wien-Leipzig-München.

Hubert Schmidt, Vorgeschichte Europas. Bd. 1: Stein- und Bronzezeit. (Aus Natur- und Geisteswelt.) B. G. Teubner, Leipzig.

Hans Schrader, Phidias. Mit 325 Abb. Einband nach Entwurf von Walter Tiemann.
Frankfurter Verlags-Anstalt, Frankfurt.

Roman Suta, 60 Jahre Lettischer Kunst.
Verlag Neues Vaterland, Berlin.

August Schmarsow, Hubert und Jan van Eyck. Mit 32 Lichtdrucktafeln.
Verlag Karl W. Hiersemann, Leipzig.

Lübke — Semrau — Haack, Grundriß der Kunstgeschichte. Bd. 1—5. 16. Aufl.
Paul Neff, Verlag, Eßlingen.

Joseph Schlecht, Die Corbinians-Legende nach der Handschrift des Klosters Weihenstephan vom Jahre 1475.
Verlag Dr. F. P. Datterer & Co., Freising.

Leopold Hirschberg, Der Taschengoedeke.
Verlag Tiedemann & Uzielli, Berlin u. Frankfurt a. M.

Hendrik Buisman, Vierzig Handzeichnungen alter Meister der holländischen Schule. Aus der Sammlung des Museums Teyler, Haarlem.
Verlag Bernhard Tauchnitz, Leipzig.

Forschungen zur islamischen Kunst: Ernst Herzfeld, Paikuli.
Verlag Dietrich Reimer, Berlin.

Katalog der Galerie des 19. Jahrhunderts im oberen Belvedere, Wien.
Verlag Anton Schroll & Co., Wien.

Die Kunst des Ostens in Einzeldarstellungen. Bd. 11: Curt Glaser, Ostasiatische Plastik.
Verlag Bruno Cassirer, Berlin.

Deutsche Beiträge zur Kunstwissenschaft. Herausgeg. v. Paul Franke. Bd. 1: Walter Passarge, Das deutsche Vesperbild im Mittelalter. F. J. Marcan-Verlag, Köln.

Robert Hedicke, Methodenlehre der Kunstgeschichte.
Verlag J. H. Ed. Heitz, Straßburg.

Alfred Hauf, Hinan zum Leben. 10 Orig.-Steinzeichnungen.
Arbeiterjugend-Verlag, Berlin.

Adolf Furtwängler u. Karl Reichold, Griechische Vasenmalerei.

Ernst Pfuhl, Meisterwerke griechischer Zeichnung und Malerei.
Beide Verlag v. F. Bruckmann A.-G., München.

Ludwig Coellen, Über die Methode der Kunstgeschichte.
Arkadenverlag, Traisa b. Darmstadt.

Gotthardo Segantini, Giov. Segantini, Sein Leben und sein Werk.

Ferdinand Hodler-Mappe. Akt- und Bewegungsstudien.

Ders., Bildnisse und Selbstbildnisse.
Sämtlich Rascher & Co. Verlag, Zürich.

Hans Karlinger, Die romanische Steinplastik in Altbayern und Salzburg.
Verlag Dr. Benno Filser, Augsburg.

Arthur Roeßler, Der Maler Viktor Tischler.
Verlag Carl Konegen, Wien.

Otto v. Falcke, Deutsche Möbel des Mittelalters und der Renaissance.
Julius Hoffmann, Verlag, Stuttgart.

Adolf Goldschmidt, Die Skulpturen von Freiberg und Wechselburg.
Bruno Cassirer, Verlag, Berlin.

Werner Hegemann, Amerikanische Architektur und Stadtbaukunst.
Verlag Ernst Wasmuth, Berlin.

Der Verlag Léon Pichon in Paris bringt eine Anzahl Kunstpublikationen mit Originalholzschnitten in beschränkten Auflagen auf den Markt: Gérard de Nerval / Chateaubriand / André Mary / Diderot / Hermann Paul / Tristan Carbière / Comte de Gobineau / La Chastelaine de Vergi / François Rabelais / Gargantua / François Villon / François Cauperin / Henri Focillon / L'Anthologie Grecque / Paul Verlaine / Les trois premiers Chapitres de la Genèse.

Vom Antiquariat

Karl W. Hiersemann, der Jubilar!

Am 3. September d. J. beging der Begründer des Antiquariats gleichen Namens von internationalem Ruf und des diesem angegliederten Verlages seinen 70. Geburtstag und damit zugleich das Fest des 40jährigen Bestehens seiner Firma. Der große Kreis seiner Freunde hatte sich zu diesem Tage mit Glückwünschen bei ihm eingefunden, zu denen wir — leider post festum — auch die unsrigen legen. Ein Teil dieser Freunde hat zu Hiersemanns Ehrentage eine Festschrift unter dem Titel „Werden und Wirken" erscheinen lassen, die in allerwürdigster Form die Vielseitigkeit seiner Interessen und die Bedeutung seiner Tätigkeit als Antiquar und Verleger für Buch- und Kunstgeschichte spiegelt[1]. Es ist charakteristisch für die Weite der Hiersemannschen Firma, daß von den 48 Stiftern des „Festgrußes" neun aus dem Auslande stammen, und bedeutungsvoll für die allgemeine Verehrung des Leipziger Buchhändlers, daß sich sechzehn seiner eigenen Mitbürger, also ein Drittel aller Stifter, an dieser Ehrung beteiligt haben. Eigenartig dagegen berührt, daß sich in dem benachbarten Berlin weniger befreundete Buchhändler als in dem ferner liegenden München an der Spende beteiligt haben. Sollte daran wirklich die oft behauptete Rivalität zwischen der sächsischen und der preußischen Hauptstadt um den Vorrang auf dem Büchermarkte schuld sein? Aber es haben doch als Herausgeber ein Berliner und ein Leipziger Kollege in schöner Parität nebeneinander gewaltet: Martin Breslauer und Kurt Koehler, in dessen Antiquarium Hiersemann einst einen Teil seiner großen Kenntnisse erworben hat. Leipzig, Mannheim und London sind die Hauptstätten gewesen, an denen der ungewöhnlich mit Energie und Auffassungsgabe ausgestattete Landwirtssohn in jungen Jahren den Grundstock zu seinem eminenten Wissen und den reichen Geschäftserfahrungen legte, mit denen er 1884 ein eigenes Geschäft begründete, das er dann durch vier Dezennien mit zähem Eifer, Glück und Verdienst verkettend, auf seine heutige Höhe hinaufführte. Wir Deutschen sind stolz auf eine solche männliche Leistung, auf ein solches Weltunternehmen und auf eine Persönlichkeit, die dem deutschen Buchhandel innerhalb wie außerhalb der Grenzen Ansehen und Würde verleiht.

Wir können an dieser Stelle nicht näher auf den Schatz eingehen, den der Hiersemannsche Verlag heute an Gaben für Kunst- und Kunstgewerbe vor allem und ihre Geschichte bietet. Wir müssen uns bescheiden, auf den prachtvoll gedruckten, reich illustrierten Jubiläumskatalog und die stattliche Reihe der 542 Antiquariatskataloge der Firma hinzuweisen, die in ihrer sorgfältigen Bearbeitung eine Musterbibliographie darstellen. Über die Beiträge zur Festschrift ist noch ein kurzes Wort zu sagen:

Den Reigen eröffnet eine Biographie des Jubilars, von Martin Breslauer und Fedor

[1] Werden und Wirken. Ein Festgruß Karl W. Hiersemann zugesandt am 3. September 1924 zum siebzigsten Geburtstag und vierzigjährigen Bestehen seiner Firma. Herausgeber: Martin Breslauer und Dr. Kurt Koehler. Verlag von K. F. Koehler. Leipzig. 1924. 424 S. mit einer Bildnisradierung des Jubilars von Erich Gruner und 50 Lichtdrucktafeln. In 650 gezeichneten Abzügen gedruckt, von denen 550 in den Handel kamen: Nr. 1—50 auf bes. Bütten, Gruners Bildnisradierung zwiefach signiert. Hpgt. Nr. 51 bis 550 auf bes. Druckpapier, in Ganzleinen gebunden. — Der Reinerlös ist für die K. W. Hiersemann-Stiftung bestimmt.

von Zobeltitz auf Grund authentischen Materials und langjähriger Freundschaft farbig und anschaulich dargestellt. Die dann folgenden einundzwanzig wissenschaftlichen Aufsätze — meist aus den Spezialgebieten des Hiersemannschen Verlages — bieten eine solche Fülle hübscher Einzelerkenntnisse und Darstellungen, daß man wünschen möchte, die Festschrift könne in einem schlichteren Kleide als in ihrem wahrhaft fürstlichen Festgewande einem größeren Kreise zugänglich gemacht werden. Wenn der schwedische Reichsarchivar Collijn in seiner ritterlichen Art mit gründlichsten Kenntnissen vom Lübecker Buchdrucker Richolff spricht oder es Haebler gelingt, sächsische Buchbinder des 16. Jahrh. in Nam und Art festzulegen, so ist der Buchfreund wie der Historiker ebenso befriedigt, wie durch Emil Jacobs, des Bibliotheksgewaltigen aus Freiburg, anmutigste Gelehrsamkeit spiegelnden Aufsatz vom rhodischen Koloß. Die strengen Forderungen einer wissenschaftlich zu betreibenden Bibliographie, die Georg Schneider aufstellt, demonstriert in mustergültiger Weise Hans von Müllers Lohenstein-Bibliographie sogleich ad oculos lectoris. Dieser Meister der Autopsie, der jede seiner Arbeiten in eine kleine dramatische Autobiographie zu verwandeln weiß, stellt hier ein neues Muster für die Beschreibung von Barock-Drucken auf, das künftighin für jede literarhistorische Arbeit aus dieser Zeit zu gelten haben wird, die Anspruch darauf macht, wissenschaftlich ernst genommen zu werden. Mit Buch und Bucheinband beschäftigen sich noch Loubier, der Altmeister der Einbandwissenschaft (Ein Hülleneinband), Husung (Bibliothek Méjan), E. v. Rath (Vorläufer des Gesamtkataloges der Wiegendrucke), Schmidt (Kölnische Einbände), Schramm (Günther Zainer), Schubring (Die Bücher des Angelo Gaddi), Schwarz (Die Memorabilien Ratdoldts). Rein kunsthistorische Themen behandeln v. d. Gabelentz (Schmuckformen), Pelka (Eine Böttger-Plakette), Pfeiffer (Zur Quellengeschichte des Porzellans), Rodenberg (Kunst und Persönlichkeit) und Volkmann (Hieroglyphik und Emblematik bei Vasari); numismatische: Gardthausen (Monogramme Alexanders d. Gr.) und Giesecke (Moneta); biographisch-historische: Leidinger (Ein Stammbuch aus der Paulskirche), Schnorr von Carolsfeld (Oken als Bibliotheksbenutzer). Man kann nur aufzählend hinweisen, aber für gewiß reiche Förderung und Anregung versprechen. Wahrlich ein Geschenk, des Jubilars und seiner Lebensarbeit würdig. Ho.

Bibliophiles

Die völlige Umstellung auf dem Büchermarkt nach dem Kriege in Käufern wie in Produktion ließ schnell die vorhandenen großen Bibliographien verschwinden, und spekulative Nachdrucker machten ein gutes Geschäft. Aber auch die ambulante Bibliographie wurde aus begreiflichen Gründen zum Bedürfnis. Was früher langjährige liebevollste Beschäftigung an Kenntnissen gezeitigt hatte, sollte nun mit einem Male bequem zur Hand sein. Solche Taschenkompendien entstanden natürlich nur langsam, da sie nicht durch Anastatik aus der Erde gestampft werden konnten, sondern von wirklichen Kennern auf Grund großer Materialsammlungen geschaffen werden mußten. — Jetzt ist im Verlage von Julius Hoffmann in Stuttgart unter dem Patronat der Schweizer Bibliophilen Gesellschaft die erste von sechs „Taschenbibliographien für Büchersammler", herausgegeben von Max Sander, erschienen, und zwar „Die illustrierten französischen Bücher des 19. Jahrhunderts", vom Herausgeber selbst. Für das Gebiet lag die vorzüglichste Vorarbeit in den drei großen Nachschlagewerken von Beraldi, Brivois und Vicaire vor, dazu eine Fülle von Monographien, die mit Einsicht und Kritik benutzt sind. So ist ein sehr brauchbares und bei aller Handlichkeit übersichtliches und ausführliches neues Nachschlagewerk entstanden, das sich nicht auf reine Buchtitel-Angaben mit Preisen und genaue Verzeichnung der Illustrationen beschränkt, sondern in seinem ersten Teil auch noch eine kurze Bibliographie von 72 Illustratoren und in einem Anhang ein Register der von ihnen illustrierten Werke, nach Künstlern geordnet, gibt. Der zweite und dritte Teil der Bibliographie ist nur französisch, der erste deutsch und französisch abgefaßt, wobei dem zweisprachigen Verfasser der eigene deutsche Text besser geraten ist, als die Übersetzung von Zitaten aus dem Französischen. Es ist allerdings zuzugeben, daß wohl nur wenige Autoren der französischen Kunstgeschichte so schwer zu übertragen sein werden, wie der geistsprühende Beraldi, der einen mit jeder Stelle, die man aufschlägt, immer wieder von neuem durch Eigenart und Lebendigkeit des Urteils fesselt. Nach dieser ersten Probe ist auch von den folgenden Bänden Gutes zu erwarten. —

Es wird interessant sein, dann den von Brieger und Blösch geplanten zweiten Band Deutsche Erstausgaben von 1750—1870 mit dem Taschen-Goedecke zu vergleichen, den Leopold Hirschberg bei Tiedmann & Uzielli soeben hat erscheinen lassen. In einem einzigen handlichen Oktav-Band auf über 800 Seiten Dünndruckpapier ist hier der Versuch gemacht worden, die deutsche Literatur zwischen etwa 1650 und 1870 in ihren Hauptwerken und deren wichtigsten Ausgaben, „einschließlich der Übersetzungen, der Philosophie, der Kunst- und Musikwissenschaft, sowie der gelüfteten Anonyma und Pseudonyma" bibliographisch festzulegen. Der kluge und kenntnisreiche Verfasser bittet in seinem Vorwort um Hinweis auf Lücken und wehrt von vornherein Vorwürfe wegen solcher ab. Es ist auch durchaus verständlich, daß ein solches Unter-

nehmen bei seinem ersten Ausflug in die Öffentlichkeit Mängel aufzuweisen hat, die sich zum großen Teil erst bei wirklicher Benutzung herausstellen werden, und die dann für eine neue Auflage dem Verfasser mitgeteilt werden sollen. Es darf auch nicht verkannt werden, welches schätzenswerte Hilfsmittel diese Taschenbibliographie deutscher Erst- und Gesamtausgaben ist, nur zur Vorsicht und Kritik muß man den beginnenden Sammler oder Buchhändler mahnen, daß er nicht alle Angaben ohne Prüfung übernimmt. Ich habe nur das eine mir am bequemsten liegende Kapitelchen Wieland daraufhin angesehen und gefunden, daß außer nicht genügender Scheidung zwischen echten und Nachdrucken die beiden Hauptprosawerke Wielands, nämlich der Agathon (1766/67 statt 1767), sowie die Abderiten (1776 statt 1774) unrichtige Jahreszahlen tragen. Grundsätzlich ist auch zu fragen, was der Verfasser damit gemeint hat, wenn er etwa Lenaus Sämtliche Werke, Cotta 1855, mit fünf Bänden im Taschen-Goedecke, mit vier Bänden in seiner eigenen Bibliographie der Gesamtausgaben, Berlin 1920, angibt. Ich glaube, es ist dies nämlich nicht etwa ein Druckfehler, sondern entspricht nur einer Sammelmarotte Hirschbergs, zu den Gesamtausgaben auch Briefe und Gesprächssammlungen, Biographien usw. zu rechnen, was natürlich als Sammelgesichtspunkt seine Berechtigung hat, den Uneingeweihten in einem bibliographischen Nachschlagewerk aber irreführen muß. Verlag wie Autor gebührt der wärmste Dank derer, die das Werk mit Einsicht zu benutzen verstehen. Ho.

Verschiedenes

Um die Echtheit eines Frans Hals

Dr. C. Hofstede de Groot veröffentlicht im Nieuwe Rotterdamsche Courant eine längere Polemik gegen das Amsterdamer Auktionshaus Fr. Müller & Co. in Sachen eines, in der Augustnummer des Burlington Magazins abgebildeten Gemäldes von Frans Hals, der im Besitze von Hofstede de Groot ist. Ein Vertreter der Firma Fr. Müller hatte die Echtheit des Bildes angefochten, und zwar mit dem Hinweis darauf, daß der Raucher, den das Bild darstellt, eine Pfeife im Munde halte, die nicht die Form eines Erzeugnisses aus dem 17., wohl aber aus dem 19. Jahrhundert hat. De Groot fühlt sich durch diese Zweifeläußerung gekränkt, weil er annimmt, die Firma habe damit zeigen wollen, wie unzuverlässig überhaupt das Urteil Hofstedes hinsichtlich Frans Hals sei. Die Beurteilung darüber, ob das Bild echt sei, nennt Hofstede ausschlaggebend für seinen Ruf als Kunstkenner, weshalb er erklärt, das Bild reinigen lassen und im Falle, daß die Reinigung einen unechten Frans Hals zutage bringe, seines gesamten Kunstbesitzes sich entäußern und diesen an holländische Museen verteilen zu wollen. Auch verpflichtete er sich, niemals wieder ein Gutachten über die Echtheit eines unbekannten Frans Hals abzugeben. Er fordert die Firma Fr. Müller auf, entgegengesetzten Falles, nämlich wenn der Beweis für die Unrichtigkeit ihrer Behauptung erbracht sei, den holländischen Museen Legate im Werte des zehnten Teils des Hofstedeschen Kunstbesitzes zu machen. H.

Vasaris Privatarchiv

Zu der im Cicerone, Heft 17, erschienenen Mitteilung über die Entdeckung von Vasaris Privatarchiv sendet Regierungsrat Frey in Potsdam, der Sohn des verstorbenen Vasari-Forschers Karl Frey folgende Berichtigung:

„Das Privatarchiv G. Vasaris aus Arezzo, des ‚Vaters der Kunstgeschichte', beschäftigte bereits im Jahre 1908 die breite Öffentlichkeit, als italienische Zeitungen dessen Auffindung in dem Hausarchiv des Grafen Rasponi-Spinelli zu Florenz (jetzt in Arezzo) meldeten. Mehrere Jahre verstrichen, ohne daß der Besitzer der Dokumente ihre Veröffentlichung gestattete. Da gelang es 1910 dem 1917 verstorbenen Berliner Kunsthistoriker Prof. Dr. Karl Frey, der durch den ihm befreundeten römischen Gelehrten Prof. Giuseppe Tomassetti dem Grafen Rasponi-Spinelli empfohlen war, diesen nicht allein für die Veröffentlichung zu interessieren, sondern von ihm auch die Erlaubnis zu ihr zu erhalten. Allerdings war die Publikation an die Zahlung einer nicht geringen Summe an den Besitzer geknüpft. Prof. Frey hat diese Summe durch private Spenden kunstliebender Mäzenaten in Deutschland seinerzeit aufgebracht und von dem Besitzer das Publikationsrecht der Vasari-Dokumente für Deutschland, Österreich-Ungarn, Italien, Frankreich und England erworben. Die Drucklegung des druckfertig hinterlassenen Werkes wurde durch den Krieg unterbrochen. Erst nach Überwindung großer, durch die Rohstoffknappheit und die Inflation bewirkter Schwierigkeiten konnte der erste Band der literarischen Hinterlassenschaft Vasaris 1923 bei Georg Müller-München in der vertragsmäßig festgelegten deutschen und italienischen Ausgabe erscheinen. Er enthält den Briefwechsel Vasaris bis zum 22. V. 1563 und darunter die sämtlichen, in dem Archive befindlichen Michelagniolo-Briefe nebst den Handzeichnungen dieses Künstlers in vortrefflichen Abbildungen, — Briefe, die bis auf ein unbedeutendes Zettelchen der eitle Vasari bereits in der Ausgabe der Vite von 1568 der Biographie Michelagniolos einverleibt hatte, die also längst bekannt sind. Der zweite Band des Carteggio ist in Vorbereitung. Es dürfte sich somit bei dieser neuerlichen ‚Entdeckung von Vasaris Privatarchiv' ebenso um eine Ente handeln wie bei der Entdeckung des ominösen Liviusfundes in Neapel".

Ein tripolitanisches Pompeji

Nach Mitteilungen des italienischen Archäologen Bruno Roselli, der am Wassar College doziert, in New Yorker Zeitungen sind in Tripolis die Ruinen eines großen römischen Hafens entdeckt worden, die noch deutlicher als die Grabungen von Ostia die ganze Anlage erkennen lassen, die an geschichtlicher Bedeutung noch die von Pompeji übertreffen soll. Die Stadt, die nunmehr, nachdem sie viele Jahrhunderte im Wüstensande begraben war, wieder freigelegt werden wird, ist der altrömische Hafen Leptis Magna in Nordafrika. Leptis Magna war einstmals eine Stadt von 100000 bis 300000 Einwohnern. Einer der wichtigsten künstlerischen Funde ist eine schöne Statue des Askulap. Leptis Magna war bereits vor 80 Jahren von einem französischen Gelehrten aufgefunden worden, aber eine systematische Ausgrabung wurde erst möglich, als die Italiener von Tripolis Besitz ergriffen. „Die einzige vollständige Hafenanlage, die bisher gefunden worden ist, bietet sich hier dar, denn das Land, das jetzt Wüste ist, war einstmals eine Meeresbucht", sagt Dr. Roselli. „Die Quais und Stufen, die zum Wasser herunterführten, sind noch vorzüglich erhalten. Große Galeeren konnten hier anlegen, die Getreide nach der Stadt brachten. Auch die gewaltigen Magazine, in denen das Getreide aufgespeichert wurde, stehen noch aufrecht." Die alte Ruinenstadt Leptis Magna liegt in der Nähe des heutigen tripolitanischen Dorfes Homs. Sie war die Geburtsstädte des Kaisers Septimus Severus, der ums Jahr 300 n. Chr. regierte. Eine der bedeutendsten Bauten der Stadt ist sein Kaiserpalast, der sich auf einem Fundament von gewaltigen Granitblöcken erhob.

Der Kunstmarkt

Versteigerung von Handzeichnungen des 19. Jahrhunderts bei Amsler und Ruthardt in Berlin

Sie bot manche Überraschungen, die man zugleich als Pradigmata für kommende Tage zu werten geneigt ist. Erst kürzlich konnte man von berufener Seite so etwas wie einen Nekrolog auf das Auktionswesen hören. Es fehle an Qualitätsmaterial im ausgepauverten Deutschland, ein diskretes Vermittlertum aus der Gesellschaft sorge für den lautlosen Verkehr zwischen Sammler und Händler und überdies würde das Interesse des Käufers auf öffentlichen Auktionen gelähmt durch die Steuernotgesetze des Tages. Wenngleich auch die Chiffrierung der Namen der Käufer durch Nummern, die immer moderner wird, auch auf dieser Zeichnungsauktion stark hervortrat, so kann dahinter natürlich keineswegs der leiseste Versuch einer unfairen Deckung zu suchen sein, sondern lediglich die erlaubte Maskierung der Gegner voreinander — denn die Psyche im Auktionslokal kann öfter wahrhaft grotesk und infernal sein. Und in der Tat, es gab auf dieser Versteigerung Leidenschaften, die in einem merkwürdigen Mißverhältnis zu dem Interesse stehen, welches denselben Zeichnungen entgegengebracht wurde, als sie vor der Auktion fast einviertel Jahr in den Räumen derselben bekannten Firma freihändig zum Verkauf ausgestellt waren. Man kennt die Zaghaftigkeit der Zeichnungssammler ihren Objekten im Freihandel gegenüber. Die Zeichnung steht in dem Range des graphischen Unikums. Nur der gute Kenner fühlt sich hier Autoren- und Echtheitswerten gegenüber sicher. Dem Graphiksammler tritt das durch viele Auktionen abgestempelte Objekt entgegen und selbst sein Geschmack findet noch darin Rückhalt, daß auch jene es besitzen. Für diese Kategorie der Käufer bedeutet die Auktion einen wahren Halt. Sie sehen die einmalige Zeichnung gesichert durch das Interesse der Mitbietenden und werden zu Höchst- und Überschätzungen ehrgeizig mitgerissen. So wurden sehr oft auf dieser Versteigerung Werte geprägt, welche die Preise, die die Firma vor der Auktion angesetzt hatte für den Einzelverkauf, weit überschritten — bis zum dreifachen. Ob darin für den Sammler, der ja auch mal Verkäufer und den Händler, der zugleich auch Einkäufer ist, eine gesunde Basis und ein Vertrauensverhältnis hergestellt wird, mag die Zukunft lehren.

Für die rege Teilnahme, die dieser wertvollen Sammlung entgegengebracht wurde, wirkten hier — und zum ersten Male nach Kriegs- und Inflationsjahren — die Museen der großen Industriestädte wie auch die Museen der Bundesstaaten. Man kann es im Interesse des öffentlichen Kunstbesitzes nur begrüßen, daß ihre Mittel es ihnen gestatteten, im Kampf mit dem Privatsammler Sieger zu bleiben und dadurch das oft recht schreiende Mißverhältnis, in das die Museen zum Privatmann in der Inflationszeit gedrängt wurden, aufgehoben wurde. Wenn es jedoch den Museen bei manchen heißumstrittenen Stücken gelang, selbst noch Sieger zu bleiben, so war dies oft allerdings nur dem wohlwollenden Verzicht des Privatmannes in letzter Minute zu danken, der darin oft zugleich auch gesündere Beurteilung zeigte.

Mit den fast 70 Chodowiecki-Zeichnungen gewann die Auktion einen glücklichen Auftakt. Die kleinen Bleistiftzeichnungen, welche Damen mit Arbeiten oder Spiel um einen Tisch zeigen und in der großen Radierung des l'hombre-Tisches ihre klassische Redaktion gefunden haben, wurden oft doppelte Preise als bisher üblich gezahlt, zwischen M. 200.— bis 700.—, von denen die Düsseldorfer Galerie zwei kaufte und eins mit M. 1650.— (!) erstand. Die Entwürfe, bekannt in Rötelvorzeichnung und Federnach-

zug der Konturen, welche zu den Illustrationen gehören, wurden besonders von den Museen wie Hamburg, Chemnitz, Karlsruhe begehrt. Mit Spannung durfte man den reichen Schätzen der Zeichnungen vom Anfang des 19. Jahrhunderts entgegensehen. Sie sind ein besonderes Sammelgut der Museen geworden und seit der Versteigerung der berühmten Sammlung Flinsch, später dann durch die Sammlung Meyer-Hamburg neu gewertet worden. Diese Hochschätzung, die auf dieser Auktion bei Amsler und Ruthardt gehalten und vielfach noch gesteigert wurde, ist eine historische Gerechtigkeit einem der schönsten deutschen Kunstgüter gegenüber, die mehr als das große Malwollen jener Zeit ihre innere Struktur aufdeckt. Eine Federzeichnung von Cornelius M. 800.—, von Führich M. 800.— (Düsseldorf). Die reiche Wahl von Genelli-Zeichnungen aus der Sammlung Donop brachte für die großen Aquarelle M. 5—800.—, während die andern Blätter zwischen M. 100.— bis 200.— lagen. Auch Steinle und Veit konnten sich um M. 1—200.— behaupten und schwächere Rethel-Zeichnungen M. 3—500.— erreichen. Bevorzugt wurden die großen Landschaftszeichnungen der Deutsch-Römer, von denen Koch auf M. 600.— (München), Reinhardt auf M. 680.— (Hannover) stieg und Preller sich zwischen M. 150.— und 350.— hielt, während Dreber wieder M. 610.— (Düsseldorf) erreichte. Hiergegen mußte seltsamerweise Blechen mit zwei schönen Stücken zu M. 270.— und 300.— zurückstehen, was die Stuttgarter Galerie klug ausnutzte. Auch der Berliner Krüger fand geringere Bewertung in den üblichen Bürgerporträts — mit Recht. Schwinds Traum, früher Sammlung Meyer, brachte M. 1300.—. Feuerbachs „Galathea" erzielte mit M. 6000.— den höchsten Preis (Dortmund), während die künstlerisch freieren Kinderstudien um M. 1700—1900.— fortgingen. Thomas schönen Mädchenkopf konnte Düsseldorf für M. 2500.— erstehen, während Hamburg für die etwas trockene Zeichnung von Gardone M. 3000.— ausgab. Knaus wurde mit M. 800.— sehr hoch bewertet, ebenso wenn auch glücklicher und mit mehr Recht Menzel. Trotzdem wird der Preis für den großen Männerkopf mit M. 5700.— (Dortmund) nicht wieder zu erreichen sein, auch die anderen Stücke, alle 70er und 80er Jahre, waren mit M. 900—1700.— höher als im Handel. Liebermanns Weberstube mit M. 1700.—, Mutter und Kind mit M. 2100.— waren angemessen, nicht aber die kleineren Arbeiten mit M. 100.— bis 200.—. Auffallend niedrig ging Corinth fort; nur das Selbstporträt erstand Düsseldorf mit M. 870.—.

Vom Ausland ward England auffallend gering bewertet. Bone-Zeichnungen brachten M. 210.—, während die Radierungen das Dreifache kosteten. Nur eine Dame von Whistler kaufte Düsseldorf für M. 2600.—. Einen schönen Guys kaufte Düsseldorf für M. 1950.—. Während ein Berliner Sammler Monet mit M. 3000.— und Pissarro mit M. 1500.— mindestens doppelt zu hoch wertete. Im Einzelnen sei auf unsere Beilage der Versteigerungsergebnisse verwiesen. r.—

Bevorstehende Versteigerungen

Miniaturen-Auktion in Berlin

Bildnisminiaturen des 17. und 18. Jahrhunderts gehören zu den großen Seltenheiten auf dem Kunstmarkt und besonders bei den Versteigerungen. Kommt deshalb einmal eine erstklassige Sammlung unter den Hammer, darf diese Tatsache mit Recht als besonderes Ereignis angesprochen werden. Die Sammlung Paul Davidsohn-Berlin, die bei Max Perl am 27. und 28. November zur Auktion gelangt, hat ihr Schwergewicht in den Miniaturen, von denen sie rund 130 Nummern umfaßt. Lauter gute, interessante und meist wertvolle Stücke, die international von Interesse sind, so sehr die Mehrzahl der Objekte wohl deutschen Ursprungs sein dürfte. Aber wer dies Spezialgebiet kennt, weiß, daß die deutsche und österreichische Miniatur des 18. Jahrhunderts, trotz überwiegender Anonymität ihrer Hersteller durchaus den Vergleich mit den großen französischen und englischen Namen aushält. Wobei zunächst erwähnt werden muß, daß auch diese in der Sammlung Davidsohn nicht fehlen. Denn die Stücke von Cosway, Hall, Isabey, Liotard, Chateaubourg, Vigée le Brun, Dubourg, von denen einige längere Zeit an deutschen Fürstenhöfen gemalt haben, gehören neben anderen zu der wirklich großen Klasse auf diesem Gebiet. Das gilt ähnlich auch von den Arbeiten der Wiener Schule, die zuerst innerhalb der deutschen Miniatur zu internationaler Geltung kam. Hier gibt es authentische Arbeiten von Füger, Daffinger, Kriehuber, Stubenrauch. Dagegen ist die süddeutsche Miniatur sehr gut durch Arbeiten von Haller von Hallerstein und von dem Augsburger Johann Esaias Nilson vertreten, ähnlich wie etwa den Berliner Kreis die Arbeiten von Gustav Taubert und Tielker vertreten. Eine der frühesten Arbeiten dieser Sammlung ist das köstliche Selbstporträt der Sofonisba Anguisciola, während das 17. Jahrhundert durch charakteristische Stücke von Petitot, P. Boy (die bekannten Emailmaler), Sustermans und Caspar Netscher repräsentiert ist. Die Fülle der Erscheinungen von Qualität ist innerhalb dieser rund 130 Nummern überraschend groß und angesichts der vielen „Namenlosen" mag man immer wieder von neuem bedauern, daß die kunstgeschichtliche Forschung gerade auf dem Gebiet der deutschen Miniatur noch immer nicht recht in Fluß kommen will, obwohl kaum ein zweites Thema ikonographisch gleich reizvoll ist und eine ähnlich reiche Ausbeute in Aussicht stellt und obwohl es sich hier um ein

Spezialgebiet handelt, das längst zu den bevorzugten des internationalen Sammelwesens gehört. Daß die Sammlung Davidsohn außer den Miniaturen auch noch andere Abteilungen besitzt, die ebenfalls unter den Hammer kommen, so Gemälde, Porzellane, Manuskripte, Buchmalereien, und dazu eine Bibliothek — auch unter diesen Abteilungen gibt es einzelne Objekte von hervorragendem Wert — sei der Vollständigkeit halber mitgeteilt. Über die Einzelheiten dieser wichtigen und interessanten Vente mit insgesamt 440 Nummern orientiert ein illustrierter Katalog (u. a. mit einer Farbentafel), dem Max von Boehn ein Vorwort mit auf den Weg gegeben hat, dem man in diesem Fall gern weniger feuilletonistischen Schwung, dafür mehr Sachlichkeit gewünscht hätte. B.

Berlin

Welch kurze Zeit genügt, um selbst das ungewöhnlich reiche Sammelergebnis eines ganzen vielseitig interessierten Menschenlebens wieder neu dem Markte zuzuführen, beweist uns das Schicksal der Sammlungen Albert Kösters. Während die Handzeichnungen zurzeit bei Börner in Leipzig versteigert werden, kommen am 17. und 18. November Kösters Autographen bei Henrici, Berlin, zur Auktion — und schon entnehmen wir dem ersten Antiquariats-Katalog der Fa. Walter de Gruyter & Co., daß auch die Kösterschen Bibliothekschätze, vor allem Erstausgaben der deutschen Literatur, in allernächster Zeit von dieser Firma versteigert werden sollen. In Henricis Autographen-Katalog Nr. 96 fallen vor allem kostbare Goethe-Stücke auf, daneben Briefe und Manuskripte Heines, Lessings, Schillers, und aus dem engeren Weimarer Bezirk Briefe von und an Knebel, Johanna Schopenhauer usw. — Am 21. und 22. November wird bei Ernst Wasmuth eine Sammlung von Inkunabeln, illustrierten Büchern aus allen Jahrhunderten, Kräuterbüchern, Werken zur Kunst- und Kostümgeschichte und Genealogie versteigert. — Einige dieser Werke befinden sich auch in der kunstgeschichtlichen Bibliothek Paul Davidsohns, die am 28. November nebenan von Max Perl versteigert wird, und zwar im Anschluß an die am 27. November ebenfalls bei Perl stattfindende Auktion der Miniaturen des gleichen Sammlers. Max von Boehn hat zu dem zum Teil farbig illustrierten sehr schönen Katalog ein liebevolles Vorwort geschrieben. Diese ist an anderer Stelle dieses Heftes eingehend besprochen. Ho.

London

Am 24. und 25. November werden bei Sotheby eine beachtenswerte Sammlung von Büchern zur Wallisischen Geschichte und Literatur aus dem Clergy Home of Rest, Llwyngwril, außerdem Werke über Falknerei, kostbare Einbände und seltene Drucke des 16. und 17. Jahrhunderts versteigert, darunter Sidneys Verteidigung der Dichtkunst von 1595. — Vom 1. bis 4. Dezember versteigert dasselbe Institut den ersten Teil der berühmten Sammlung des Earl of Crawford: Handschriftliche Briefe und Dokumente zur Geschichte der Französischen Revolution und des Direktoriums bis 1795. Darunter befinden sich große Kostbarkeiten aus Napoleons Frühzeit, sowie von den Männern und Frauen der Revolutionstage Robespierre, Marat, Charlotte Corday usw., auch Dokumente über die Familie Bonaparte bis ins 16. Jahrhundert zurück. Der zweite Teil der Sammlung (1795—1815) soll folgen. Ho.

München

Am 1. Dezember bringt Herr Emil Hirsch die nicht sehr umfangreiche, dafür aber höchst gewählte Weisersche Sammlung von 246 Bucheinbänden zur Versteigerung. 57 charakteristische Stücke, die uns die Mannigfaltigkeit und qualitative Höhe des Ganzen beweisen, sind auf 20 dem Katalog beigegebenen Tafeln zur Abbildung gebracht. Man wird bedauern, daß eine solche Sammlung ein Opfer der Zeitverhältnisse wird und kann nur hoffen, daß dieser in Deutschland viel zu wenig gepflegte Sammelzweig aus den Münchner Versteigerungen weitere Verbreitung finden wird. Ho.

Die Sammlung Jean Wurz-Mannheim

Mit dem Nachlaß dieses süddeutschen Sammlers, der am 10. und 11. Dezember bei Rudolph Lepke in Berlin zur Versteigerung gelangt, kommt eine der interessantesten Spezialsammlungen von süddeutschem Porzellan des 18. Jahrhunderts zur Auflösung. Die ausgesprochene Bevorzugung der pfälzischen Heimats-Manufaktur gibt der Sammlung Wurz das eigene Gepräge. Innerhalb der Produktion Frankenthals ist Jean Wurz wiederum den Werken der Figurenplastik mit Vorliebe nachgegangen, was in der Natur der Sache begründet war, da ja Frankenthal recht eigentlich eine plastische Manufaktur gewesen ist.

In dieser Sammlung ziehen nun alle nach Namen bekannten Modelleure Frankenthals mit ganzen Reihen ihrer besten Arbeiten, Gruppen und Figuren, an uns vorüber. Johann Wilhelm Lanz ist der erste Plastiker der Manufaktur gewesen; er kam von Straßburg, war an plastischen Arbeiten in Fayence geschult und hatte auch schon Versuche mit Porzellan gemacht. Die frühen Arbeiten von Lanz, nach Heusers Annahme zum Teil noch in Straßburg entstanden, in Gesamterscheinung und Einzelformen den Zusammenhang mit der Fayence-Plastik deutlich verratend, bilden mit den interessantesten Teil der Sammlung Wurz. Zu nennen wären drei große Figuren der Weltteile, einige große Gruppen, sowie Einzelfiguren in Zeittracht,

Tierfiguren und -gruppen, Putten als Kegelspieler u. a. m. Johann Friedrich Lück, vielleicht der beliebteste unter den Künstlern der Manufaktur, der Schöpfer der hübschesten Frankenthaler Figuren in Zeittracht, ausgezeichnet namentlich durch die große Delikatesse, die ihm in der Bemalung seiner reizvollen Werke eigen ist. Durch mehrere Zwei-Figuren-Gruppen (Konzert, Brettspiel, Kartenspiel), größere Einzelfiguren (Dame mit Vogelbauer und Herr mit einem Vögelchen im Hut) sowie eine Schäfergruppe und zwei mythologische Figuren ist seine feine Kunst in der Sammlung Wurz ausgiebig und glänzend vertreten. Die vorzüglichen Arbeiten von Carl Gottlieb Lück, der etwa bis 1775 in Frankenthal wirkte, werden zu den umworbensten Stücken der Versteigerung gehören. Als Plastiker nicht stark, versteht er wie wenige, seine Zeit von der gemütlichen Seite zu fassen, ganze Szenen aus dem Leben des Alltags in liebenswürdiger Behäbigkeit hinzustellen, wobei eine feine Bemalung die Wirkung wesentlich unterstützt. Besonders hervorzuheben sind die großen Familiengruppen: „Der Geburtstag des Vaters" und „Der Geburtstag des Kindes", dann die kleinere Gruppe des „Kaufherrn mit dem Hausierer"; ganz einzigartig die große Gruppe von „drei zechenden Bauern", ein Hauptstück der Sammlung.

Noch in den sechziger Jahren geschaffen sind die Modelle Conrad Links. Klassizistisch gerichtet, als Plastiker von ganz hervorragender Begabung, hat er mehrere Folgen allegorischer Figuren (Jahreszeiten, Monate, Musen) modelliert, deren Stücke recht selten vorkommen und in der Sammlung Wurz mit mehreren guten Exemplaren vertreten sind.

Johann Peter Melchior, der berühmteste unter den deutschen Porzellan-Plastikern, der Louis XVI. Zeit, ist von Höchst nach Frankenthal gezogen und wirkte dort bis 1793. Seine Arbeiten haben von jeher zu den gesuchtesten Objekten des Kunstmarktes gehört.

Der weniger bedeutende Adam Bauer, der vor Melchior einige Zeit in Frankenthal gearbeitet hat, ist bei Wurz ebenfalls mit gefälligen Modellen vertreten. Gute figürliche Arbeiten von Ludwigsburg und Nymphenburg bilden eine willkommene Zugabe zu den Schöpfungen Frankenthals.

Reich ist auch der Bestand an Porzellangeschirren.

Kleinere Einzelstücke, Tassen, Teller u. a. m. sind natürlich in mannigfaltiger Auswahl vorhanden, während Geschirre anderer Manufakturen (Meißen, Ansbach u. dgl.) ergänzend hinzutreten.

Übrigens ist ein ganzer Teil der Sammlung Wurz jedem Kenner des deutschen Porzellans aus Abbildungen längst vertraut, da die beiden maßgebenden Publikationen über Frankenthal: F. A. Hofmann, „Frankenthaler Porzellan", München 1911, und E. Heuser, „Porzellan von Frankenthal und Straßburg", Neustadt a. Haardt 1922, zahlreiche Abbildungen der bedeutendsten Stücke der Sammlung in guten Reproduktionen enthalten. — Im Versteigerungskatalog sind alle bedeutenden Stücke auf Lichtdrucktafeln abgebildet.

r.—

Berlin

Bei Rudolf Lepke kommen am 25. und 26. November Gemälde alter und neuerer Meister und Antiquitäten zur Versteigerung. Der größte Teil der Gemälde stammt aus dem Besitz eines norddeutschen Museums.

Unter den alten Meistern befinden sich u. a. Holländer des 17. und einige Norddeutsche aus dem 18. Jahrhundert. Bedeutende Stücke sind ein Bild von Eglon van der Neer: „Lot und seine Töchter", eine Bauernkirmes von Jan Miense Molenaer und eine große biblische Szene von Bramer. Mit Landschaften sind Jan Asselyn und Jan van Kessel vertreten, ferner sind ein großes Tierstück von Franz Snyders, Stilleben von Vonck, Tamm, Stuven, J. H. Wilh. Tischbein u. a. erwähnenswert. Unter den modernen Meistern aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts seien genannt Bilder von Riedel: „Frauen aus Albano" und ein „Brennendes Kloster" von K. F. Lessing, ferner Bilder von Morgenstern, von Willem Maris, P. Meyerheim, Brütt, Leistikow, Hoguet Herkomer u. a.

Der kunstgewerbliche Teil der Versteigerung bringt namentlich Porzellan und Gläser. Mit wenigen, aber z. T. ganz hervorragenden plastischen Arbeiten sind die Manufakturen von Meißen (Modelle von Kändler und Reinicke), Wien, Höchst, Ludwigsburg, Frankenthal, Fürstenberg, Kloster Veilsdorf und Niederweiler vertreten. Schönes Geschirr, besonders Tassen, reihen sich an. Eine größere Anzahl hübscher China-Porzellane des 18. Jahrhunderts, einige reizende Bronzen sowie Jade- und Cloisonné-Arbeiten werden dem Freunde ostasiatischer Kunst willkommen sein.

An Gläsern enthält die Versteigerung etwa 90 Pokale, Humpen u. a., hauptsächlich Arbeiten aus den deutschen Zentren der Glasmacher und Glasschneidekunst des 18. Jahrhunderts, darunter einige Schmelzgläser und einige außerdeutsche Arbeiten. Die Gläser stammen aus einer sehr bekannten alten Sammlung Norddeutschlands. Endlich seien noch hervorgehoben einige vorzügliche Bildwerke (Holz und Bronze, Statuen und Reliefs des 15. bis 18. Jahrhunderts, ferner ein sehr schöner Brüsseler Gobelin des 16. Jahrhunderts: „Jagd der Diana" mit reicher Bordüre.

Der illustrierte Katalog 1926 orientiert über alle Einzelheiten.

Koblenz

Das Kölner Kunstauktionshaus Math. Lempertz versteigert am 1. Dezember in Koblenz-

Oberwerth, Brentanostraße, die Inneneinrichtung, Gemälde, Perserteppiche usw. der Villa Kingston. Neben künstlerisch ausgeführten Stilmöbel-Einrichtungen im Chippendale-, Louis XVI.-, Biedermeier- und Renaissancestil kommt ein Hauptwerk von Adolf Schreyer „Walachisches Pferdegespann" und zwei Hauptwerke von Ferd. Keller „Arkadien" und „Böcklins Grab" zur Versteigerung. Desgleichen ein flandrischer Gobelin des 17. Jahrhunderts.

München

Bei Hugo Helbing findet am 10. Dezember die Versteigerung moderner Gemälde aus mitteldeutschem Museumsbesitz und aus anderem Besitze statt. Die Münchner und Düsseldorfer Schule bestreiten den Hauptteil derselben und weisen durchwegs Namen der begehrtesten Künstler, wie: Achenbach, v. Brandt, Bürkel, Doll, Gampert, Gehrts, v. Gietl, v. Grützner, Hengeler, Hansch, Heinlein, Köster, v. Lenbach, Lier, Löwith, Mayer-Graz, Meißner, Neubert, Oberländer, Raupp, Seyler, Schmid, Stademann, Strützel, Spitzweg, v. Stadler, v. Stuck, Thiem, Weber, Zimmermann u. a. m., auf. Der illustrierte Katalog befindet sich in Arbeit und gelangt in der zweiten Novemberhälfte zur Ausgabe. Preis M. 1.—.

Stattgehabte Versteigerungen

Vom amerikanischen Kunstmarkt

Langsam und zögernd hat die Saison um die Mitte des Oktobers eingesetzt. Jeder wartet eben auf den Ausfall der Präsidentschaftswahlen, und für nichts anderes scheint zunächst Interesse vorhanden zu sein. So fielen auch die wenigen bereits stattgefundenen Auktionen gar zahm aus, und die erzielten Preise müssen, gerade für die wertvolleren Gegenstände, als klein bezeichnet werden. Es wurden z. B. für eine außergewöhnlich schöne holländische Marqueterie-Standuhr, die noch die ursprünglichen vergoldeten Figuren trug und aus der Werkstatt des van Oostrom-Amsterdam stammt, $ 725 gezahlt. Im gleichen Verkauf der Kunstschätze aus dem Hause I. van Vechten Olcotts durch die American Art Association erzielte ein Paar napoleonischer Sèvresvasen mit Deckeln, 39 inches hoch, $ 430. In dem Verkauf chinesischer Kunstwerke aus dem Nachlaß des Mr. E. J. Hazen und F. D. Cheshire usw. durch die Anderson Galleries trug eine Schlafstubengarnitur $ 195 und ein achtteiliger Coromandelschirm $ 175 ein; ein Büfett aus Thekaholz mit Messingbeschlägen kostete $ 105; zwei Armstühle aus dem gleichen Holz brachten es nur auf $ 100.

Verkäufe von außergewöhnlicher Bedeutung sind soweit noch nicht angekündigt worden, doch heißt es, daß die ausgesuchte Sammlung moderner Meister aus dem Nachlaß des verstorbenen Mr. Quinn schon während dieser Saison auf den Markt gelangen wird. Und dieses Ereignis dürfte eine veritable Sensation abgeben.

Der Rechtsstreit zwischen dem bekannten Großsammler Joseph E. Wiedener und dem russischen Flüchtling und Mörder des berüchtigten Mönches Rasputin, dem Prinzen Jussupoff wegen der zwei Rembrandtporträts aus des letzteren Sammlung, die Wiedener mit einer Rückkaufsklausel voriges Jahr, wie seinerzeit gemeldet, erworben hatte, wird nun bald zur Entscheidung gelangen. Die ersten Schritte darin sind bereits getan, und diese veranlaßten Mr. Wiedener zu der hochbedeutsamen öffentlichen Erklärung, daß er seine vollständige Sammlung, „die bedeutendste private Kunstsammlung der Welt", der Öffentlichkeit als Erbe hinterlassen werde. F.

Berlin

Am 10. und 11. November wurde bei Paul Graupe die Bibliothek Viktor Mannheimer versteigert, soweit sich der als Kenner der Barockliteratur bekannte Literarhistoriker von seiner Sammlung deutscher Literatur getrennt hat, das heißt von Gottsched bis Hauptmann. Die Baisse-Spekulanten haben nicht Recht behalten. Es war ein Erfolg auf der ganzen Linie. Wir lassen die wichtigsten Einzelresultate in der beigelegten Liste folgen. Nur auf ein paar besondere Stücke möchten wir an dieser Stelle hinweisen: Da ist vor allem „Der Rheinische Most", dem nur ein Herbst beschieden war, und von dessen kleiner Auflage nur alle Jubeljahre einmal ein Exemplar auf den Markt gekommen ist. Der Preis von M. 1800.—, den ein westdeutscher Sammler dafür angelegt hat, beweist die Seltenheit wie das Interesse der Käufer, Sammler und Händler, die aus allen Teilen des Reiches zusammengekommen waren und bereit schienen, für besonders gute Stücke auch besonders hohe Preise zu zahlen. So brachte „Die Trösteinsamkeit" M. 500.—, „Das Wunderhorn" M. 380.—, Kleists „Germania" sogar M. 660.— und der „Phöbus" M. 2050.—. Lavaters „Physiognomische Fragmente" aus dem Besitz von Frau von Stein wurden mit M. 2000.— bezahlt. Ho.

Wien

Über den Ausgang der Versteigerung von Gemälden, Stichen, Antiquitäten durch das Dorotheum vom 27.—29. Oktober ließe sich bemerken, daß im allgemeinen, soferne es sich nicht um kostspielige Dinge handelte, recht annehmbare Preise erzielt wurden. In den meisten Fällen aber, wo es galt, höhere Beträge anzulegen, scheuten sich die Käufer, auch wo es das Objekt gelohnt hätte. So ging L. Gallaits kompositionell und in der Farbe ganz wundervolles Spätwerk „Antonius' Leichenrede an der Bahre Cäsars" (für nur 15 000 000 K. ausgerufen) zurück, ohne einen Anwärter gefunden zu haben. Nicht anders verhielt es sich mit dem um

30000000 K. ausgebotenen Corot. Für alte Bilder hat sich die Nachfrage gegen das Frühjahr gebessert. Eine sehr dekorativ wirkende Kopie des 16. Jahrhunderts nach einer altniederländischen Anbetung ging von 8000000 K. bis auf 23000000 K. hinauf. Ein Frauenbild des 17. Jahrh., für das man Nicolas Maes verantwortlich zu machen suchte, von 2500000 auf 7000000 K. Sensation erregte die Feilbietung des Fragmentes eines Polenteppichs, das von 3500000 K. auf 23000000 K. hinaufgesteigert wurde. P.-N.

Aus der Sammlerwelt und vom Kunsthandel

Berlin

Neue und unbekannte Arbeiten Max Slevogts zeigt der Verlag Bruno Cassirer in seinem Graphischen Kabinett, Berlin W, Derfflingerstraße 15, vom 15. November ab. Es werden seltene Probedrucke gezeigt, die noch nicht ausgestellt waren, eine Reihe von Zeichnungen und Aquarelle, die im Handel so selten und in Ausstellungen fast nie anzutreffen sind. Außerdem einzelne Lithographien aus der Mappenausgabe des neuesten von Slevogt mit Federlithographien illustrierten Grimmschen Märchens „Fitchers Vogel“, das soeben im Verlag erschienen ist, und eine Anzahl von Märchenlithographien aus bisher erschienenen Mappen und Büchern dieser Reihe Grimmscher Märchen illustriert von Max Slevogt.

* * *

Ausstellungssaal der Staatlichen Kunstbibliothek. Ausstellung des Euphorion-Verlages, Berlin, von typographischen Drucken, illustrierten Büchern, Handeinbänden und Graphik.

Elberfeld

Das Städtische Museum erwarb aus der Kunsthandlung P. Zickel, München, zwei Bilder von Prof. Fritz Baer.

München

Anselm Feuerbachs „Boccia spielende Kinder“, eines der anmutigsten und malerisch qualitätvollsten Werke des Meisters wurde durch die Ludwigsgalerie Otto H. Nathan, München, von der Pinakothek erworben.

Neue Kataloge

Gutekunst & Klipstein, Bern. Kat. Nr. XVI. Alte und moderne Graphik. Nachtrag zu Kat. XIII u. XIV. Herbst 1924. 3 Fr. 291 Nrn. Es sind gesuchte Seltenheiten in guten Abdrucken, darunter: von B. Beham „Die Jungfrau am Fenster“ (1500 Fr.), von Campagnola „Der Raub des Ganymed“ (4000 Fr.). von Dürer u. a. „Die Madonna mit der Meerkatze“ (5500 Fr.), „Die Melancholie“ (5500 Fr.), „Ritter, Tod und Teufel“ (5500 Fr.); viele schöne Piranesi-Blätter (30—70), eine bekannte Spezialität der Firma; von Rembrandt u. a. einige Landschaften, so B. 210 (5000 Fr.), B. 221 (8500 Fr.), B. 226 (4500 Fr.). Von Schongauer wird außer dem „Christus vor dem Hohenpriester“ (2500 Fr.) die „Kreuztragung“ auf Papier mit dem kleinen Ochsenkopf, mit angesetzter r. oberer Ecke für 7500 Fr. angeboten und „Der Tod Mariä“, mit leichter Bruchfalte, für 15000 Fr. Unter den neueren Meistern sind wieder die englischen Landschafter gut vorhanden, daneben aber u. a. Meryons Tourelle de la Rue de la Tixéranderie im 2. Zustand für 2000 Fr., einige Blätter von Zorn usw. Der Katalog ist sorgfältig gearbeitet und mit XX Tafeln ausgestattet. -s-

Betr. den Graphiksammler

Die neue Post-Anschrift des Herrn Dr. Erich Wiese lautet:

Breslau 5, Gellertstraße 14, II.

Den Graphikteil des „Cicerone“ betreffende Zuschriften bitten wir dorthin zu richten.

Die Schriftleitung.

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft 23	4. Dezember	Heft 23	27. November
„ 24	18. Dezember	„ 24	11. Dezember
„ 1 (XVII. Jahrg.)	2. Januar	„ 1 (XVII. Jahrg.)	20. Dezember

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Charlottenburg, Boyenallee 10.
Telefon: Amt Wilhelm 10194.

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone“:
BERLIN: Dr. Willi Wolfradt, Berlin-Halensee, Kurfürstendamm 91, II / MÜNCHEN: Dr. F. Roh, München, Helmtrudenstraße 9, III / DRESDEN: Dr. Will Grohmann, Dresden-A., Wormser Straße 84 / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Savignystraße 5 / ÖSTERREICH: Dr. St. Poglayen-Neuwall, Wien II, Kurzbauergasse 5 / NIEDERLANDE u. BELGIEN: Dr. F. M. Huebner, Den Haag, Louise de Colignyplein 11 / SCHWEIZ: Dr. Jacob Welti, Zürich, Vogelsangstr. 46 / FRANKREICH: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / ENGLAND: Dr. Fritz Bodmer, London WC 1, 34 Woburn Square / ITALIEN: Dr. Augusto Calabi, Mailand, Via Petrarca 16 / SPANIEN: Alfred Demiani, Madrid, Almagro 12 / DÄNEMARK: Dozent Charlotte Weigert, Kopenhagen, Hotel Belvedere, Raadhuspladsen / SCHWEDEN: Dr. Gunnar Mascoll Silfverstolpe, Stockholm, Königl. Schloß / TSCHECHOSLOWAKEI: Dr. Oskar Schürer, Prag, Strésóvice, Bielohorska 446 / NORD-AMERIKA: Frank E. Washburn Freund, 50 West 90th Street, New York City / SÜD-AMERIKA: Dr. Ludwig Weber, Buenos Aires (Argentinien), Pietras 361 / RUSSLAND: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu. 92 / INDIEN: Frau Dr. Stella Kramrisch, Calcutta, Universität.

Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Kommandit-Gesellschaft a. A., Leipzig, Liebigstr. 6 II. Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Akademische Lesehalle
Heidelberg.

Friedrich Karl Gotſch. St. Peter (Aquarell) 1923.

Akademische Lesehalle Heidelberg.

F. K. Gotsch. Strandgut. Lithographie. 1923.

Friedrich Karl Gotsch

Von WILL GROHMANN

Mit einem Vierfarbendruck, zwölf Abbildungen auf sechs Tafeln und fünf Abbildungen im Text

Als Gotsch 1920 auf die Dresdner Akademie kam und Schüler Kokoschkas wurde, war er 20 Jahre alt. Er hatte das Glück, drei Jahre lang die Anregungen eines ungewöhnlichen Menschen verarbeiten zu können, der aus pädagogischem Eros und um sich selber über manche Frage Klarheit zu verschaffen, eine Lehrtätigkeit übernommen hatte. Kurz nach Kokoschkas Weggang, im Herbst 1923, fuhr Gotsch nach New York, um an einer Stätte ohne Kunst selbständig weiterzuarbeiten. Diese Zeit ist für seine Entwicklung nicht verloren gewesen.

Friedrich Karl Gotsch stammt aus Schleswig-Holstein, besuchte in Kiel das Gymnasium, wurde 1918 Soldat, 1919 Student der Nationalökonmie und Ende des Jahres Maler. Es ist nicht ausgeschlossen, daß das Erlebnis Munch den Ausschlag gab, ihn betrachtet er noch heute als seinen Lehrer und Meister. Hamsun und Jacobsen bestimmen daneben den Ort seiner geistigen Heimat. Seine Sehnsucht ist heute noch der Norden. Ein paar Monate arbeitete er bei Hans Ralfs in Kiel, einem Maler, der 1903 mit Munch in Weimar zusammengetroffen war, von ihm wertvolle Eindrücke erhalten hatte und später als Lehrer in Kiel sich in einem hoffnungslosen Kampf gegen das Ewiggestrige aufrieb.

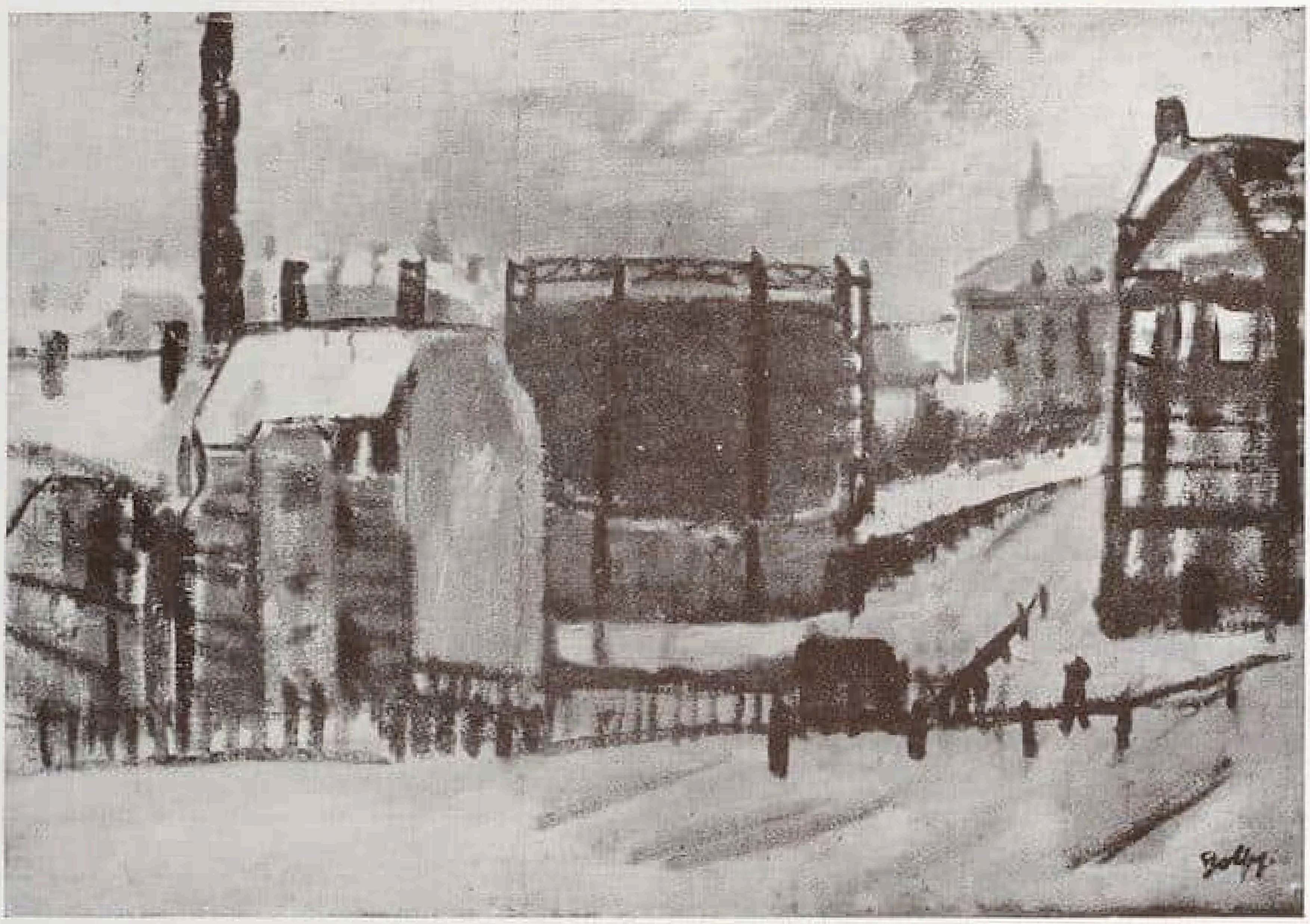
Gotsch ist heute eine Hoffnung, seine bisherige Arbeit bereits mehr als ein Versprechen. Übersieht man die Menge der Bilder und Graphiken, rät man nicht auf vier Jahre Tätigkeit, eher auf zehn. Er hat gar keine Zeit an verführerische Theorien und unfruchtbare Umwege verloren und beginnt in einer Zeit, wo nach tragischen und zum Teil sinnlosen Experimenten eine Abklärung und ein neuer Aufbau folgt. Die Grenzen zwischen abstrakter und gegenständlicher Kunst sind deutlich gezogen, und beide Reiche entwickeln sich unabhängig voneinander und nach ihren Gesetzen. Die Kämpfe, die zeitweise alles hinter Polemik und Literatur hatten verschwinden lassen, spielen sich wieder im Bezirk des künstlerischen Schaffens ab, und das Urteil stellt sich erneut auf das Schöpferische ein. Mit Vorurteilen ist so gründlich aufgeräumt, daß von Einengung keine Rede mehr ist, es handelt sich nur darum, die Freiheit mit Vernunft zu benützen. Daneben haben während dieser Wirren in beiden Lagern ein halbes Dutzend von Malern in Deutschland weitergeschaffen und sind für die Jüngeren Maßstab geworden.

In Dresden bei Kokoschka beginnt Gotsch ernsthaft zu arbeiten. Der Norddeutsche lehnt zunächst den Wiener ab, er ist erfüllt von Gesichten, die er leichter in der Art Munchs oder Noldes aussprechen könnte, solange er sie nicht aus eigener Kraft zu formen vermag; dazu sind sie literarisch beeinflußt, Hamsuns Pessimismus wirkt nach. Die eigenen Erlebnisse werden noch durch die Anziehungskraft wahlverwandter Ahnen abgelenkt. Nach Gotschs eigenen Worten zeigt ihm Kokoschka, „was er zu lassen und worum er sich zu bemühen hat, um Maler zu werden". Als Lehrer sieht jener seine Aufgabe darin,

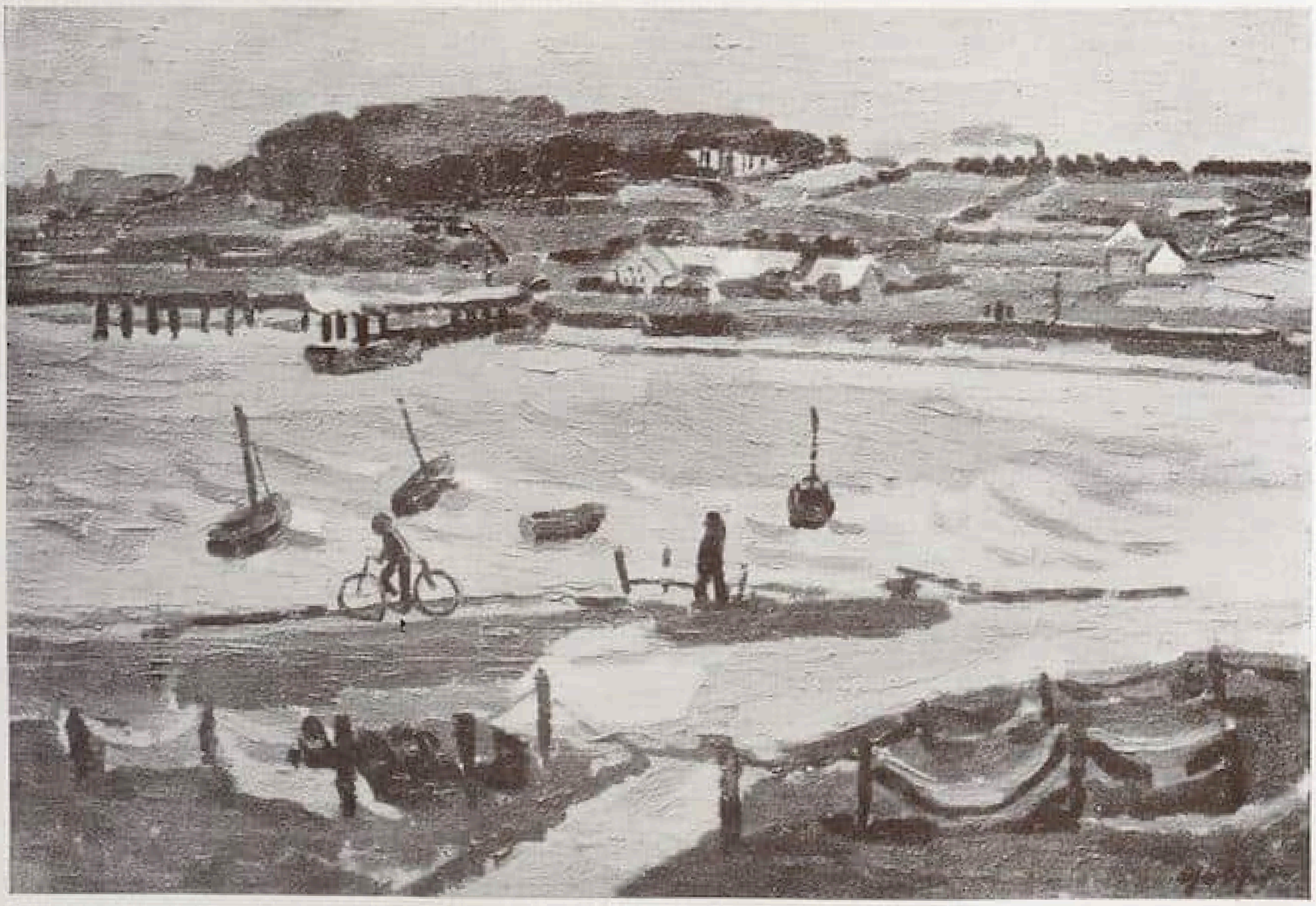
die Schüler von Konvention, Vorbildern und Verkrampfungen jeder Art freizumachen, in ihnen sozusagen den Instinkt zu lockern. Wie ein Spiel fängt es an, aber es wird bitterer Ernst daraus, und die Begabteren lösen sich dann nicht ohne Konflikte, fast feindselig von ihm los, menschlich und künstlerisch. Der Lehrbetrieb ist alles andere als akademisch, ohne systematisches Natur- und Aktstudium, ohne Vermittlung technischer Erfahrungen. Jeder hat selbst zu finden, was er braucht, jeder bleibt im Grunde Autodidakt, und Kokoschka ist der ältere Freund, der manchmal öfter, dann wieder wochenlang gar nicht kommt und von scheinbar fernliegenden Dingen spricht, die der Betreffende selbst in die richtige Beziehung zu seiner Arbeit bringen muß. Da gibt es gelegentlich ein Gespräch über das Zitronengelb auf der „Kupplerin" von Vermeer in Dresden, das schließlich in eine umfängliche Auseinandersetzung über die reine Farbe mündet, oder, wenn er ein neues Bild auf der Staffelei hat, eine Diskussion über den Raum und den Bildaufbau. Zuweilen veranlaßt ihn die Ungeschicklichkeit einer Schülerarbeit, der eine wahre Empfindung zugrunde liegt, vom Wesen des Ausdrucks zu sprechen. Er, der selbst so kompliziert ist, der wie ein Nachfahre belastet zu sein scheint, erzieht zur größten Einfachheit und stellt die feierliche Ruhe einer japanischen Maske als Ziel hin, das zu erreichen er sich bemühe. Ziemlich sicher durchschaut er seine Schüler und behandelt sie entsprechend. Die wenigsten sind dem gewachsen. Gotsch gehört zu ihnen. Nach drei Jahren sind beide miteinander fertig, das unausbleibliche Schicksal. Die Freiheit, die der Meister dem Anfänger gibt, wendet sich gegen ihn. Unter dem Druck der überlegenen Persönlichkeit wird der Schüler Nachahmer oder sein eigener Herr. Von einer Schule Kokoschka kann man deshalb gar nicht sprechen, es gibt Nachbeter, von denen zu reden sich nicht lohnt, und Eigenwillige, bei denen nach der Loslösung die Schule unwichtig ist.

Die ersten Gemälde von Gotsch (Winterlandschaft mit Gasometer 1921, Mann im Bett 1922) reichen im Ausdruck und in der Technik in das Muncherlebnis zurück. Die „Winterlandschaft" (s. Abb.) steht den Landschaften des Norwegers aus den neunziger Jahren nahe. Die leeren Fenster, die öden Wände, das trostlose Nebeneinander von Häusern an der Peripherie wäre eine gefühlvolle Szenerie zu einer Begegnung Hamsunscher Menschen. Die überall durchschimmernde Leinwand saugt die spärlichen Farbtöne ein und nähert sie einem Grau, das allerdings in seinen gelblichen und bläulichen Abstufungen nicht ohne koloristischen Reiz ist. Der „Mann im Bett" hieß zunächst bezeichnenderweise „Im Morgengrauen verreckender Kunstmaler". Ein wenig Katerstimmung ist drin, im trüben Grau wie in der Haltung des nackten Menschen. Wie die Diagonale des Liegenden mit dem Bett den Raum ausmacht, wie der linke Arm überlang und tot herunterzieht, das ist gut gekonnt. In Stoff und Form weist das Bild trotz seiner geringeren inneren und äußeren Belebtheit auf „Den Tag danach" von 1894. Das „Mädchen am Kai" (1922) leitet mit seinen dünnen durchsichtigen Farben, seiner Eleganz und größeren Sinnlichkeit zu den Bildern über, die unter dem Eindruck des Kokoschka der zwanziger Jahre stehen, und im „Kinderbildnis" von 1922 ist zum ersten Male eine Farbenglut, die in ihrer Unbedenklichkeit über das Vorbild hinausgeht. Das Weiß-grün-rot des Unterkleides gegen den leuchtenden Ocker des Gesichts und das Schwarz des Pelzmantels läßt an den späten Matisse denken, von dem Gotsch übrigens bis dahin nichts gesehen hatte. Das Modellkind ist nichts als Malerei, ganz frei von Literatur, ein Farben- und Sinnenerlebnis, ohne viel Anteilnahme, aber dafür ohne Hemmung gemalt, ein Schulbeispiel Kokoschkascher Erziehung. Der „Regenbogen" will schon wieder mehr; wie die beiden Menschen nebeneinanderstehen, ist nicht ohne Eigenart, aber die Frau stammt nicht aus der eigenen Vorstellungswelt.

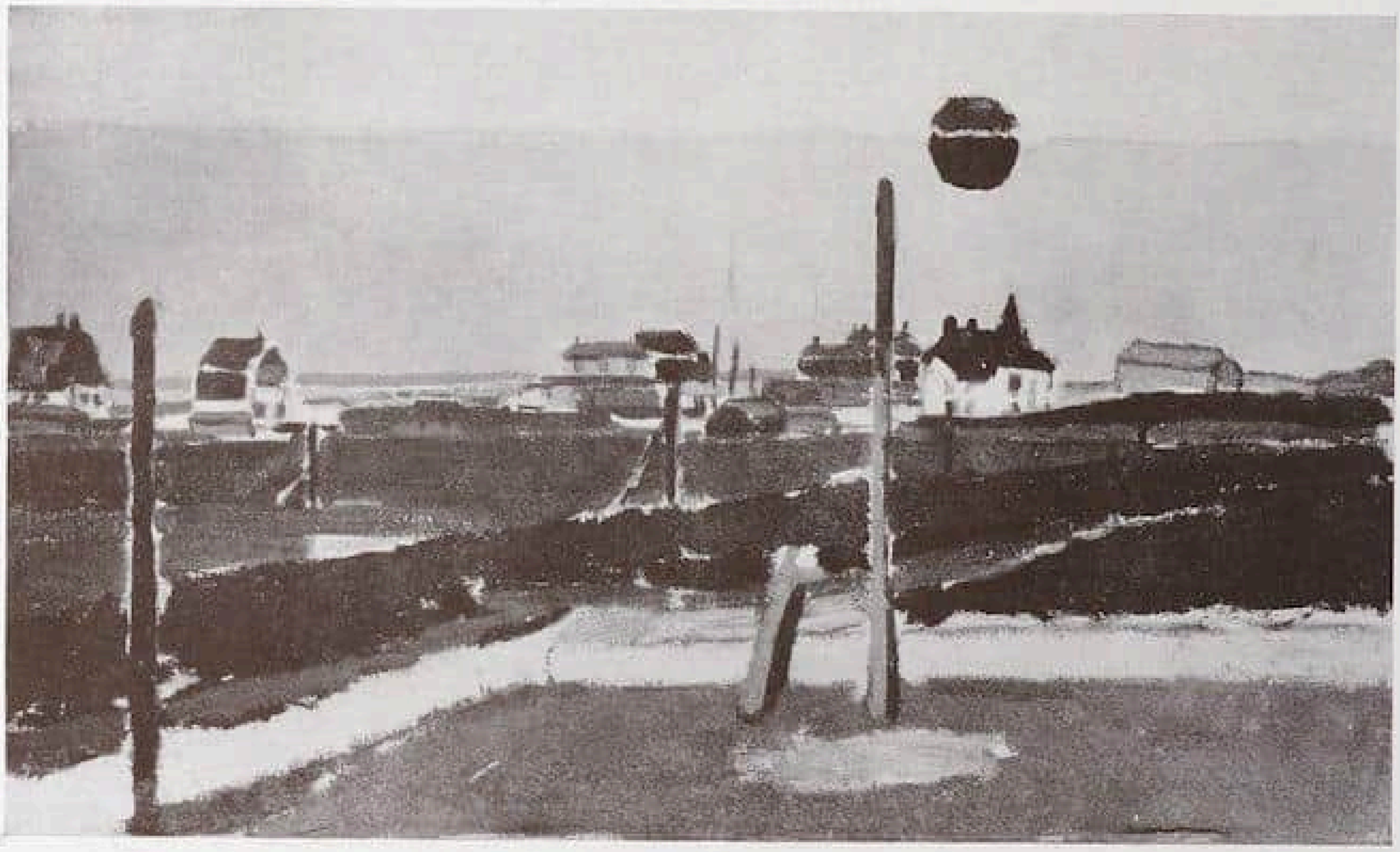
Damit ist die erste Lehrzeit zu Ende und das Leben übernimmt jetzt die Führung. Gotsch verlebt den Sommer 1922 und 1923 in St. Peter an der Nordsee, und hier kommt er 1923 zu sich selbst. Großstadt, Atelier, Beziehungen zu Menschen, alles fällt ab in dem kleinen Ort, der in ihm die Jugend in Fischerdörfern wieder aufweckt.



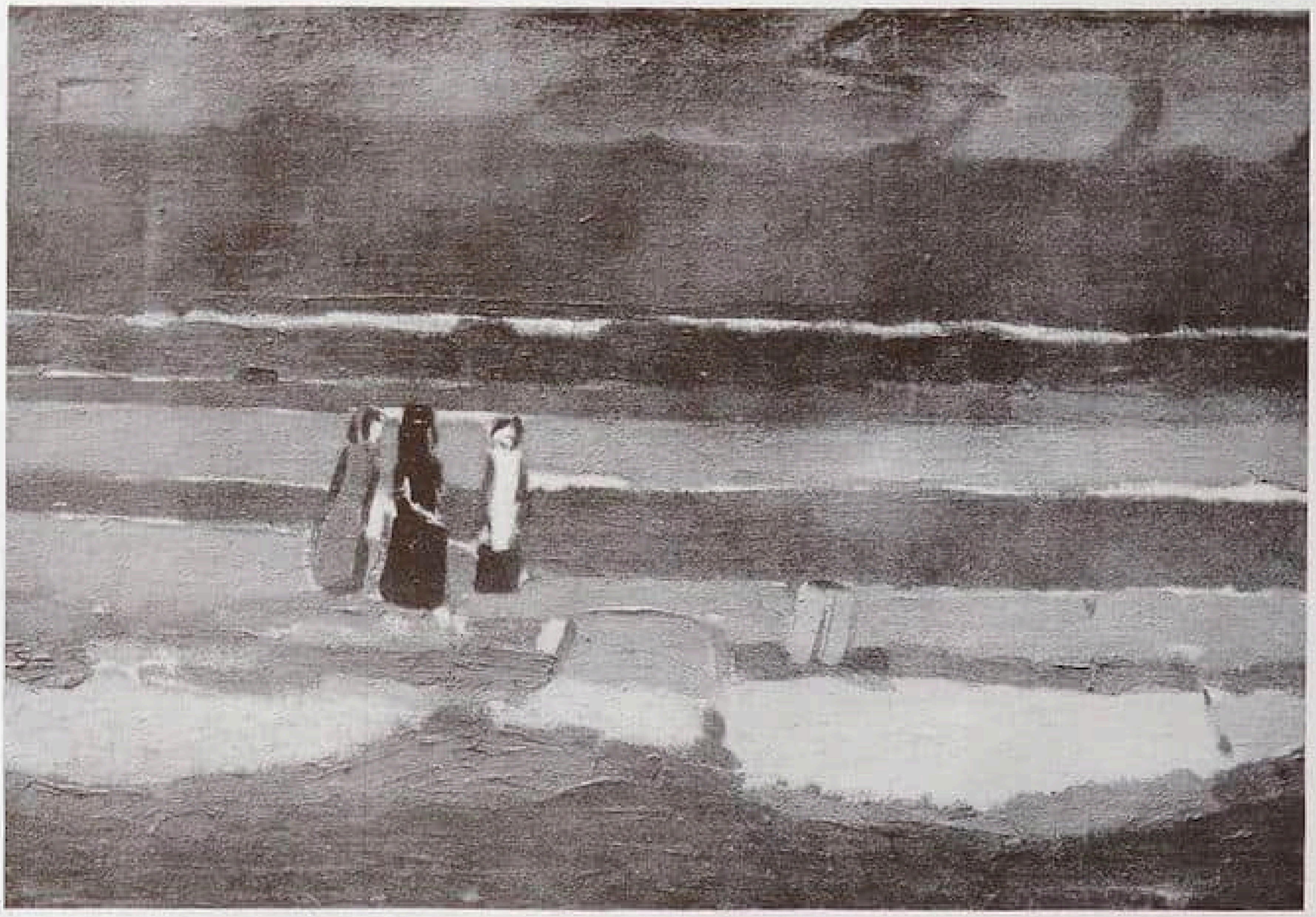
Friedrich Karl Gotſch. Winterlandſchaft mit Gaſometer. Öl. 1921.



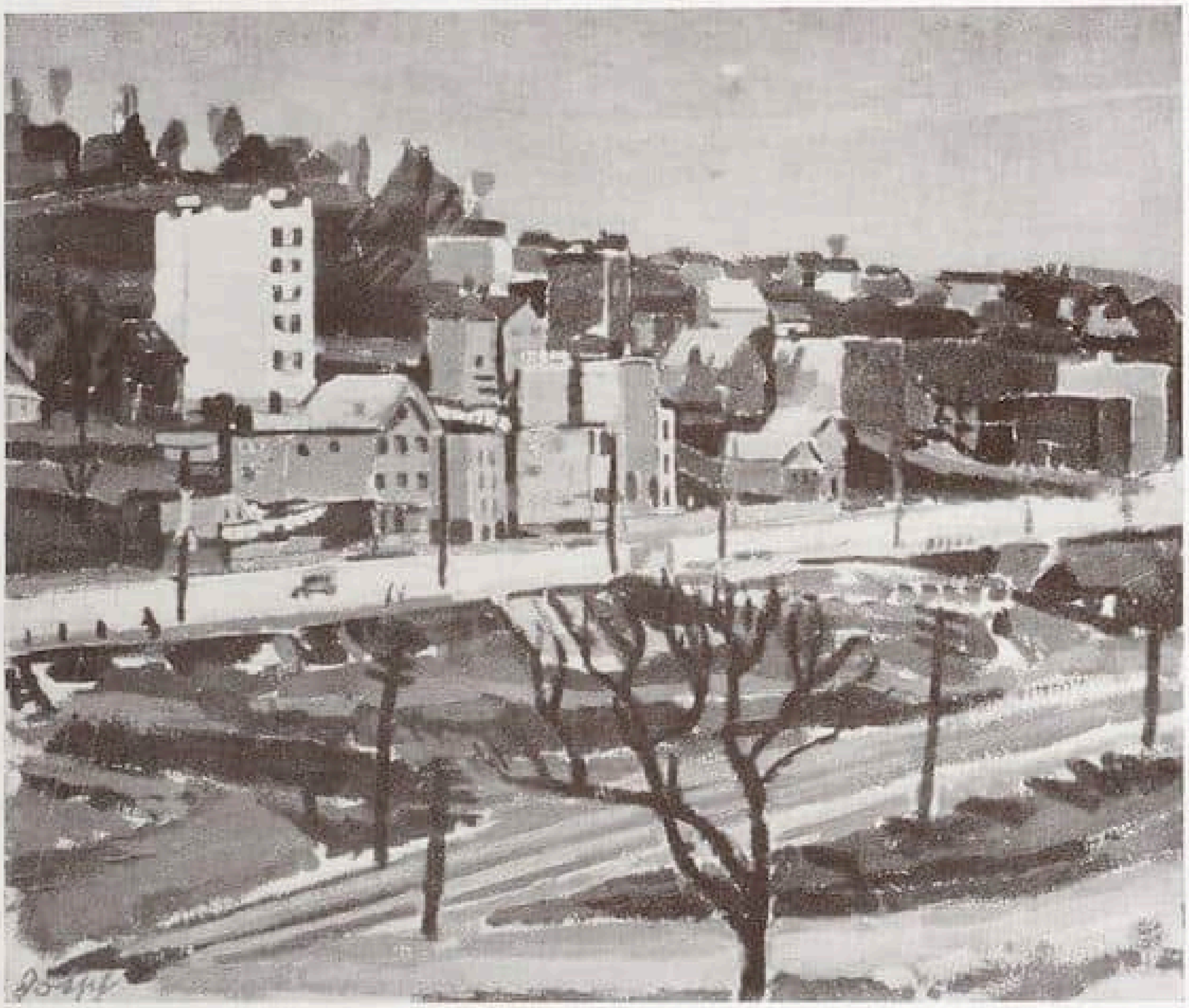
Friedrich Karl Gotſch. Pries bei Kiel. Öl. 1923.



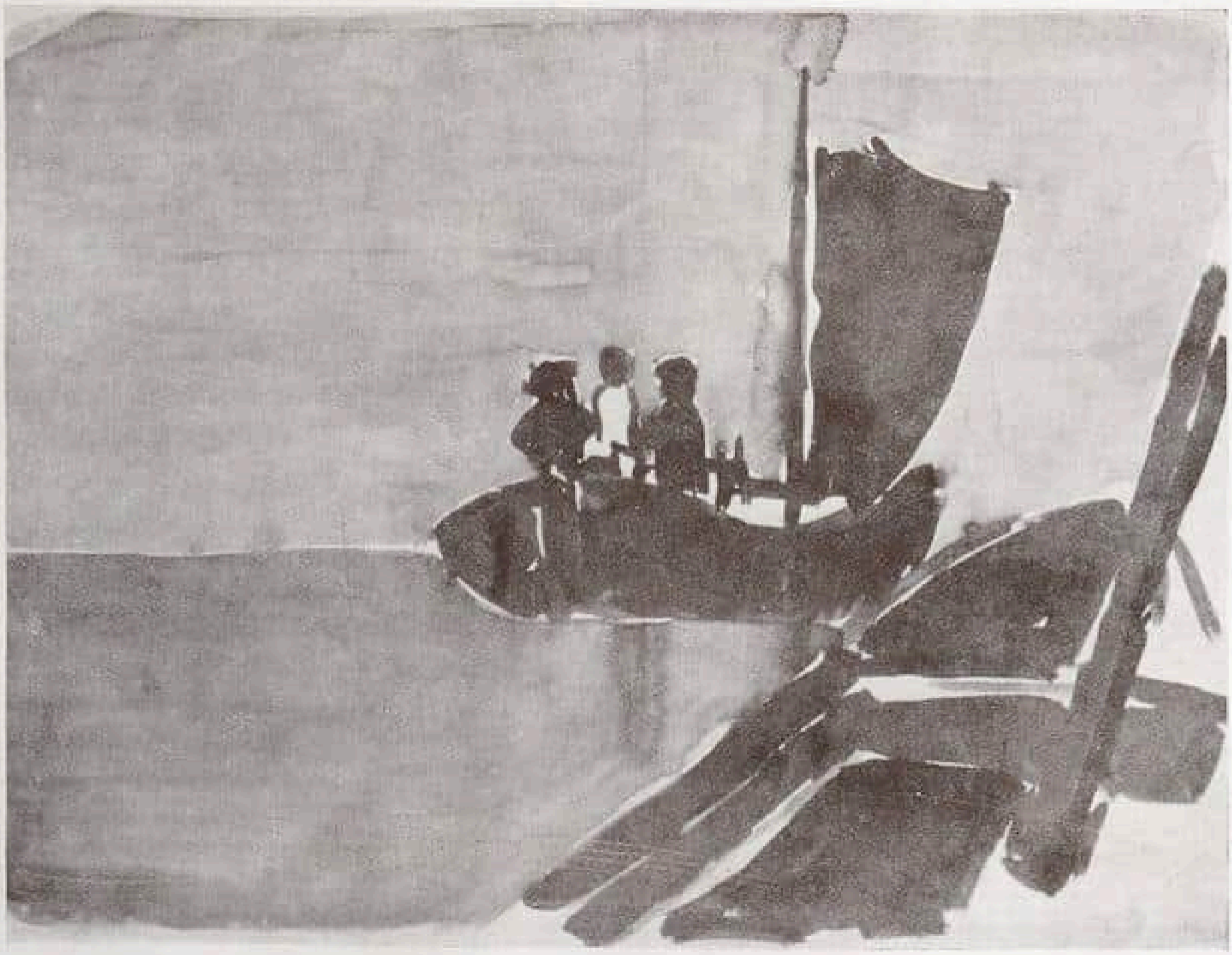
Friedrich Karl Gotsch. Landschaft mit untergehender Sonne. Öl. 1923.



Friedrich Karl Gotsch. Drei Frauen am Meer. Öl. 1923.

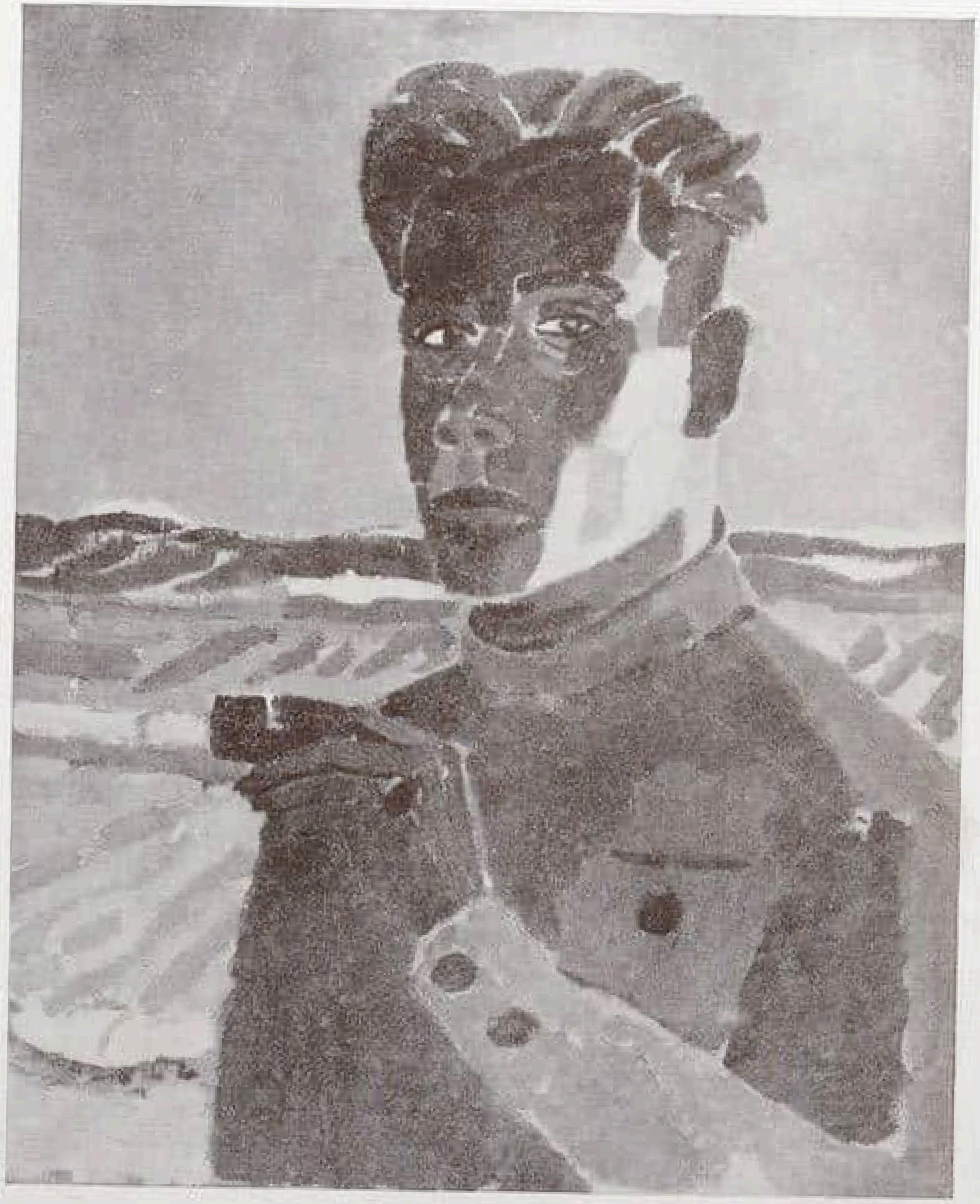


Friedrich Karl Gotſch. Amerikaniſche Landſchaft. Öl. 1924.



Friedrich Karl Gotſch. Im Boot. Aquarell. 1923.

Kinderbildnis. Öl. 1922.

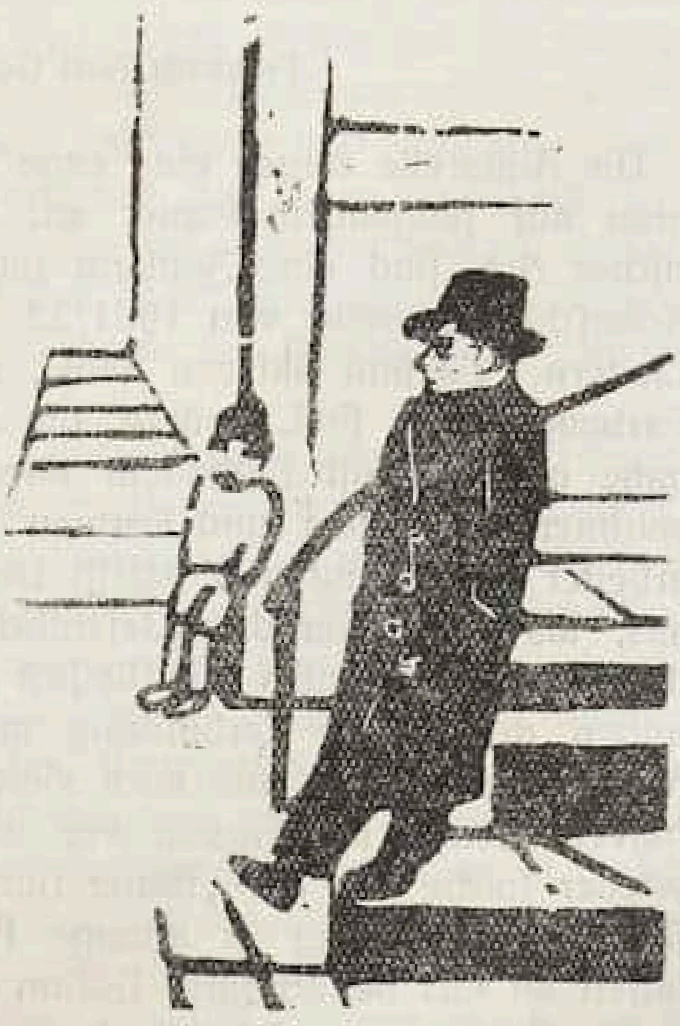


Selbstbildnis. Öl. 1923.

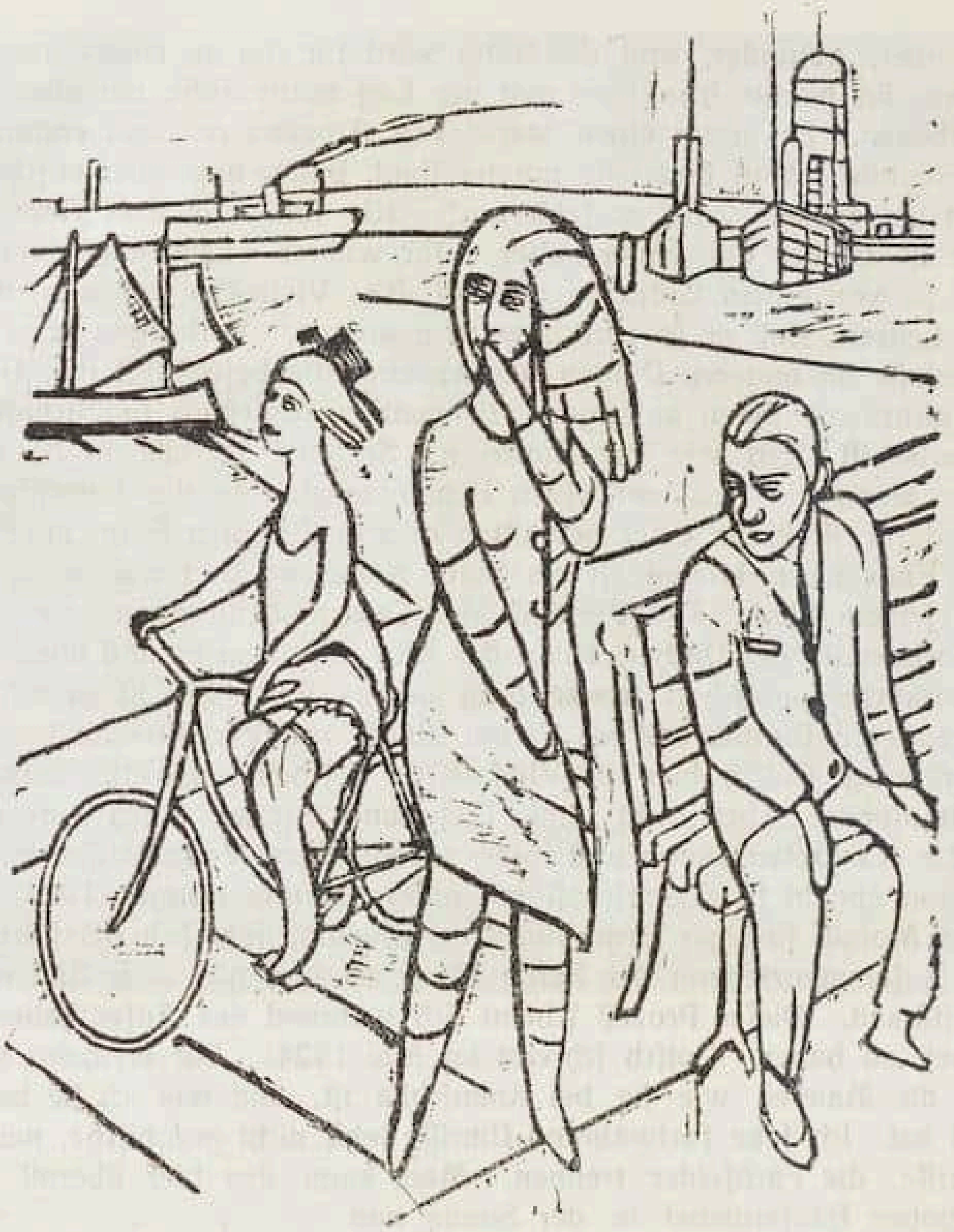
Friedrich Karl Gotsch.

Er wird einfacher, gesünder, und die Natur wird für ihn zu einem ganz starken Erlebnis. Nur aus ihr heraus schafft er, und der Tag reicht nicht, um alles aufzunehmen und zu verarbeiten. Er bringt einen Stapel von Arbeiten mit und enttäuscht zunächst damit seine Freunde. Man findet sie uninteressant, billig, unproblematisch. Der Hintergrund scheint zu fehlen. Und er fehlt auch. Wo soll er in dem Alter herkommen? Der Horizont ist in der Tat enger, aber dafür wahrer. Was nützt dem Künstler die Weite, wenn sie von einem Größeren geborgt ist? Vielleicht war dies das letzte Vermächtnis des Lehrers, daß er so ehrlich werden konnte. Verborgen arbeitet allerdings die freie Phantasie an anderen Dingen weiter, aber die beschäftigt den Graphiker, der Maler kann nichts mit ihnen anfangen. Er malt ausschließlich Landschaften und Porträts. Die Farbe ist derb wie der Ausdruck. So eine „Straße in St. Peter" (1923) sieht aus, als wenn ein Architekt einen Bebauungsplan in der Landschaft vorführen wollte, aber dafür ist nichts einer gewollten oder geistreichen Form zuliebe verfälscht. Und was am Ende herauskommt, ist ein Stück Natur, im Bild wie in der Wirklichkeit steht alles an seinem Fleck. Die Vertikale der Telegraphenstangen, die Diagonale der Straße, die Horizontale der Dächer, teilen das Bild anspruchslos und überzeugend. Man meint, die wirkliche Landschaft könne nicht anders sein. Sie ist es insofern, als sie von hundert anderen Dingen lebt als Farbe, Umriß und Verhältnismäßigkeit, und auf diesen Nenner bringt Gotsch hier die Vielfalt der Erscheinungswelt. Seine Ausschnitte sind ohne Atmosphäre, aber nicht ohne Tiefe und ersetzen durch eine größere Verdeutlichung der konkreten Dinge und ihres gegenseitigen Verhältnisses im Raum, was ihnen an Illusion abgeht (s. „Landschaft mit untergehender Sonne" 1923). Der Umriß, der vorher im Mosaik farbiger Bruchstücke verschwand, setzt sich bei stärkerer Vereinfachung und Zusammenziehung der Farbe klarer ab und gibt dem Bild eine durchaus malerische Festigkeit. Dieser Prozeß scheint sich während des Aufenthaltes in Amerika weiterentwickelt zu haben. Gotsch schreibt im Mai 1924: „Mir erscheint es plötzlich so seltsam, daß die Malerei, wie sie bei Kokoschka ist, und wie ich sie bei ihm lernte, keinen Umriß hat. Ich sehe fortwährend Umrisse jetzt, nicht graphische, nein malerische; deutliche Umrisse, die Farbfelder trennen. Man kann das hier überall in der Natur sehen. Die hohen Häusergiebel in der Sonne und der Himmel, Telephonmasten und Bäume. Ich finde die Malerei von Kokoschka, Nolde, Munch bis zurück zu den Impressionisten sehr schön, aber ich würde sie mir nicht zugestehen. Die letzten Bilder von Max Beckmann verstehe ich am besten, die scheinen mir am natürlichsten." (s. „Amerikanische Landschaft" 1924.)

Die Farben sind auf den Bildern von St. Peter ungefähr so, wie wir sie sehen, wenn nach einem Gewitter die Sonne wieder scheint, von großer Intensität und Leuchtkraft und ohne reflektierende Luftschichten. Dunkles Saftgrün, tiefrote Dächer, weiße Häuserwände, helle Sandfarben, tiefblauer Himmel. Eine Vorliebe für violette Töne ist auffällig. Die „Drei Frauen am Meer" (1923) bestehen nur aus einem Spiel von solchen Tönen und Helligkeiten. Das „Selbstporträt" aus dem Sommer 1923 (s. Abb.) hat tiefe warme Ockerfarben im Kopf, ein leuchtendes Rot im Gewand und ein kaltes, hartes Blau im Himmel; es ist vielleicht absichtlich ein wenig gefühllos, aber voll Kraft und stark im Aufbau.



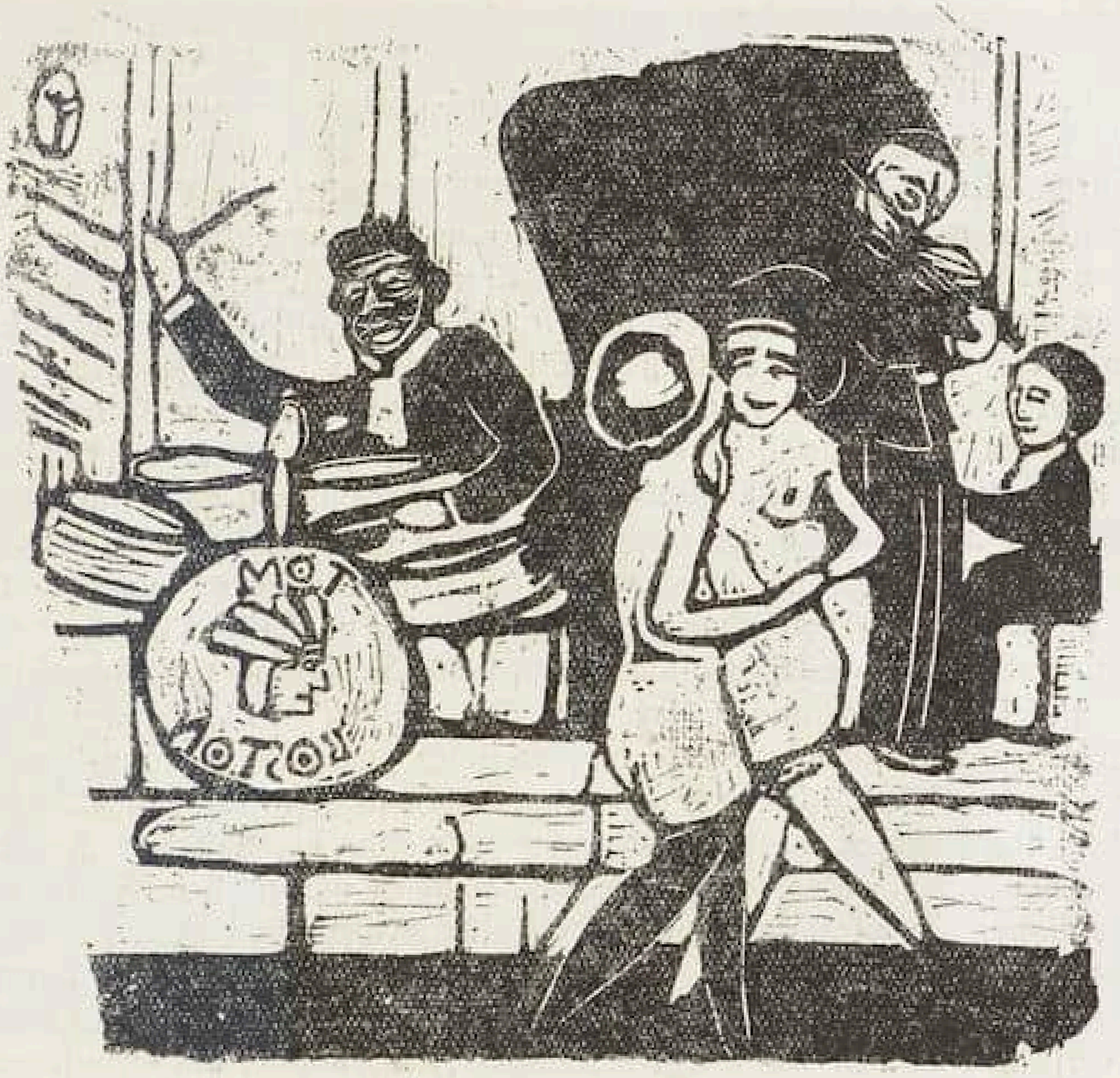
F. K. Gotsch. Aus der „Hamsun"-Mappe. Holzschnitt. 1923.



Friedrich Karl Gotsch. Am Hafen. Holzschnitt. 1922.

Die Aquarelle zeigen eine enge Verwandtschaft mit den Gemälden; sie fangen ebenso grau auf saugendem Papier an, beschwert mit Reminiszenzen malerischer und literarischer Art, sind eine Zeitlang im Fahrwasser der nicht immer glücklichen, zahlreichen Kokoschkaaquarelle von 1921/22 und werden an der Nordseeküste zu farbenfrohen Liedern. Es sind Skizzen dabei, die von einer großen Feinheit in der Verteilung des Farbengewichts sind, andere, die ein momentanes Einfühlungserlebnis knapp und beinahe ohne Verlust festhalten, wieder andere, die das Gesicht der Landschaft in kennzeichnenden Farben und Formen sehr gründlich wiedergeben. Das Weiß des Papiers arbeitet überall mit und schafft Deutlichkeit, Abstand, Helligkeit. Viele Aquarelle sehen aus, als sollte nur das Wesentliche für ein auszuführendes Gemälde notiert werden, dann stehen zuweilen mit Bleistift geschriebene kurze Anmerkungen und Farbenangaben mitten drin. Eine Verbindung mit der Zeichnung besteht nicht. Unter der großen Menge der Blätter sind auch viele gleichgültige, die nicht viel besagen, die aus einer naiven Freude mit Farben vor der Natur sich zu versuchen, entstanden sind. Dann wieder solche wie der „Blaue Hut" (s. Abb.) oder „Im Boot", die große Begabung für sofortige Umsetzung in knappe Form verraten. Die Dorfstraßen mit ihren Häusern lassen an das benachbarte Husum und Stormsche Beschreibungen denken.

Die Zeichnungen sehen anfangs aus wie die breiten und saftigen Kreidelithographien Kokoschkas von 1920. Die Stiche schließen sich flächig zusammen und schaffen Tonwerte und Tiefen. Daneben gibt es Pinselzeichnungen, die in klarer Niederschrift den



Friedrich Karl Gotſch. Jimmy. Holzſchnitt. 1923.

inneren und äußeren Kontur enthalten. Später wird die Zeichnung ſtrichiger, verzichtet auf Ton und Tiefe, gibt das Weſentliche des Gegenſtandes im Umriß. Es ſind feinfühlige, ſilberſtiftähnliche Verſuche dabei (Halbakt mit Hut 1923). Eifrig hat ſich Gotſch mit der Bildniszeichnung beſchäftigt und iſt dabei dem eigentlich Phyſiognomiſchen tiefer auf den Grund gekommen als im Gemälde. Zwiſchen Zeichnung und Graphik ſtehen ſeine Monotypien, Zeichnungen mit Tuſche oder Ölfarbe auf Glas, von denen ein einziger Abzug genommen werden kann, alſo Unica, die den Reiz der einmaligen Zeichnung mit den Zufälligkeiten des Druckes verbinden. Der Strich läuft dabei ein wenig aus, das Glas als Zeichenfläche verleitet zum Kritzeln, und der Abzug wirkt nervös und phantaſtiſch.

In der Graphik war Gotſch auf ſich angewieſen. Kokoſchka zeichnete auch ſeine Lithographien mit Umdruckkreide, Radierung und Holzſchnitt kennt er überhaupt nicht. Was es handwerklich zu lernen gab, brachten Gotſch Altersgenoſſen bei, die zum Teil von Kunſtgewerbeſchulen oder aus dem Handwerk kamen. Die Radierung beſchäftigt ihn zunächſt, dann der Holzſchnitt, zuletzt die Lithographie. Die Radierungen ſind faſt alle Ätzungen mit einem großen Reichtum an Tiefenunterſchieden. Der „Sitzende Kinderakt" 1922 (ſ. Abb.) iſt das einzige Beiſpiel einer bloßen Umrißzeichnung auf Zink. In den übrigen Blättern entlädt ſich ſein Mitteilungsbedürfnis und ſeine Phantaſie. Meiſt iſt es der Umkreis des erotiſchen Lebens, der ihn zum Radieren anregt. Das in dieſer Technik mögliche Zwielicht des Ausdrucks mag ihm oft bei der Darſtellung geholfen haben. Die drei Ätzungen aus dem Frühjahr 1923 „An der Tür" (ſ. Abb.), „Beim Arzt", „Im Zimmer" ſind aus einem Erlebnis entſtanden, gehören zuſammen, ohne daß es anginge, eine Geſchichte dazu zu erfinden. Jede iſt eine Epiſode für ſich, es wird nichts erzählt, ſondern einzelne Situationen werden dargeſtellt, die vorwärts und rück-

wärts voll Bedeutung ſind und voll gefühlsmäßiger und gedanklicher Beziehungen. Es iſt noch manche glückliche und unglückliche Zufälligkeit darin, die darauf zurückzuführen iſt, daß Gotſch im Grunde Autodidakt iſt und das Techniſche immer etwas nachkommt. Dafür entſchädigt die Ernſthaftigkeit des Suchens, die heute beinahe ausſchließlich bei Künſtlern dieſer Art zu finden iſt. Es wäre nicht ſchwierig, auf Vorbilder hinzuweiſen, wichtiger erſcheint mir ſein Mut, in der Radierung alles auszuſprechen, was ihn quält.

Im Holzſchnitt iſt ſchon durch das unmittelbare Schneiden in Holz ohne Vorſtudie und Vorzeichnung ein Philoſophieren und Mitteilen im gleichen Sinne unmöglich gemacht. Auch wo Gotſch aus erotiſchem Erleben heraus ſich dieſes Materials bedient, bleibt er kühler, zurückhaltender, durch die ſtarre Form bedingter. Dabei iſt ſein Holzſchnitt keineswegs architektoniſch, er iſt anfangs zeichneriſch („Am Hafen" 1922 iſt gefährlich dünn im Steg), wird dann breit und geſchloſſen etwa im Sinne Noldes, d. h. maleriſch, und iſt auch heute noch nicht dahin gelangt, eine dieſem Material entſprechende Zeichenſprache, eine Überſetzung ins Abſtrakte zu entwickeln. Das Naturorganiſche bleibt für die Geſtaltung richtunggebend, und die Führung des Meſſers ignoriert oft die Struktur des Holzſtockes. Gotſch bleibt ſozuſagen in der Mitte zwiſchen voller Tuſchpinſelzeichnung und Holzſchnitt. Im „Jimmy" 1923 gelingt trotzdem der Zuſammenſchluß der Formen und eine handwerklich gekonnte und ausdrucksvolle Verteilung des Schwarz-Weiß. In einer Mappe „An Hamſun" 1923 hat er, inſpiriert von den Geſtalten des Dichters, acht voneinander getrennte eigne Erlebniſſe in Holz geſchnitten, die deutlich verraten, wohin er will, nämlich aus großer Naturnähe zu einer perſönlichen eignen Formſprache kommen. Anfänge dazu ſind ſichtbar. Es wäre bequemer geweſen, eine der vorhandenen Formen zu nehmen und ſich anzupaſſen; er zieht es vor, zur Natur zurückzukehren und ganze Arbeit zu machen. Einige Lithos von 1923 verſuchen ähnlich wie die gleichzeitigen Zeichnungen, mit wenigen energiſchen Umriſſen das Geſicht eines Menſchen oder einer Landſchaft zu erſchöpfen. —

Über das Verhältnis der Kunſt zur Natur hat Gotſch im Anfang ſich wenig Gedanken gemacht. Wenn er Munch anſah oder bei Kokoſchka arbeitete, hatte er nicht das Gefühl, Formung ſtatt Wirklichkeit zu ſehen. Die Erkenntnis, daß es keinem Künſtler erſpart bleibt, von ſich aus die Geheimniſſe der Natur zu ergründen, tauchte auf, als er an der Nordſee gegen die Wahrheit ſeiner bisherigen Arbeiten mißtrauiſch wurde. Wenn er auch nie Nachahmer war, als Anfänger ſtand er auf den Schultern ſeiner Anreger, und das gab den Bildern etwas Geniales, woran er und die anderen glaubten. Damit iſt es vorbei. „Ich wollte erleben außer in Munchs Bildern und Hamſuns und Jacobſens Büchern," ſchreibt er in ſeiner Autobiographie. Er ſtellt ſich der Natur gegenüber und gibt nicht mehr als er hat. In einer ſpäteren Notiz aus New York ſetzt er ſich mit Natur und Form auseinander und ſchreibt: „Ich halte nichts von den Beſtrebungen der letzten Zeit, den Abſtrakten, den Konſtruktiviſten. Ich bin überzeugt, daß ſie für die Kunſt eine Verarmung, keine Bereicherung ſind. Die herrlichen Bilder von Corot u. a., die ich hier ſah, geben mir Recht. Die Probleme der Malerei liegen wo anders.

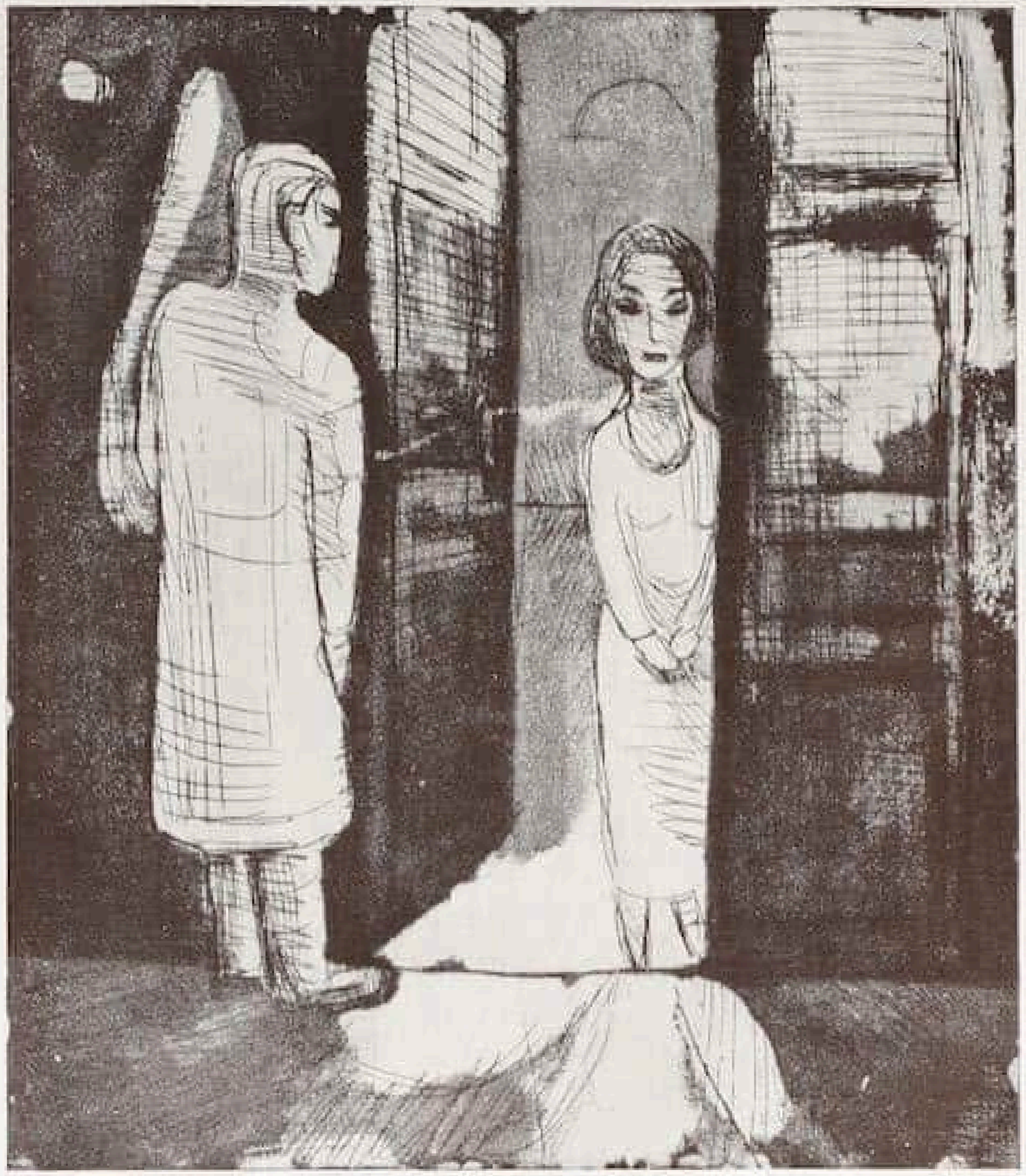
Vollendete Bilder haben Farben, die Viſionen vermitteln, weit hinausgehend über das Konkrete der Erſcheinung. Sie wären tot ohne ſie. Alles was wir maleriſch erleben, iſt erſt da durch die natürliche Erſcheinung. Ohne dieſe kann man es nicht weiterſagen.

Für mich kommt es nur auf das eine an: der Natur in der Darſtellung ſo nahe als möglich zu kommen; Mittel zu ſuchen, die mir dazu helfen. In dieſem Bemühen kann ſich erſt eine eigne Sprache entwickeln.

Ich kann mir nicht verhehlen, daß manche meiner früheren Arbeiten vortäuſchen, was ſie nicht ſind. Ich ſtand auch unter dem Einfluß der Mode. Darum iſt mir das Leben an kunſtloſen Stätten am liebſten; New York iſt ſo."

Es iſt ſein gutes Recht, die Dinge nur von ſich aus zu ſehen. Für jeden gibt es nur

Bildnis H. G. II. Bleistift. 1924.



An der Tür. Radierung. 1923.

Friedrich Karl Gotsch.

Friedrich Karl Gotsch. Liegendes Mädchen. Monotypie. 1923.

Friedrich Karl Gotsch. Mondschein. Aquarell. 1923.

die eigne Wahrheit. Gotsch ist heute an einem Punkte, wo sein intensives Studium der Natur Früchte zu tragen anfängt. Er bedarf immer weniger Mittel, um einer Landschaft oder einem Gesicht die kennzeichnenden Züge abzugewinnen. Das Wesen der Dinge liegt stets hinter der Oberfläche, aber es führt wohl jeder Weg dahin durch die äußere Schale hindurch, wofern der Künstler nicht ganz auf die Natur verzichtet und von sich aus eine Welt erfindet, die ihre Existenz ausschließlich seiner Schöpferkraft verdankt. Das ist ein anderes Kapitel. Sachlich ist Gotschs Verhältnis zur Natur noch nicht, dazu ist er zu jung. Ein Sentiment mischt sich gern ein, das bei menschlichen Themen leicht erotisch gefärbt ist. Nicht als ob es sich um eine Angelegenheit der Sinnlichkeit handelte, aber in verfeinerter Form ist sie überall dabei und läßt den Körper einer Frau z. B. immer auf den Mann bezogen erscheinen. Im übertragenen Sinn, es existiert in seinem Verhältnis zur Natur noch nicht der Zustand der Selbstverständlichkeit, sondern der Aufmerksamkeit.

Eine eigne Sprache soll sich nach seinen Worten aus der Einsicht in die Natur entwickeln, eine persönliche Ausdrucksform. Seine formale Gestaltung hat heute bereits soviel Eigenart, daß sie sich unterscheidet und Gotsch mitzählt. Einen bestimmten Formkanon besitzt er aber noch nicht. Er ist viel zu sehr bemüht, dem einmaligen Erlebnis auch die einmalige Gestalt zu geben, und das ist gut so. Bisher fand jeder, der zu früh auf eine eigne Handschrift versessen war, Formeln statt Formen, d. h. die Verallgemeinerung, die an der Wirklichkeit zehrt, also vom Kapital lebt. Die Handschrift ist wohl das Letzte, was ein Künstler erwerben kann, und dazu soll er sich Zeit lassen. Wo Gotsch heute schon bestimmte Formprägungen hat, ergeben sie sich noch nicht unbedingt aus dem Wesen der Sache, sind also noch willkürlich. Sein Ziel dürfte sein, eine Sprache zu finden, die den Sinn der Dinge enthält, ohne sich von ihnen die Form vorschreiben zu lassen, die das ganze Leben einschließt, aber übersetzt in eine lebendige Sprache mit eigner Logik, die eine Abstraktion ist, aber eine solche, die man nicht als Abstraktion empfindet. Von seinem Charakter wird es abhängen, ob er sein Ziel erreicht oder nicht.

F. K. Gotsch.
Chaplin. Holzschnitt. 1923.

Ausländische Maler in Paris

Mit sechs Abbildungen auf drei Tafeln — *Von H. MARTINIE*

Unbestrittener als je behauptet sich Paris als Kunstzentrum unserer Tage. So weiß man, daß ausländische Maler wie Picasso, van Dongen, Foujita — um nur einige Namen zu nennen — hier zur Berühmtheit gelangt sind. Das ausländische Element, das am Pariser Kunstleben beteiligt ist, erweist sich als immer wesentlicher. Besonders symptomatisch war im Hinblick darauf im letzten Salon der „Unabhängigen" die Organisation der ausländischen Abteilungen, welche das Volk der Palette und des Meißels in große Aufregung versetzen. Der Herbst-Salon nahm sie gleichfalls bereitwilligst auf, ebenso der Salon der Tuilerien; desgleichen finden sie Platz in den offiziellen Ausstellungen.

Der Versuch scheint interessant, bei Betrachtung des letzten Salons der Tuilerien festzustellen, wie die verschiedenen Gruppen ausländischer Künstler zu der modernen Bewegung stehen und welchen Anteil sie daran haben.

Im Salon der Tuilerien, einem Salon der Auslese und nicht der großen Zahl, zählte man rund 710 Aussteller, auf die ca. 175 Ausländer kamen. Die Russen traten durch ihre Anzahl hervor (30 ungefähr), unter ihnen die Maler Chagall, Feder, Gontcharova, Vera Rockeline, Olga Sacharoff, Ferat, Soutin, alle mehr oder weniger bekannt, einige unter ihnen wie Chagall sehr begabt. Die meisten bewahren die charakteristischen Züge ihrer eigenen Zivilisation und zeigen Geschmack an prunkvoller Malerei. So heben sie sich scharf von ihrer französischen Umgebung ab. Wenn man aber die Werke eines Künstlers losgelöst von der Umgebung prüft, so stellt sich heraus, daß nur bei einer etwas oberflächlichen Betrachtung diese Verschiedenheit als Originalität an sich angesehen werden kann, da es sich im wesentlichen um nationale Eigenart handelt.

Die Polen folgen zunächst (ungefähr 25) und stellen ein starkes Kontingent an geschätzten Namen: Mmes. Boznanska, Halicka, Lewitzka und Mela Muter; Kißling, Zak usw. Wie bei den Russen ist man betroffen von der Großzügigkeit der Künstlerinnen. Aber in der Gesamtheit der polnischen Gruppe zeigt sich eine große Fähigkeit der Anpassung, sowohl in technischer als auch in geistiger Hinsicht. Zu erwähnen seien noch Hayden, Ibramstyk, Zawado, Kakowski, Frau Reno.

Die Schweizer kommen an dritter Stelle (ungefähr 15), und ihre Beiträge durch Maler wie Borgeaud, Boßhard, Domenjoz, Gimmi, Robert und Valloton erweisen sich als gute Qualität.

Es folgen die Tschechen (10) wie Kars, Ascher, Coubine, Kremlička, Spala, von denen man an besondere Stelle und außer Vergleich Coubine setzen muß, der den Lesern des „Cicerone" wohlbekannt ist.

Unter den Engländern (ungefähr 10) macht mit Ausnahme von O'Conor, diesem alten Freunde Gauguins, kein Name besonderen Eindruck.

Bei den Rumänen (ungefähr 8) fesselt Iser mehr als alle anderen die Aufmerksamkeit.

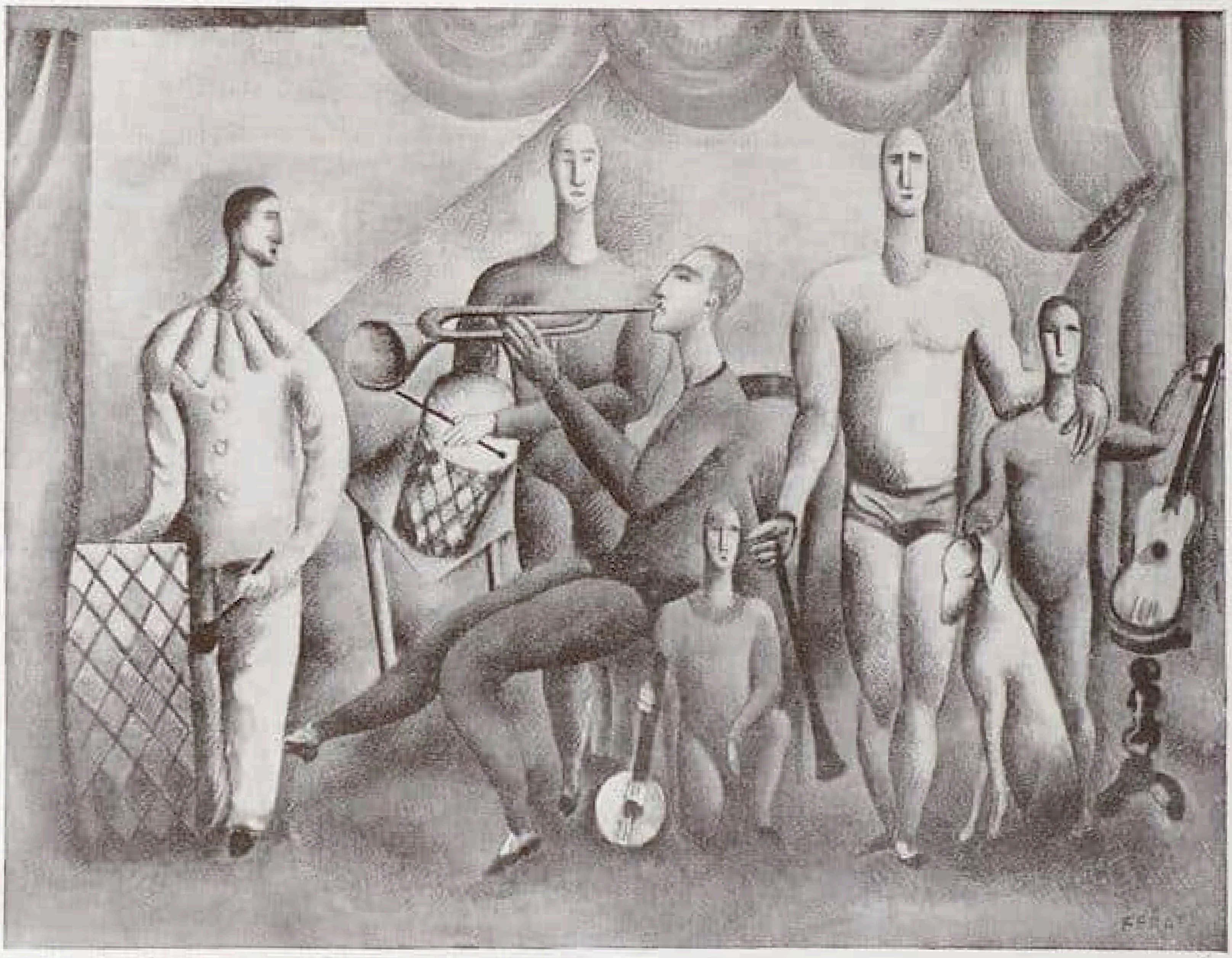
Die Spanier bilden eine Gruppe, in der vielfach eine ausgesprochen völkische Eigenart wieder auflebt. Man kann sogar behaupten, daß der Lokalcharakter in der spanischen Malerei sich niemals mit so viel Kraft ausdrückte wie in unseren Tagen, während die großen spanischen Künstler der Vergangenheit immerhin in irgendeiner Weise mit der westeuropäischen Ästhetik verknüpft waren. Greco z. B., der Eigenartigste von ihnen, kam von Tintoretto her. Im Gegensatz dazu gehört ein Zuloaga einer offenbar autochtonen Kunst an.

Die Skandinavier bilden eine sehr interessante Künstlerschar, feinfühlend und doch kräftig. (Dethow, Grunewald, Per Krogh, Osterlind.)

Einige Holländer (Conrad-Kickert und van Dongen) erhalten die Rechte einer ruhm-

Boshart. Leda.

Domenjoz. Landschaft.



Serge Ferat. Parade.

Iſer. Femmes turques.

vollen Raſſe aufrecht. Die Belgier bieten nichts Beſonderes. (Es iſt wahr, daß einer der begabteſten unter ihnen, Franz Maſereel, in dieſem Salon nicht vertreten war.)

Balten, Ungarn (Medgyes), ein Ägypter (Sabbagh), ein Armenier, ein Georgier, ein Osmane (Ben Suſſan) vervollſtändigen dieſe Vertretung der verſchiedenen europäiſchen Länder.

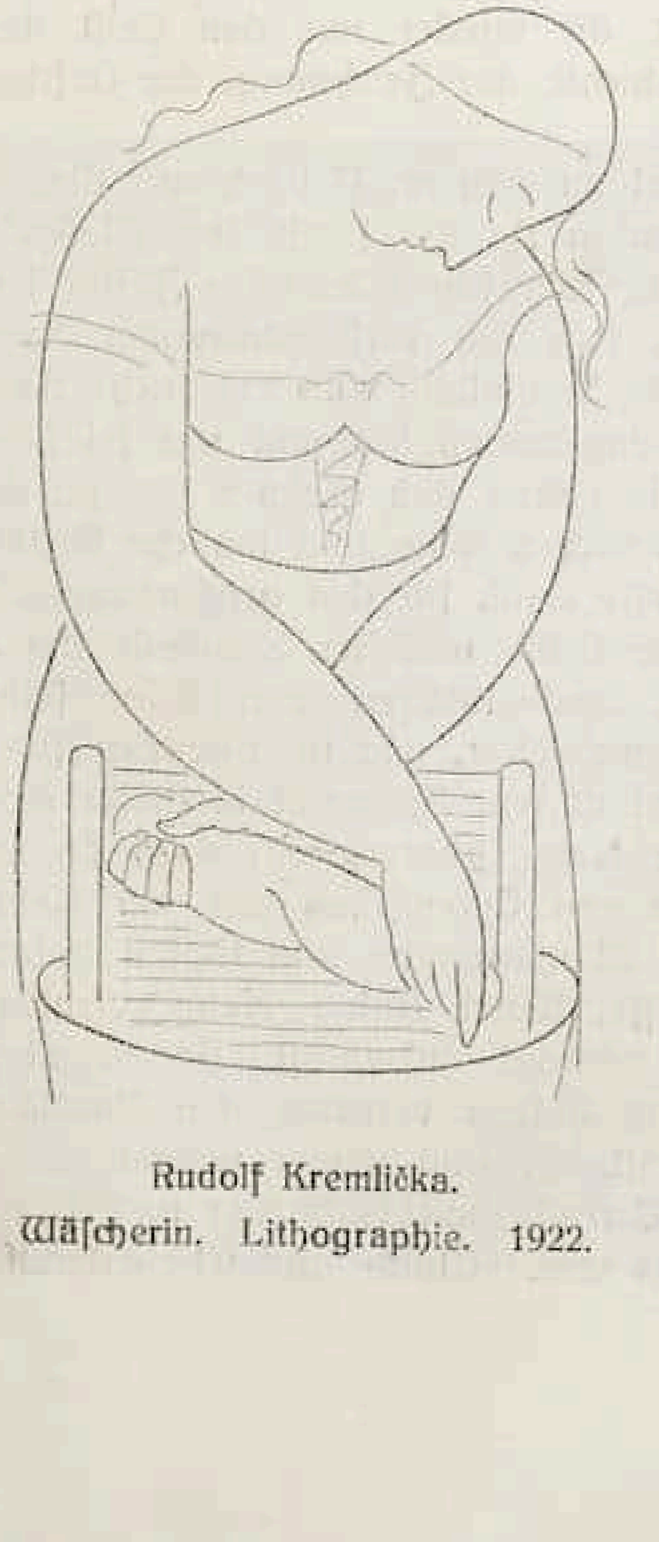
In dieſer kosmopolitiſchen Verſammlung der Künſte wird man bemerken, daß Deutſchland und Italien aus verſchiedenen Gründen fehlen. Wir wünſchen, daß die deutſchen Künſtler bald in den Salons von Paris den Platz wieder einnehmen möchten, den ſie vor dem Krieg innehatten. Die Champione auf dem Fahrrad ſind ihnen ſchon voran gegangen und wurden auf der Rennbahn beifällig begrüßt. Betrachten wir ſie als Vorläufer und hoffen wir, daß die Künſtler ihnen bald nachfolgen!

Unter den Nationen anderer Weltteile weiſen die Nordamerikaner 15 Namen (Frieſeke, Thorndike, Lespinaſſe) und die Südamerikaner 12 Namen ohne großen Glanz auf.

Die Japaner liefern einen beachtenswerten Beitrag, und Foujita hat ſich als Haupt der franko-japaniſchen Schule eine angeſehene Stellung geſchaffen.

Dieſe durchaus nicht erſchöpfenden Bemerkungen betreffen nur den Salon der Tuilerien. Andere ausländiſche Künſtler ſtellen in anderen Salons aus, einige, ſo Picaſſo, beteiligen ſich an gar keinem. Aber hinſichtlich der Geſamtheit der jungen Künſtler, die an den Salons der Linken teilnehmen (Tuilerien, Herbſt-Salon, Salon der Unabhängigen) trifft dieſer flüchtige Überblick ziemlich genau die Wahrheit. Es wäre intereſſant geweſen, näher feſtzuſtellen, in welchem Grade die verſchiedenen ausländiſchen Gruppen an dem Pariſer Kunſtleben beteiligt ſind, — aber das würde zu weit führen. Auch iſt die größte Anzahl der genannten Künſtler ſchon bekannt und in unſerem Bericht über den Salon der Tuilerien aufgeführt.

Überſ. L. Pr.



Rudolf Kremlička.
Wäſcherin. Lithographie. 1922.

Caſpar David Friedrichs Zeichenkunſt

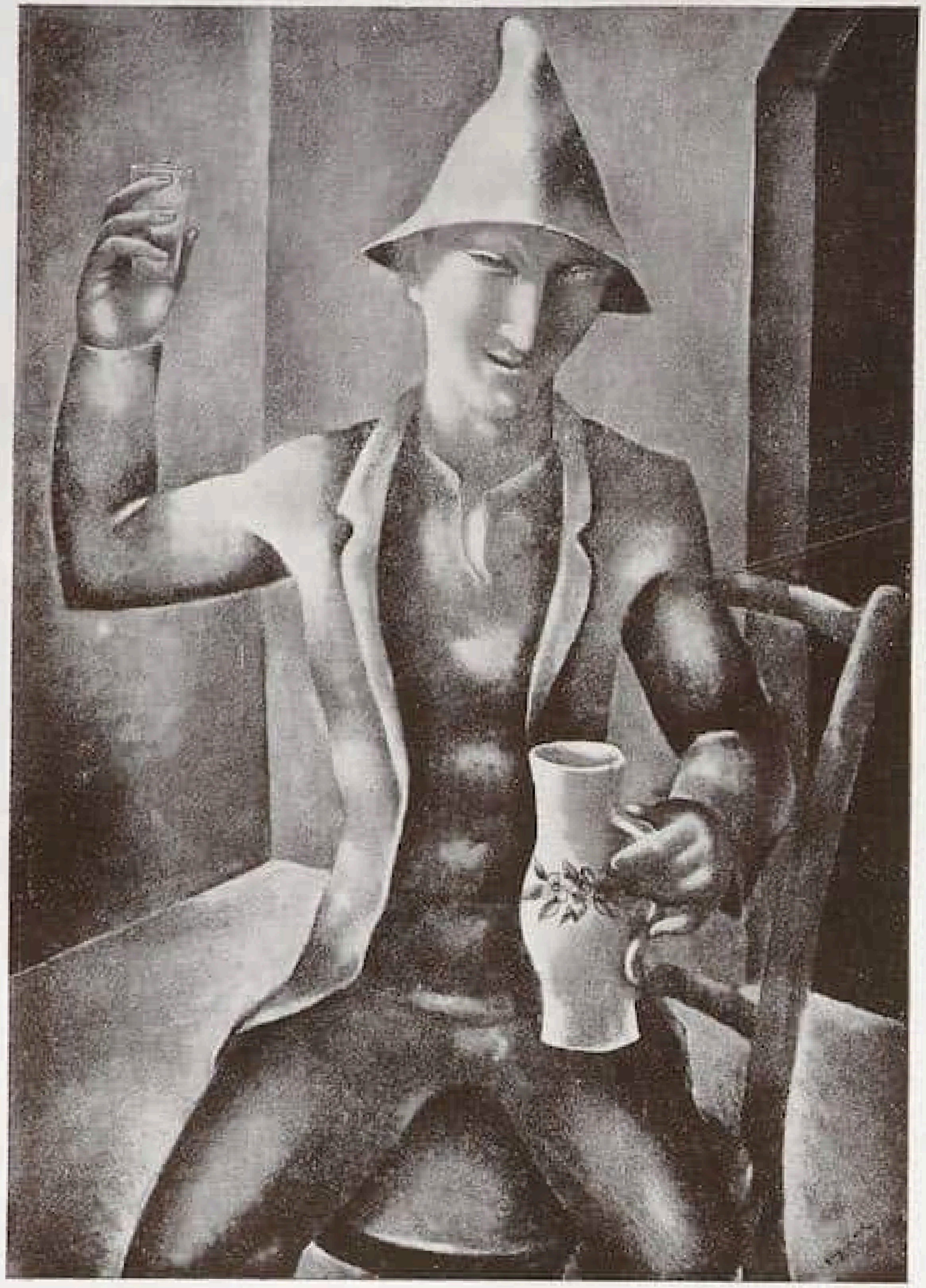
Mit zehn Abbildungen auf sechs Tafeln und im Text *Von KURT KARL EBERLEIN*

Wir beſitzen zwar in Meders Werk die hiſtoriſche Geſchichte der Zeichentechnik, eine Kulturgeſchichte der Zeichnung, aber die äſthetiſche Geſchichte der Zeichnung, eine Kunſtgeſchichte der Zeichnung, beſitzen wir nicht. Wenn ſich die Äſthetik immer wieder auf die Linie, auf ihr äſthetiſches abſtraktes Weſen bezog (die Schönheitslinie), die Zeichenlinie, ihr perſönlicher, geiſtiger Gehalt (die Ausdruckslinie) wurde wenig beachtet.

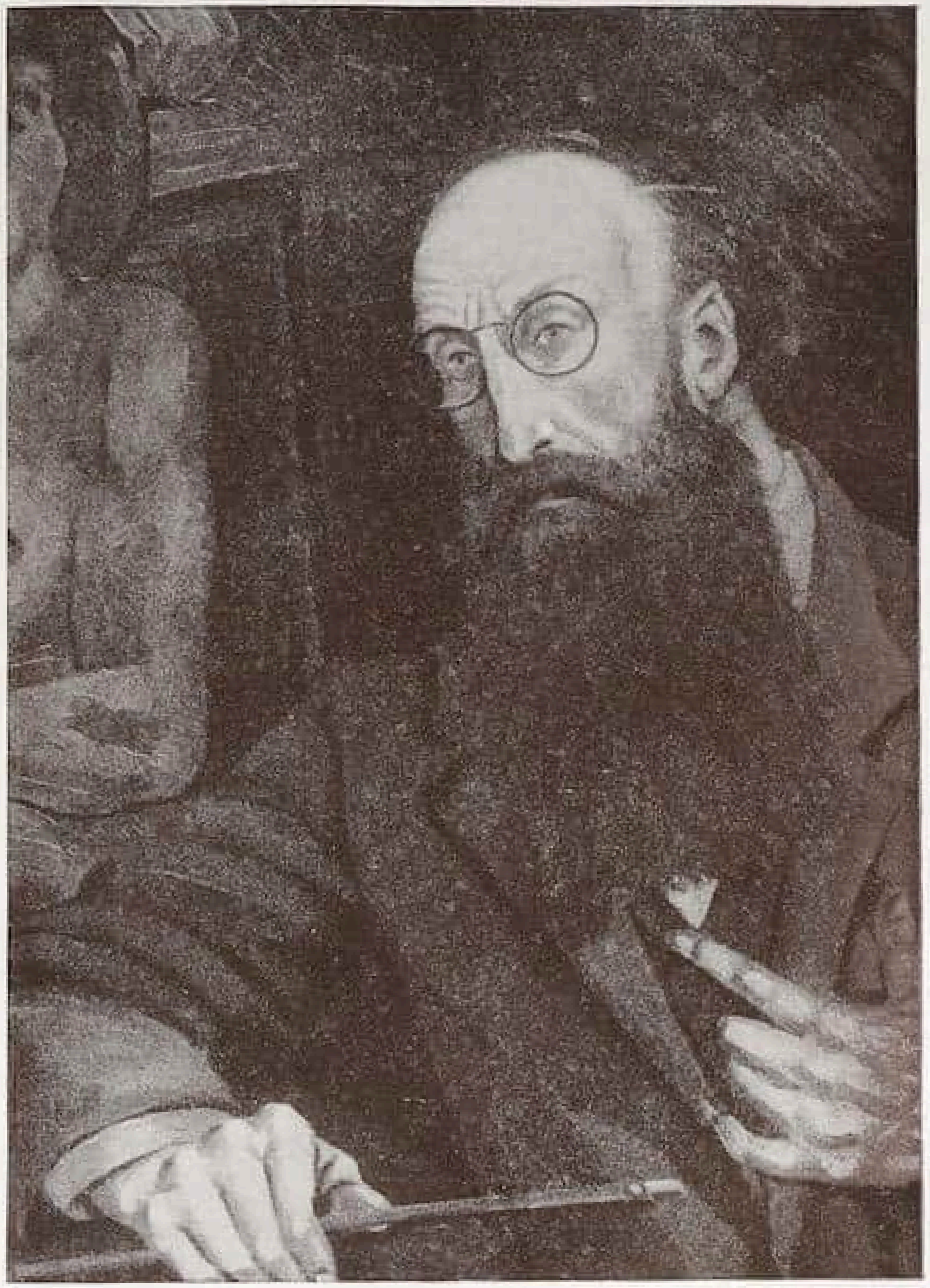
Als Kunſtmittel immer dienend, hatte ſie als Umriß- und Dinglinie beſondere Bedeutung und Bedeutungsgehalt gewonnen, war aus mathematiſch-ſymboliſcher Bindung der religiöſen Weltanſchauung in geometriſch-kanoniſche Bindung der wiſſenſchaftlichen Weltanſchauung geraten und trieb, kurſiver und freier geworden, aus dekorativer Beweglichkeit in die neue Feſſel der phyſiognomiſchen Bedeutung. So treibt ſie als Umrißlinie, neu gepflegt und gewertet, gebundener denn je, ihr dienendes Weſen im neuen Klaſſizismus, bis ſie durch neudeutſche Geſinnung geſchärft und verfeinert, eine neue, ſtärkere Triebkraft und zierliche Eigenwilligkeit erhält. Dann aber verliert ſie bald immer mehr durch den anwachſenden Naturalismus an Bedeutung und lebt nur noch in ſpätromantiſcher Volkskunſt künſtlich geſchont fort. Kurzum, die Geiſtesgeſchichte der Linie iſt die Geſchichte des Zeitgeiſtes, des menſchlichen Werdens und Weſens zugleich, die leſerlichſte, klarſte Kurzſchrift der Weltgeſchichte. Wir können hier nicht weiter verfolgen, wie die Innenlinie dieſe Schickſale teilt, wie ſie, Glied, Körper, Raum, Ton, Farbe ſchaffend, mehr dient als leitet, wie ſie, vereinzelt oder in Paaren, Gruppen, Haufen, als Schraffur oder Kreuzung, dem Zweck und der Art gehorcht, dem Pinſel weicht oder ihn doch vertritt. Je nach Grund, Technik, Art und Zweck folgt dies alles der inneren Geſetzlichkeit, die wieder nur den Geiſt des Einzelnen, der Maſſe, der Zeit, offenbart. Die Geſchichte der Zeichnung, die Geſchichte der Zeichen, iſt Geiſtesgeſchichte.

Wir greifen für diesmal zu näherer Betrachtung die Zeichenkunſt eines Einzelnen, eines Einzigen heraus, um in ihr ihn ſelbſt, ſein Weſen und Werden, und damit zugleich ſeine Zeit zu begreifen. Ein glücklicher Zufall hat uns den Schatz von Handzeichnungen ausgebreitet, den ein verſtändnisvoller Sammler treulich bewahrt. Es handelt ſich um die große Sammlung von Friedrichs Handzeichnungen, die Wolfgang Gurlitt in Berlin zuſammengetragen hat und uns ſelbſtlos freundlich für dieſe Arbeit zur Verfügung ſtellt. Wir haben ihm deshalb hier zu danken, und wenn der Erfolg unſerer Unterſuchung ſo manches Neue und manche Beſtätigung älterer Erfahrung ſein ſollte, ſo mag dies der beſte Dank für den großmütigen Sammler ſein. Die Sammlung Gurlitt umfaßt Blätter jeder Größe und Art, Studienblätter aus allen Epochen des Künſtlers von 1789 bis 1835; Studienblätter, aber keine ſelbſtändigen Kunſtblätter. Alſo auch keine bildartigen Sepiablätter, wie ſie Friedrich ſo gern auf den Ausſtellungen zeigte und verkaufte, denn er war Spezialiſt in dieſer modiſchen Sepiatechnik.

Studienblätter nach der Natur überwiegen, doch finden ſich auch Nachzeichnungen nach Vorlagen. Eine Art von Typenſchatz aus der Natur wird für die Mappe oder für das Skizzenbuch auf Wanderungen und Reiſen geſammelt, um ſpäter oft für die Gemälde zu dienen: Schiffe, Segel, Anker, Netze verraten den Greifswalder, der dem Hafen und dem Meere vertraut aufwächſt, Hünengräber, Eichbäume, Kreidefelſen, Küſtenufer und die Ruine Eldena verraten den Nordländer, der ſchon als Kind die pommerſche Heimat durchſtreift, und immer wieder das geliebte Rügen beſucht. Ein Blick auf die Brühlſche Terraſſe mit Hofkirche und Brücke erinnert an Dresden, wo Friedrich ſeit 1798 ſeßhaft war. Wald- und Wieſenlandſchaften, Felshöhlen, Tannen-



Eugène Zak. Der Trinker.



Frans Masereel. Porträt La Fauconnier.

Zu dem Aufsatz: H. Martinie, Ausländische Maler in Paris.

C. D. Friedrich.
Die Harfenspielerin. Kreidezeichnung.
Sammlung W. Gurlitt, Berlin.

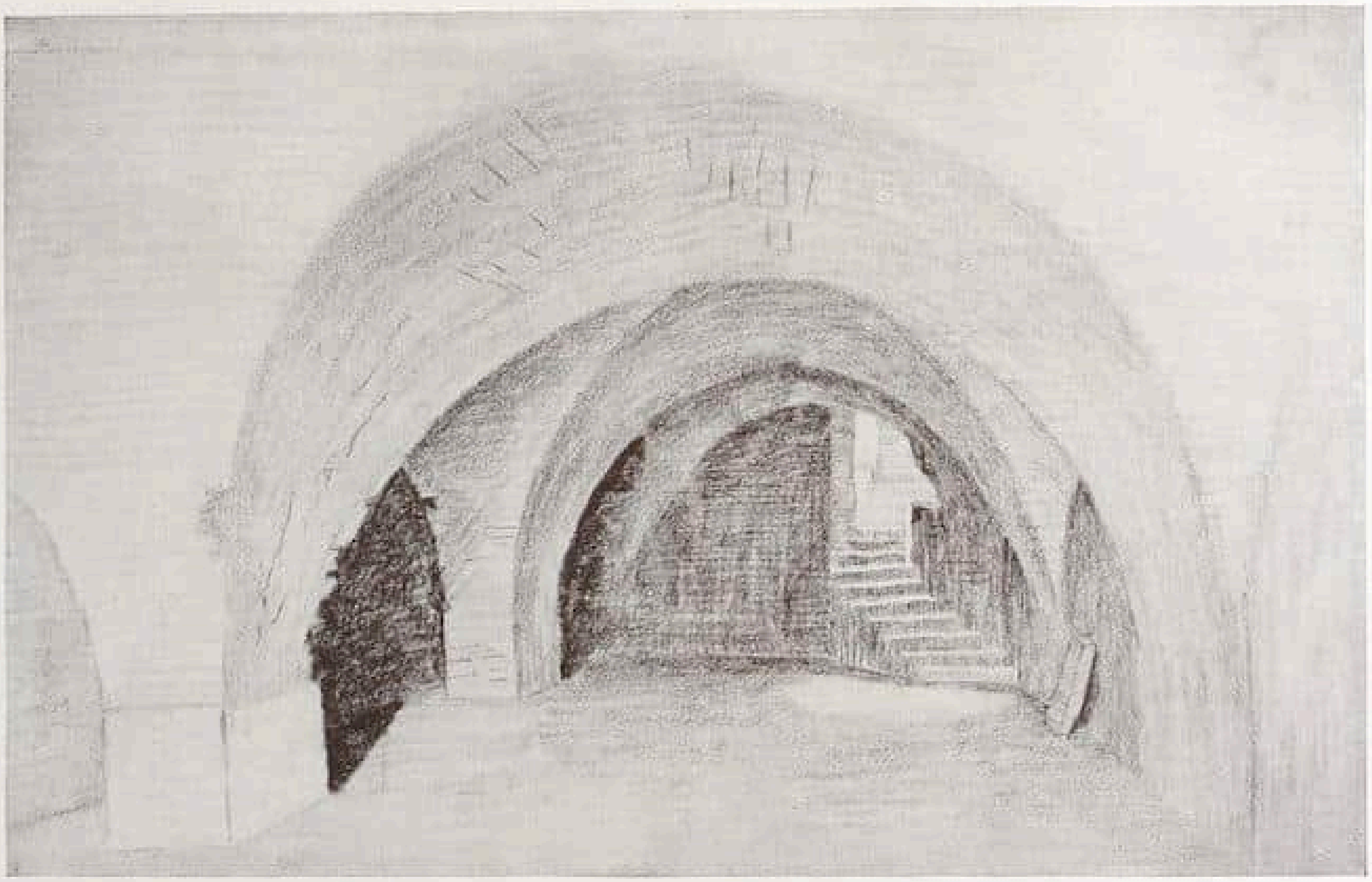
wälder, Weitblicke vom Brocken, Felsen- und Gesteinstudien, Dörfchen, Flußtäler und Bauernhäuschen verweisen auf seine Wanderungen im Harz, im Riesengebirge, in der sächsischen Schweiz, in der Umgebung von Loschwitz und Dresden. Mädchen, Frauen, Kinder, Jünglinge in deutscher Tracht stellen, als Staffagefiguren studiert, seine nähere, bescheidene Umgebung und seinen Schülerkreis dar. Alle diese Werkblätter, mit Kreide, Blei, Feder gezeichnet, und dann zuweilen leicht laviert, dienten der Arbeit des fleißigen Künstlers, der sich in allem versuchte und als Baumeister, Architekt, Plastiker, Maler, Graphiker, Schreiner und Schneider zeichnerisch tätig sein konnte und überall Neues und Eigenes zu geben hatte. Wir wollen nun versuchen, durch diese Blätter Friedrichs Zeichenkunst verstehen und werten zu lernen und den Werdegang dieser Kunst an der Hand der festdatierten Blätter so zu verfolgen, daß wir damit zugleich richtige Bestimmung und Datierung für die undatierten und allenthalben zerstreuten Blätter der öffentlichen und privaten Kunstsammlungen gewinnen können.

Caspar David Friedrich hat schon früh und gern als Schüler der Greifswalder Stadtschule gezeichnet. Was er in der Lehre des Zeichenlehrers Quistorp zu lernen hatte, war nach akademischer Regel gewiß nach Gips und nach Vorlagen gezeichnet, die der liebenswürdige Graffschüler aus seinen eigenen Mappen zeigen konnte. Und doch führte ihn schon Quistorp zu den Werken der Kunst und Natur, zeigte ihm die Peeneufer und Hünengräber, die alten Bauten Greifswalds und Stralsunds, und das kleine Skizzenbuch füllte sich mit ängstlich-peinlich gezeichneten Strichen des spitzen Bleis. Ein Blatt aus dem August 1789, eine Naturstudie nach einem Felsblock, zeigt, wie schlecht der junge Anfänger zeichnete, der doch ein so scharfes, klares Auge besaß. Als er dann endlich statt Seifensieder Maler werden durfte und als schwedischer Untertan 1794 die Kopenhagener Akademie besuchte, fand er die akademische Lehre des absterbenden Barock nach französischem Muster in strenggeregeltem Lehrgang vom Gips bis zur Natur, wie er uns aus Runges Briefen bezeugt ist. Die in Paris ausgebildete Crayon- und Laviermanier beherrschte die deutschen höfischen Akademien jener Zeit, und wenn auch das weiche Material der Kreide zu einem freieren, breiteren Strich verführte, so war doch das tonige, malerische Wesen der Zeichenkunst eher ein Verfall als ein Fortschritt. Auch Friedrich wurde mit dieser Technik vertraut, die durch ihre Ton- und Farbwerte dem Maler zugute kam.

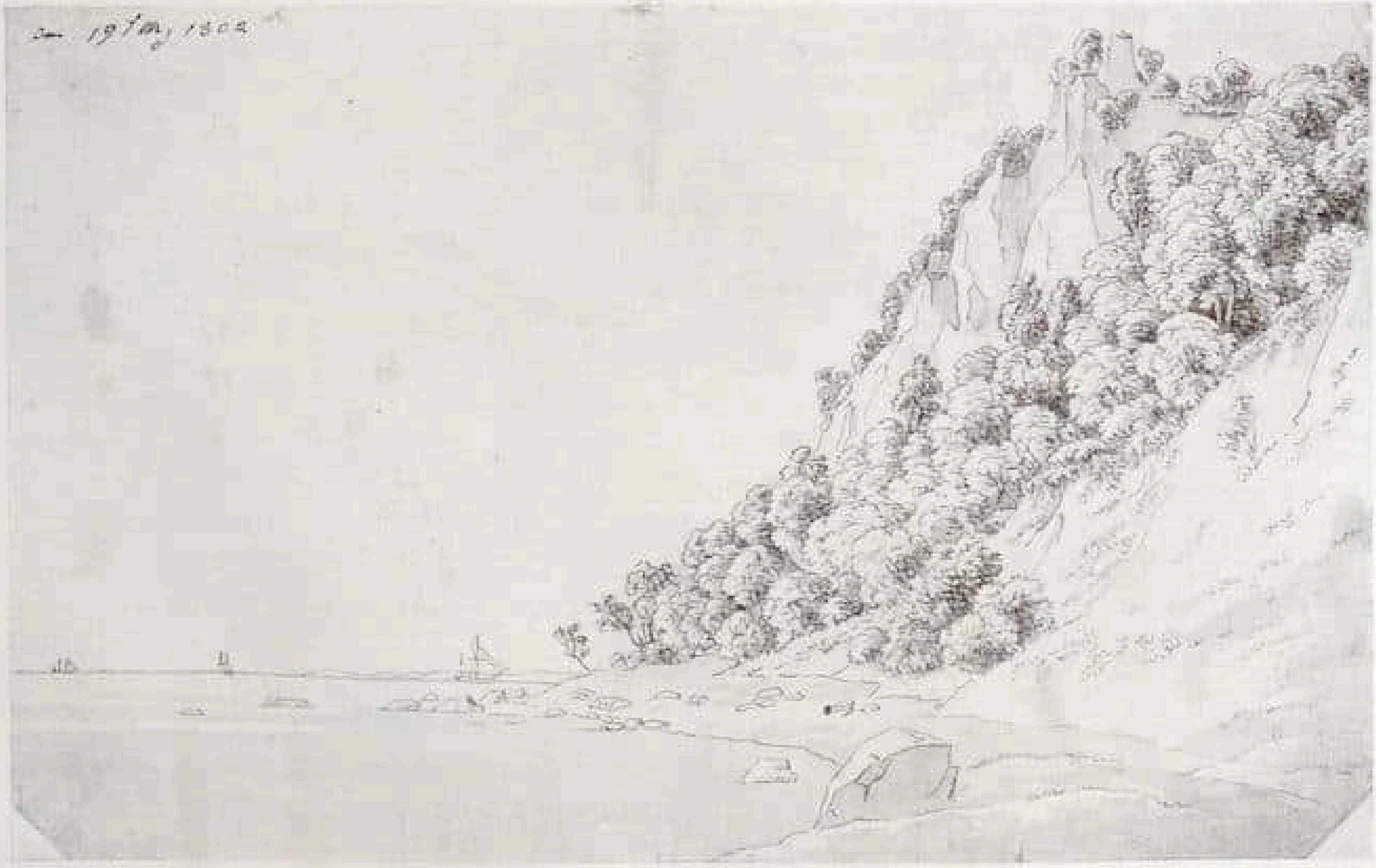
Das hier abgebildete Kellergewölbe (Kreidezchng. v. 12. Nov. 1797) ist eine Probe dieser Technik. Auch lernte er offenbar damals in französischer Kreidetechnik jene seltsamen Bildniszeichnungen zeichnen, deren breite Parallelschraffuren im Kostüm an die Stichtechnik erinnern, während das durch feine Kreuzschraffuren modellierte Gesicht die Akribie holländischer Feinmalerei aufweist. Diese Blätter werden — durch die Inschrift von K. Th. Pyl auf dem köstlichen Bildnis der Mutter Heidensche aus Schildeners Nachlaß, das Dr. Heise in Lübeck besitzt, — „um 1795" bestimmt, wenn ich auch schon bei der Publikation des Mannheimer Blattes, das vielleicht Friedrichs Mutter darstellt[1], an dieser Datierung zweifelte und das Blatt lieber in die Zeit nach der Heimkehr von der Akademie bestimmt hätte. Wie aber auch Abildgaard auf ihn einwirkte, beweist uns eine Bleipause, die feinlinig im Umriß, tonig modellierend, zwei Priester in Gegenbewegung darstellt und die den nordischen Klassizismus des seltsamen Ossianmalers ahnen läßt. Mehrere bezeichnete Blätter verschiedener Art und Qualität zeigen in weichem Bleistrich den unsicher wechselnden Stil des Zeichners, der wohl schon im Februar 1798 wieder zu Hause war und fleißige Naturstudien nach Kähnen, Bäumen, Bauernhäusern zeichnete. Der hier abgebildete Tannenbaum, flott und geschickt, breitstrichig, malerisch gezeichnet, mag diese Stufe kennzeichnen. Friedrich scheint ernstlich weitergelernt zu haben und machte sich in Dresden im folgenden Jahre mit der akademischen Zeichenlehre vertraut. Den Rückfall in die kanonische Manier beweisen

[1] Zur neudeutschen Zeichenkunst. Z. f. b. K. N. F. XXXI. H. 12, S. 273.

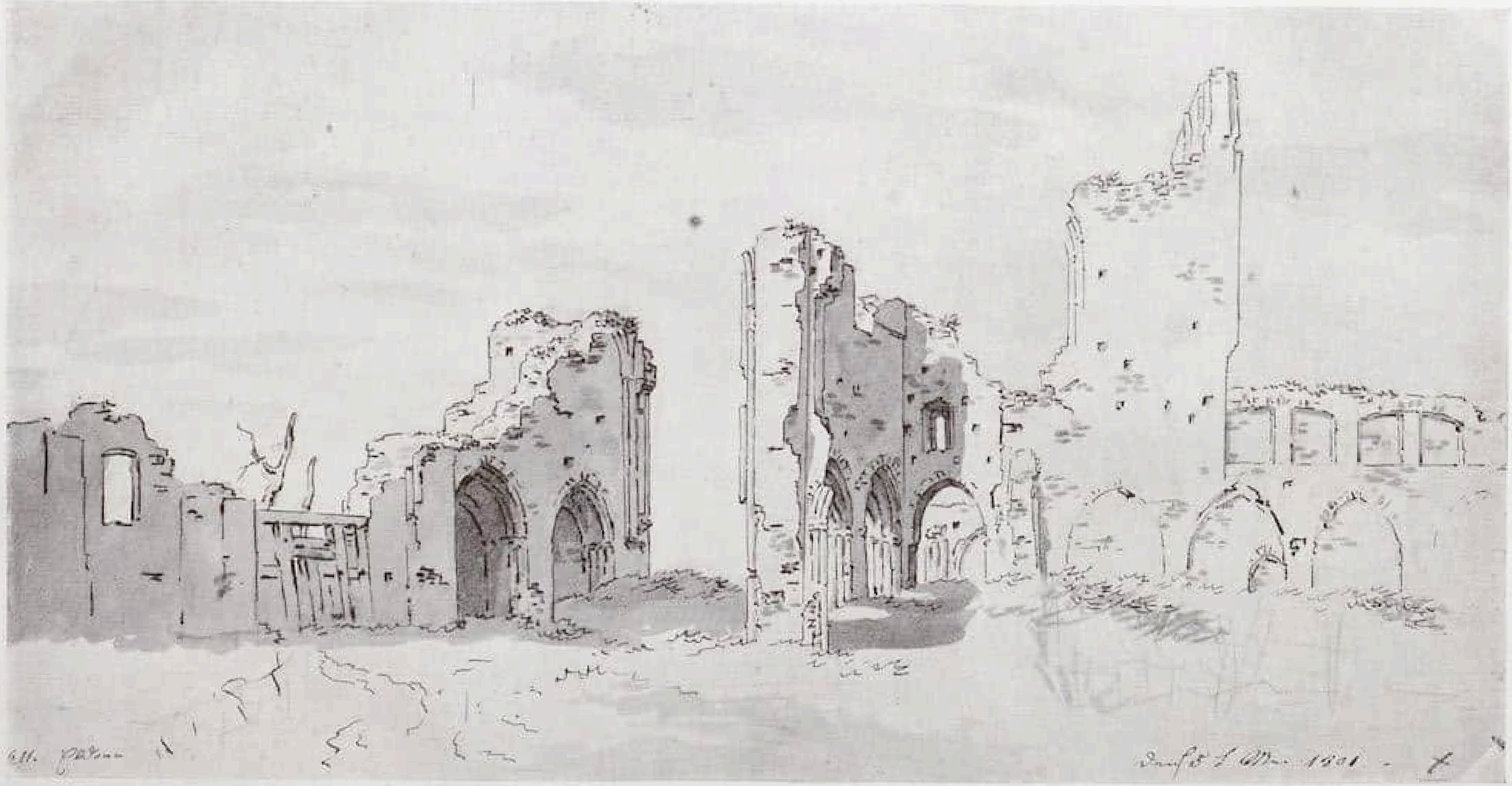
zwei aufschlußreiche Blätter mit Baumschlag in zarter Umrißfederzeichnung, unter der „nach Zingg“ und „nach Veith“ steht. Der Lernbegierige hat offenbar nach Vorlagen geübt, wie sie Johann Philipp Veith, der Lehrer für Landschaftskunst an der Dresdner Akademie radiert, wie sie Adrian Zingg, ebenfalls Akademieprofessor, den Schülern vorlegte und schießlich als Anweisung, Anfangsgründe, Studienblätter für Landschaftszeichner gestochen herausgab. Dieser gezackte und gerundete Baumschlag, dieser akademische Umrißstrich ist in Friedrichs seltenen Radierungen aus den Jahren 1799, 1800, 1801 nicht zu verkennen, und wir haben hier endlich den Beweis dafür, daß er aus der akademischen Lehre der Zingg und Genossen seine Landschaftsgraphik und Radierungstechnik erlernte. Wie er das Schulerbe des 18. Jahrhunderts verwaltete und verwandelte, zeigen leichtlavierte Federzeichnungen in Tusche und Sepia aus den Jahren 1800 und 1801, die in kurzem, absetzendem Federstrich mit Hacken und Druckern die Lichtwirkung unterstützen und das tonige Wesen der Lavierung fördern. Als Probe wird hier das Blatt mit der Ruine Eldena vom 5. Mai 1801 abgebildet. Diese Ruine, die er immer wieder zeichnete, und die er in seinen Mönchbegräbnissen im Eichenwald immer wieder zwischen knorrige Eichen in die Mitte einer düstern Schneelandschaft stellte, war ihm das Symbol der verfallenen Kirche und der vergangenen Herrlichkeit. Die Federlinie gibt nur Umriß und Form, während dem Pinsel stoffliche Belebung und malerische Belichtung überlassen wird. Ebenso sind die zahlreichen Figurenstudien nach Frauen und Kindern gearbeitet, die, angelehnt, sitzend oder liegend, formale Übungen darstellen, denn das Figürliche war, wie er selbst einmal bezeugte, nie seine Sache. Er ließ deshalb in das Bild „Morgen im Riesengebirge“ (Schloß. Berlin) die Staffagefigürchen vom Freunde Kersting malen. Deshalb ließ er auch die Vorzeichnungen für die Holzschnitte seines Bruders Christian von anderen Künstlern zeichnen, und ich glaube, daß nur ein einziger Holzschnitt (die Spinne) auf seine Zeichnung zurückgeht. 1800, 1801 und 1802 weilte er in der Heimat. Seine Zeichnungen gewinnen immer mehr die gepflegte Sorgfalt und Sauberkeit der Sepiatechnik, die Goethe so gefiel. Wir geben hier aus dem März 1802 die lavierte Sepiazeichnung eines Meeresufers von Rügen wieder, das die Nettigkeit seiner großen Sepiablätter vorausahnen läßt. Diese Technik, die besonders durch Seydelmann in Dresden in Mode gekommen war, wurde bald Friedrichs eigenes Bereich und die beste Vorschule für seine Ölmalerei, die in ihren Anfängen (1806/10) immer an die Sepiatechnik gemahnt. Auch war diese saubere, zarte Braunlavierung die beste Vorlage für die Aquatintablätter, die nach Friedrichs Sepiablättern hergestellt wurden. Zwei solcher Bleiumrißvorlagen, mit Lineal und Zirkel gezeichnet und durchgepaust, finden sich auch in dieser Sammlung. Weiche tonige Bleizeichnungen nach Ziegen und Bauern entstanden im Frühling 1803 in Loschwitz, wo er aus seinem Häuschen auch den Fensterblick peinlich treu zeichnete. Das Jahr 1806 war besonders fruchtbar. Ein kleines Skizzenbuch, das sich im Nachlaß des Malers Kersting befindet, zeigt die Fortschritte des Zeichners in spitzen, scharfen Bleizeichnungen nach der Natur. Eine köstliche Federzeichnung, aus dem Juni 1806, die wir hier abbilden, gibt die zarte empfindliche Umrißlinie, die (offenbar in der pommerschen Heimat) die weite Kadenz der Uferlinien nachtastet. Die gleichzeitigen Bleizeichnungen zeigen die feine, tonige Schraffur der Schatten, die schräge Kommalinie des Grases, die Kurzschrift des Zeichners, der mit Zeichen schreibt. Und diese Kurzschrift, die mit ganz bestimmten Zeichen Gras und Acker, Laub- und Nadelholz, durch engere und weitere Schraffur die Raumferne und durch Zahlen die Raumfolge der Berge und Bäume einzeichnet, entwickelt Friedrich in den folgenden Jahren zur Meisterschaft. Den Höhepunkt dieser reinen Linienzeichnung glaube ich 1810/11 ansetzen zu können. Die Fußwanderung, die er 1810 mit Kersting ins Riesengebirge, 1811 in den Harz unternimmt, ist in solchen Meisterblättern zu verfolgen. Die Flächenteilung dieser Weitblicke ist klar und rein mit scharfem Bleistift gegeben. Farben werden notiert. Die Zitterlinie der Berghöhen, die Rundbogenlinie der Laubbäume, die Grätenzeichen der Tannen,



C. D. Friedrich. Kellergewölbe. 12. Nov. 1797. Kreidezeichnung. Sammlung W. Gurlitt, Berlin.



C. D. Friedrich. Meerufer auf Rügen. 19. März 1802. Federzchg. laviert. Sammlung W. Gurlitt, Berlin.



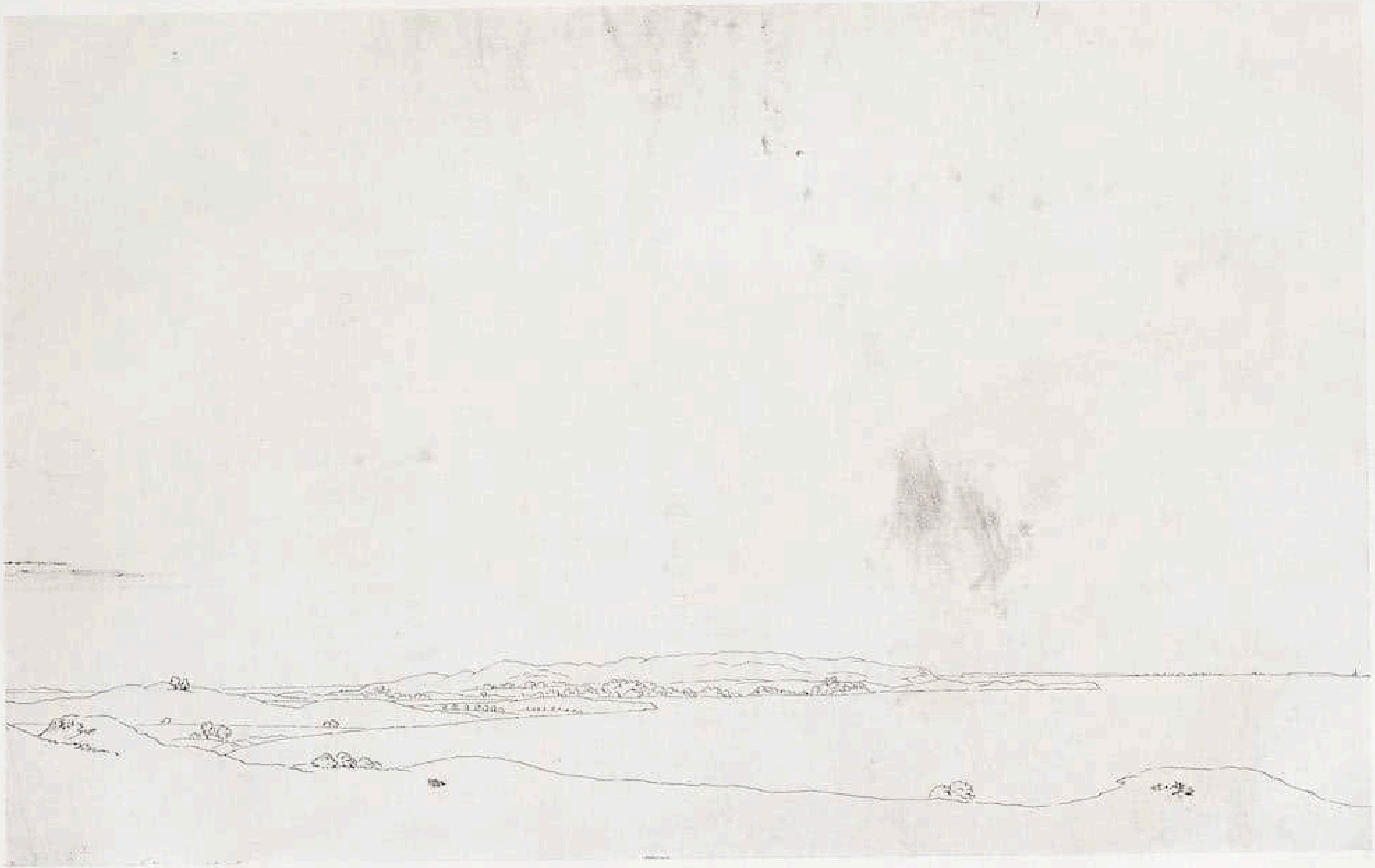
C. D. Friedrich. Abtei Eldena. 5. Mai 1801. Federzeichnung laviert.
Sammlung W. Gurlitt, Berlin.

die Kommalinie der Kornfelder, die Punktlinie der Graswiesen, dies alles wird stenographisch notiert. Der Standpunkt wird durch eine Horizontale, der Maßstab der Betrachterfigur durch eine kurze Vertikale angegeben. Die hier abgebildete Waldlichtung vom 8. Juli 1810 gibt den besten Begriff von dieser Zeichen-Kunst. Mehrere Zeichnungen von der Sommerreise in den Harz (1811) zeigen Felshöhlen — die im Bremer Arminiusbild Verwendung fanden —, einen Waldweg — für den Chasseur im Walde verwendet —, Brockenblicke — für die Brockenbilder in Hamburg und Berlin verwendet —, denn diese Zeichnungen waren Werkzeichnungen für seine Landschaftsgemälde, die er zu Hause in der Malerstube aus strömender Erinnerung malte. Inzwischen hatte Friedrich Goethes Wohlwollen gefunden. Er hatte auf der Konkurrenz der Weimarer Kunstfreunde mit zwei Sepialandschaften 1805 den halben Preis gewonnen, hatte Goethe 1810 in Dresden kennengelernt und auf einer Wanderung 1811 in Jena besucht. Die liebliche Malerin Luise Seidler hatte vermittelt, und so versteht man, wenn sich Goethe 1812 bei den Fürstlichkeiten darum bemühte, Zeichnungen von Friedrich zu verkaufen, wie er es schon vorher getan hatte. Er schrieb deshalb am 11. Juni an den Freund Heinrich Meyer[1]: „Friedrichs Zeichnungen, die Sie mir übersendeten, bestunden oder bestehen in dem Kirchhof, der Aussicht auf die Ostsee bei Morgenlicht, beides große Blätter, welche wir schon ehemals gesehen. Sodann ein Bauernhaus, und das Fenster mit Aussicht auf die Elbe, welche uns ebenfalls bekannt waren. Ferner in Großquartoformat ein Gegenstück zu dem gedachten Fenster mit Aussicht auf die Dresdener Brücke. Zwey andere Fenster aus Loschwitz mit Aussicht, ein Prospekt von Blasewitz und ein Bauernhaus ohne Hintergrund oder Nebenwerk. Nach Abrede mit Ihnen habe ich alles sogleich den hohen Gönnern und alsdann dem andern Kunstfreunde vorgewiesen, allein die Lust scheint vergangen zu sein, und so werde ich den darbenden Friedrich wohl wieder mit seinen Kunstwerken, nicht, wie er gewünscht, mit Geld heimsuchen müssen." Aus den folgenden Jahren sind Zeichnungen Friedrichs in der Sammlung Gurlitt nicht zu finden, erst aus dem Jahre 1818 stammt das feine, hier abgebildete Blatt „In Bruder Adolfs Garten". Friedrich hatte sich am 21. Januar 1818 mit Christiane Caroline Bommer heimlich trauen lassen und überraschte die Freunde mit dieser Tatsache. Im Sommer trat er die Reise nach Greifswald an, um die junge Gattin den Geschwistern bekannt zu machen. In Bruder Adolfs Garten in Greifswald entstand am 20. August diese anmutige Gelegenheitszeichnung, die mit wenigen Strichen den Blick aus dem Gartenhäuschen mit zwei abgewandten, hinausschauenden Frauen umreißt. In der sitzenden Gestalt glauben wir Caroline zu erkennen, die uns aus dem Bildchen der Nationalgalerie (Frau am Fenster) und aus einer Federzeichnung des Kronprinzenpalais bekannt ist. Die flüchtige Skizze hat in ihrer herben, sparsamen Umrißlinie einen eigenen Reiz. Wenige Tage vorher war eine genaue Bleizeichnung nach geflaggten Masten und kleinen Segelschiffen am Stralsunder Hafen entstanden. Auf solche Studien gehen die früher entstandenen Hafenbilder in Hamburg und Berlin zurück, wie ja überhaupt Friedrich ein genauer Kenner des Schiffbaus und der Schiffahrt gewesen sein muß. In einem der folgenden Jahre wird auch die Staffagestudie (Pause) nach Jünglingen in teutscher Tracht entstanden sein. Der Künstler pflegte genaue Studien zu machen, wenn er solche Figuren in einem Bilde als ideale Beschauer verwenden wollte. Da er in dem Dresdner Bild „Zwei Männer in Betrachtung des Mondes" zwei Schüler — wahrscheinlich Heinrich und Bommer — darstellte, werden auch diese beiden Hinauf- und Hinausblickenden, wie auch der Sitzende, Schüler gewesen sein. Die feinbeobachtete Umrißlinie ist wieder

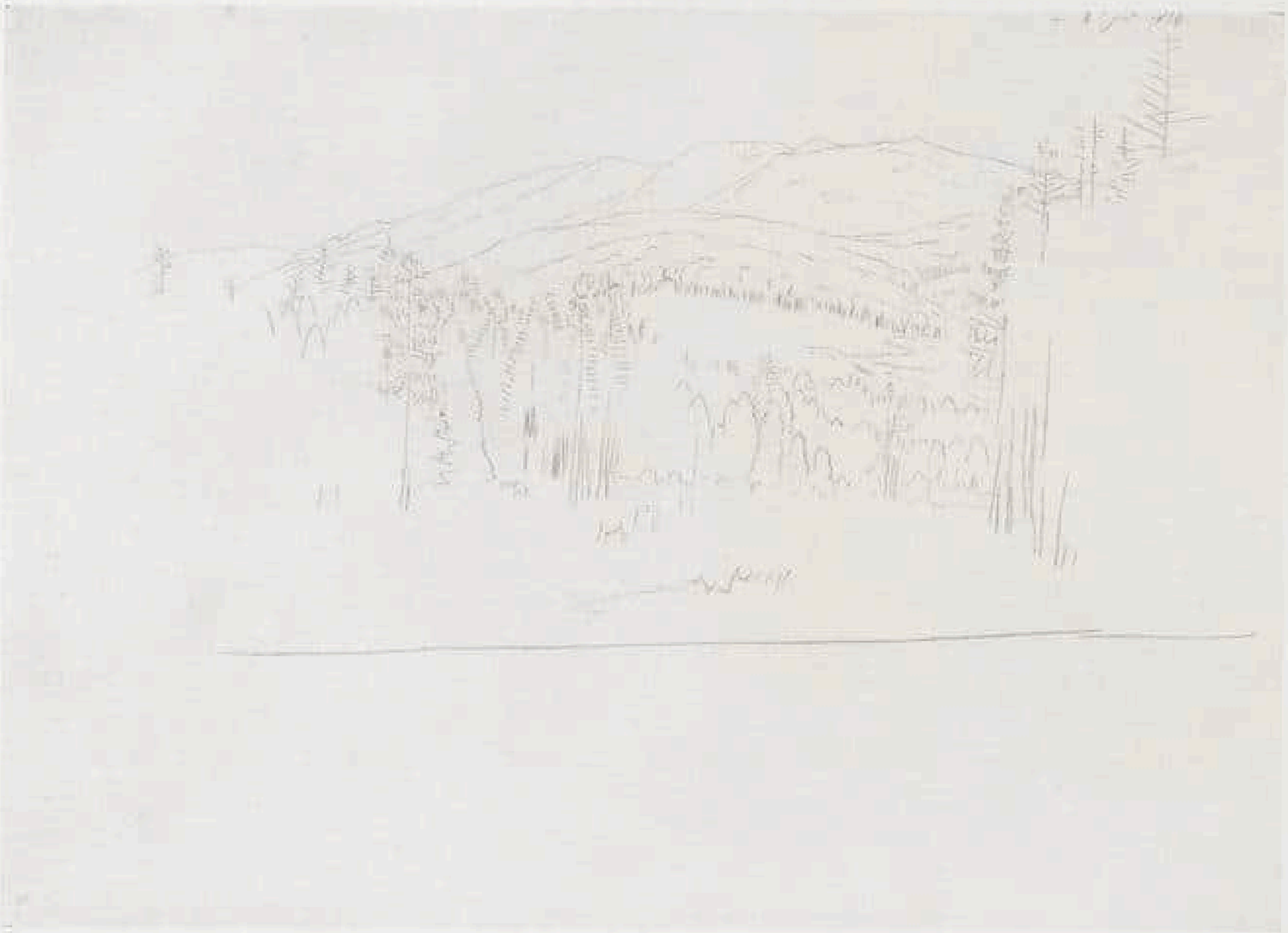
[1] Goethes Briefwechsel mit Heinrich Meyer. Herausgeg. von Max Hecker. 2. Bd. Schr. der G.-Ges. 34. Weimar 1919. S. 308. Über seine weiteren Beziehungen zu Goethe und über dessen Urteile berichtet mein demnächst bei Klinkhardt & Biermann erscheinendes Buch: „Caspar David Friedrich. Bekenntnisse", das den schriftlichen, zumeist unbekannten Nachlaß Friedrichs mit den Bekenntnissen, Schilderungen, Erinnerungen seiner Freunde und Zeitgenossen herausgeben wird.

auf letzte wesentliche Form gebracht. In den 20er Jahren verlor Friedrichs Zeichenkunst von ihrer linearen Schärfe und Spannung, von ihrer rhythmischen Kraft und Sparsamkeit. Auch er gehorchte insoweit dem Geiste der Zeit, als er dem anwachsenden malerischen Wesen durch weiche Lineatur, durch tonige Modellierung, durch malerische Licht- und Schattenwirkung Tribut zollte. Eine zarte, lichte Aquarellierung ist öfters zu finden. Sein Kunstlicht kommt dem Naturlicht näher, die Sonne und ihre linienlösende Helligkeit wird mehr beachtet. In den Sepiablättern erscheint ein lockeres Getupfe in Baumschlag und Gras, auch in den Zeichnungen verweht die scharfe Flächenteilung, alles wird naturnäher und graphisch bunter. Den Anfang dieser Spätzeit eröffnet ein Zyklus großer Blätter mit weichem Blei und mit Kreide gezeichnet, der dem Wesen der Musik gewidmet ist. Ein Blatt der Hamburger Kunsthalle (Dichters Traum genannt) zeigt einen schlafenden Lautenspieler vor blühendem Gesträuch, über dem betende Engel eine überstrahlte Orgel belauschen und ihren himmlischen Klang verehren. Ein zweites Blatt dieser Folge scheint mir die große Kreidezeichnung der Gurlitt-Sammlung zu sein, die ein auf steinerner Altane sitzendes Harfe spielendes Mädchen vom Rücken zeigt. Darüber ersteigt, riesig aufwachsend, ein mittelalterlicher Dom. Vielleicht hatte dies Blatt als Vorlage für ein verschollenes Gemälde gedient, auf dem ebenfalls ein Harfe spielendes Mädchen auf der Altane dargestellt war, vom Abendstern überschimmert. Vielleicht ist auch das kleine Bild von Carus „Die Musik" in der Dresdener Galerie nicht ganz unabhängig davon entstanden. Dies Friedrichblatt hat also für uns besonderen Wert. Zwei Bleizeichnungen aus dem September 1835, in Teplitz gezeichnet, erweisen dann, wie sehr Friedrichs Zeichenkunst durch sein zunehmendes Leiden gelitten hatte. Wir bilden das eine Blatt vom 10. September hier ab. Es ist alles weicher und lichter geworden. Man ahnt zwar in der engen Tonschraffur der Granitsteine, in der zarten Zeichenlinie der Gräser immer noch die alte Meisterschaft, doch macht das Sonnige die Form unklarer, lockerer, und man wird Blätter aus diesen letzten Jahren seiner Tätigkeit immer daran erkennen, daß sie die strenge Formung und Spannung, die sparsame Ökonomie der Kunstmittel vermissen lassen. Dann versinkt 1837 der vom Schlag getroffene Künstler in qualvolle Lähmung. In den letzten Wochen seines Lebens erwarb der russische Thronfolger von der verarmten Familie einen Schatz von Zeichnungen, der wahrscheinlich in Rußland verwahrt ist. Am 7. Mai 1840 schloß der große Seher seine Augen für immer.

Den Zeichner Friedrich wird man am besten in den Kabinetten zu Dresden, Hamburg und Berlin und in einigen Privatsammlungen studieren können, von denen die hier besprochene Sammlung Wolfgang Gurlitt-Berlin die Bedeutendste sein dürfte. Selbstverständlich konnten hier nur einzelne Blätter besprochen werden, die uns für die Entwicklungsstufen des Künstlers bedeutend erschienen. Gerade in seiner Zeichenkunst wird offenbar, wie wandelbar und wie gesetzmäßig diese zuchtvolle Zeichenschrift ist. Ein Sammelband der besten Blätter könnte dies noch besser erweisen. Immer wieder kann man die unsinnige Behauptung lesen, Friedrich hätte sich in seiner Kunst eigentlich kaum entwickelt, und es käme deshalb auf die schwierige Datierung der Bilder und Kunstwerke gar nicht an, ja, es wäre eigentlich so gut wie unmöglich. Wer sich aber mit dem Kunstwesen dieser Bilder und Zeichnungen eingehend befaßt, erkennt sehr wohl, wie Friedrich in Farbe und Linie eine eigene und folgerichtige Wandlung gestaltet. Hätte Wolfradt in seinem verdienstlichen Buche, das ästhetisch das Kunstwesen der Malerei Friedrichs erforscht, methodisch klarer und eindringlicher das Kunstwesen der Farbe und der Linie in Malerei und Graphik des Künstlers untersucht, so hätte er gewiß die wertvolle, erkenntnisreiche Gegenprobe auf die historische Erforschung geleistet, die wir von Dr. Jähnig in Dresden erwarten dürfen. Das Ergebnis der historischen wie der ästhetischen Untersuchung wird und muß zu gleichen Datierungen führen, und die hier versuchte Darstellung der graphischen Entwicklung in Friedrichs Zeichenwerk auf Grund der Sammlung Gurlitt darf



C. D. Friedrich. Fernblick auf Rügen. 17. Juni 1806. Federzeichnung.
Sammlung W. Gurlitt, Berlin.



C. D. Friedrich. Waldlichtung. 8. Juli 1810. Bleizeichnung. Sammlung W. Gurlitt, Berlin.

C. D. Friedrich. Wiesenstudie. Teplitz. 10. Sept. 1835. Bleizeichnung. Sammlung W. Gurlitt, Berlin.

C. D. Friedrich. Modellstudien. Pause. Federzeichnung. Sammlung W. Gurlitt, Berlin.

allen weiteren Forschungen nicht widersprechen, wenn meine Anschauung richtig war. — Rückblickend und zusammenfassend ist zu sagen: Friedrich war ein Kind des 18. Jahrhunderts — er war es noch lange — und fand in der Jugend in Schwedisch-Pommern (das von Schweden her französischen, von Deutschland her deutsch-holländischen Kunstgeist aufnahm) in Quistorps Schule die Graffsche Kunstlehre. In Kopenhagen fand er die akademisch-französische Kunstlehre des sterbenden Barock, neben dem Einfluß des nordischen Klassizismus, der die letzten Formen der Südkultur mit neuem, germanischem Gefühlsgehalt belebte. Dies erklärt seine schwankende Technik, die wechselnden Kunstmittel, den Widerstreit von malerisch-graphischem Ton und plastisch-graphischer Linie. In Dresden findet er die akademische, mit Zingg aus Paris importierte Zeichenlehre, die er sich umbildet und neu beseelt. Diese, aus Willes Pariser Schule vererbte deutsch-holländische Zeichenmanier, die, von neuen Naturstudien ausgehend, in der Klengelei entartet, entwickelt er durch neues Naturerleben zu einer eigenen Zeichen-Schrift, die er bald für seine Zwecke meisterlich beherrscht. Seine Sepiatechnik, seine Aquarelltechnik beruht, wie seine lasierende Öltechnik, ganz auf dieser sicheren Zeichenfaktur, die trotz aller Naturnähe doch immer Kunst bleibt. In den 20er Jahren wächst dann das malerische Element, daß sich in weicherer Belichtung und Modellierung, in toniger Schraffur und fleckiger Innenzeichnung fühlbar macht, in den Zeichnungen wieder mehr über den linearen, rhythmischen Bau seiner Zeichen-Kunst. Das Bild, das graphische Bild gewinnt, was das Zeichen, was die Linie verliert. Schließlich behält eine Art von Freilicht und Sonnigkeit die Oberhand und zersetzt tonig die Linie, die ihre Schärfe und ihre Ausdruckskraft einbüßt. Damit ist das Schicksal der Einzelpersönlichkeit wie der Massenpersönlichkeit jener Zeit angedeutet. Immer gehört das Zeichen einer Gemeinschaft und lebt durch Übereinkommen einer Gemeinschaft in Lehre und Schule fort. Es wächst und kann nicht gemacht werden. Das Kunstzeichen, die kanonische Formel des Barock, wurde durch das Naturzeichen, die neuentdeckte Geistform der Romantik abgelöst, nachdem die gelassene, objektive Umrißlinie des internationalen Klassizismus

bedeutungsleer erstarrt war. Ich habe an anderer Stelle ausgeführt[1], welche Arbeit die neue romantische Linienkunst zu leisten hatte, und wie sie zunächst in der Blatt- und Buchgraphik ihre Befreiung suchte. Mit dieser romantisch-neudeutschen Kunstlinie — deren Ahnen Flaxmans klassizistische Umrißlinie, die primitive Umrißlinie der Durchzeichnungen, die nordische Stich- und Schnittlinie der Volksbücher und die vielgeliebte, kursive Federstrichlinie des Dürerschen Maximilian-Gebetbuches wurden — hat Friedrich nichts zu tun. Während Runge die klassizistische Umrißlinie für seine neuen Bedeutungsformen immer noch benutzt und sein Farbwesen viel reiner entwickelt als sein Linienwesen, dringt Friedrich sehr früh von der barocken Schullinie zu einer neuen Zeichenlinie vor, die er sich, aus zierlichstem Verismus zu einer letzten, fast asiatischen Stenographie gestaltet. Auch hier ist er der große Einsame und Unverstandene, der ohne Gemeinschaft seine monologische Existenz gestaltet. Da er verstanden sein wollte, mußte er seine symbolische Geheimsprache mit den Formen der organischen Natur vermummen, wie er es in seinen Gemälden, Aquarellen und Sepiablättern tat. Er sprach sein subjektives Wesen in objektiven Landschaftsbildern aus, und nur in seinen Werkzeichnungen entfaltet er seine eigenartige, unvergeßliche Zeichenschrift. Seine Schüler wissen dies Erbe nicht zu verwalten. Sie zeichnen entweder malerisch tonig (nach Dahls Art) oder kleinlich veristisch wie der frühvollendete Heinrich, Friedrichs Meisterschüler. Das Zeichen war verloren und wurde, nach dem Intermezzo des Nazarenertums und der neudeutschen Restauration, erst später — lange nach der Sündflut des Naturalismus — mit der Wiedergeburt der Linienzeichnung von nordischen Künstlern wiedergewonnen, die es unsrer neuen Kunst als ein köstliches Erbe vermacht haben. Da aber das Zeichen ohne geistige Bindung und Gemeinschaft nicht leben kann, — dies ist das Problem der religiösen Kunst — erleben wir gerade heute das Schicksal der romantischen Kunst in neuer Spiegelung wieder und begreifen die Zuflucht aus dem Esperanto des Expressionismus zu der organischen Naturform, die ihr gemeinschaftbildendes Naturzeichen der großen menschlichen Gemeinschaft immer wieder darreicht und vom subjektiven Wesen der Innenwelt in das objektive Wesen der Außenwelt zurücklockt. Denn immer wieder wird in kunstmüden Zeiten ohne bindende Gemeinschaftskultur die Natur als Retterin angerufen. Offenbar ist es wieder an der Zeit, „den Finger an den Mund gelegt" den Nachdenklichen jene seltsamen Worte Goethes zu wiederholen, die er dem guten Eckermann einmal in der Fensternische zuflüsterte: „Ich will Ihnen etwas entdecken, und Sie werden es in Ihrem Leben vielfach bestätigt finden. Alle im Rückschreiten und in der Auflösung begriffenen Epochen sind subjektiv, dagegen aber haben alle vorschreitenden Epochen eine objektive Richtung. Unsere ganze jetzige Zeit ist eine rückschreitende, denn sie ist eine subjektive. Dieses sehen Sie nicht bloß an der Poesie, sondern auch an der Malerei und vielem anderen. Jedes tüchtige Bestreben dagegen wendet sich aus dem Inneren heraus auf die Welt, wie Sie an allen großen Epochen sehen, die wirklich im Streben und Vorschreiten begriffen und alle objektiver Natur waren."

[1] Die Märchenillustration der Romantik. Faust. Eine Monatsschrift für Kunst, Literatur und Musik. Berlin 1923/24. Heft 8/9. S. 21/29.

Tannenstudie nach der Natur. Sept. 98. Bleizeichnung.
Sammlung W. Gurlitt, Berlin.

In Bruder Adolfs Garten. Greifswald, 20. Aug. 1818. Bleizeichnung.
Sammlung W. Gurlitt, Berlin.

C. D. Friedrich.

Anselm Feuerbach.
Porträt der Nanna als Bianca Capello.
135×100 cm.
Aus der Galerie Haberstock in Berlin erworben von der Kunsthalle in Hamburg.

Ein neuer Tintoretto-Fund und seine Beziehungen zu El Greco

Mit vier Abbildungen auf zwei Tafeln *Von WALTER CURT ZWANZIGER*[1]

Aus württembergischen Schloßbesitz ging der Tempelgang Mariä (Abb. 1) in meine Privatgalerie über.

Das Gemälde, einst in englischem Privatbesitz, galt bisher als Paolo Veroneses Schöpfung. Selbst Prof. Weizäcker war noch dieser Ansicht. Das Bild, auf Köperleinwand und zwar in Tempera gemalt, ist rentoiliert.

Die gerade Kompositionslinie, Gestalten wie Perlen an Halsketten aufreihend, zentralisierend sie zum perspektivischen Blick- und Brennpunkt — das Zuschreitende der Mittelfigur, den Rückenansichten jener Schreitenden im „Wunder des heiligen Markus" (Akademie) und im „Abendmahl" (San Giorgio maggiore) vergleichbar — trat mit dem Namen Tintoretto in den Kreis meiner Vorstellung.

Geheimrat Friedländer, meiner Ansicht zugewandt, bestätigte, was ich annahm. Seiner Liebenswürdigkeit verdanke ich den Hinweis auf eine Darstellung gleichen Inhalts und angeähnelter Linien- und Personenformung in der chiesa S. Maria dell'Orto. Die Außenseite der Orgelflügel jener Kirche, — letzte Ruhestätte Tintorettos, — weist den Tempelgang Mariä auf (Abb. 2). Bisher Jacopo Robusti zugeschrieben, der die Wand des Chores mit nie ermüdender Urwüchsigkeit seiner Phantasie, phänomenaler Wucht dispersierenden Lichtes, grandioser Kühnheit und harmonischer Gesamtwirkung seiner Körperformung auflöste in die Bilder der „Anbetung des Kalbes" und „des jüngsten Gerichtes".

Im Vergleich mit dem „Tempelgang" (Abb. 2) verrät der angebliche Tintoretto in der S. Maria dell'Orto-Kirche andere Züge bei zugegebener Anlehnung an Jacopo Tintoretto.

Zusammengesehen mit dem Württemberger Bild (Abb. 1) — Formatverschiedenheit vorläufig abseits setzend — erstehen wesentliche Unterschiede, Greifbarkeiten für ein Auge, blickgeübt und kritisch klar, — Ersichtlichkeiten, selbst dem Laien deutlich fühlbar. Da sind Wolkenzüge anders, dort die Treppenwangen. Das Licht fließt unterschiedlich, Falten zeigen anderen Wurf. Physiognomie, die Typik der Figur, das Körpermaß, die Menschgestaltung differiert.

Engen wir den Kreis zu spezieller Forschung, dann erscheint das leichthin Ähnliche nur immer mehr ein Für-Sich-Sein und Individuelles — Extrakt der Oberflächenschau.

Wesentliche Unterschiede: Jene Zugespitztheit einiger Figuren in dem S. Maria dell'-Orto-Bilde. Dann: Die Nacktheit jener Hintergrundsfigur (Abb. 2) im Gegensatz zum Krieger mit der dicken Kette, die den Mantel hält (Abb. 1). Aus der vordersten der vier aufgereihten Sitzfiguren wird sogar ein Weib auf dem S. Maria dell'Orto-Bilde. Ägypterin vielleicht... Es fehlt im venezianischen Bild die linke Figur auf dem Balkon, ein Freund des Künstlers vielleicht, im Porträt. — Eine weibliche Figur unter dem Balkon ist hinzugefügt, Typen und Stellungen der drei Zuschauer auf der Empore differieren. — Die Stufenzahl auf dem Bild in Venedig ist geringer; auch sitzt die letzte Figur auf gleicher Höhe wie der hohe Priester. — Das Obergewand des Priesters weist nicht den für ihn typischen Thummim und Urimschild auf. — Das Sitzmotiv der rechts unten angebrachten Frauenfigur mit Kind ist umgeändert, desgleichen auch die rechte Handhaltung Marias. — Freies Umdenken erschuf aus Tintoretto-Erwachsenem eigne Formeln.

[1] Der Verfasser dieses Beitrages ist Autor jenes Buches über Dosso Dossi, das 1910 im Verlag von Klinkhardt & Biermann in Leipzig erschien.

Herrn Prof. Georg Biermann nun verdanke ich den interessanten Hinweis auf den eventuellen Maler dieser Orgel-Tafel. Der Name Greco taucht auf und Biermann ist der Ansicht, daß vielleicht in den drei obersten Figuren auf der Treppenspitze — der Frauengestalt und der Figur des Entblößten unter dem Balkon — sowie in jener ägyptisch anmutenden Gestalt die Hand des jungen Theotocopuli zu spüren ist.

Und in der Tat: Für jene neuen Gebilde, unvereinbar mit dem Formenkanon Tintorettos könnte Greco in Betracht kommen. Während das Württemberger Gemälde (Abb. 1) zweifellos ein Original des Tintoretto ist, und zwar der fünfziger Jahre des Cinquecento, würden wir dann in dem Bild der S. Maria dell'Orto-Kirche, zeitlich später, eine freie Kopie des jungen Greco mit seinen Zutaten, der ihm eignen Typik bei den Änderungen und mit allen Schwächen und Vorzügen des Anfängers vor uns haben. Eine Lösung sicher, die alle Wahrscheinlichkeit auf ihrer Seite hat. Außer der stilkritischen Zuweisung der Umstand noch, daß Greco schließlich Correggios Nacht, Tizians Petrus Martyr, seine Auferstehung, seinen Salvator Mundi, des Bassano Hirtenanbetung (Akademie Venedig) und anderes mehr — umknetend es in eigenes Formgefühl — bewußt den Meistern nachgebildet hat.

Leicht erklärlich wäre jetzt als Grecos Zutat das Allzuzeichnerische — vor allem in der Treppenbehandlung, — das Größenausmaß zwischen der Figur und aller Baulichkeit —, das gotisch-byzantinische Hochgesteiltsein der Gestaltengebung neben Tastendem versuchter Umgestaltung, die auf Rechnung seiner Jugend geht.

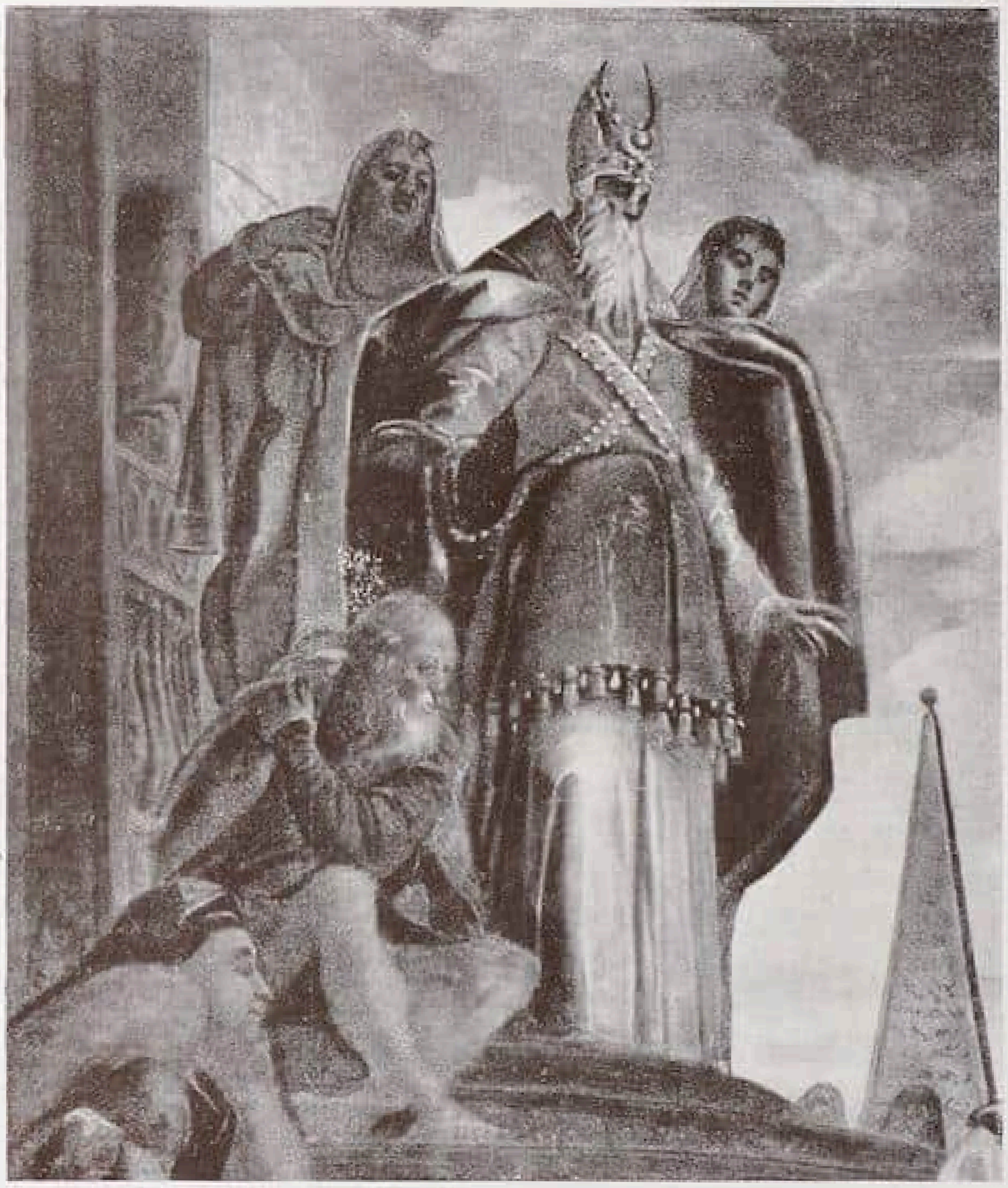
In dem neuen Tintoretto, früh entstanden, etwa in der Zeit des „Markus Wunders", wirkt des Tizian Form- und Farbgefühl noch nach. Die typisch-venezianische Palette: Carmin ersterbender Sonne zwischen den Lagunen, das Rot der majestätischen Mäntel eitler Kardinäle, Orange wie Glut der sonngereiften Früchte, das Goldgelb schönen Blondhaares üppiger Kurtisanen, das Ultramarin des Himmels zwischen silbernem Gewölk. Ganz tizianisch noch das Kleid des jungen Kindes jener Venezianerin, die, — auf den Vorgang zeigend, — unvergleichlich schönes Schweben zuschreitender Bewegung hat. Das Goldgelb dieses Kinderrockes, aufgehöht an einzelnen Stellen, läßt die Seide fühlen unterm Hieb der Sonnenstrahlen.

Unerhört die malerische Wucht des ganzen Bildes. Wie das Licht aus jener hellen Wolke, die die Sonne deckt, die Menschen überstürzt! Diese malerische Breite im Behandeln jener Riesentreppe, die Fetzen Goldes in dem Treppendurchbruch, im genialen Anwurf zwingend hingesetzt! Wie viel zeichnerischer die Treppe und der Faltenwurf des S. Maria dell'Orto-Bildes. Auch Friedländer erscheint der neu entdeckte Tintoretto „breiter, harmonischer und offener gemalt".

Ein Kunstwerk sicherlich der besten Schaffenszeit des Meisters, — Vorbild der Orgeltafel in der chiesa S. Maria dell'Orto, — ist die Auffindung dieses Tempelganges unbedingt bedeutsam für die Kunstgeschichte.

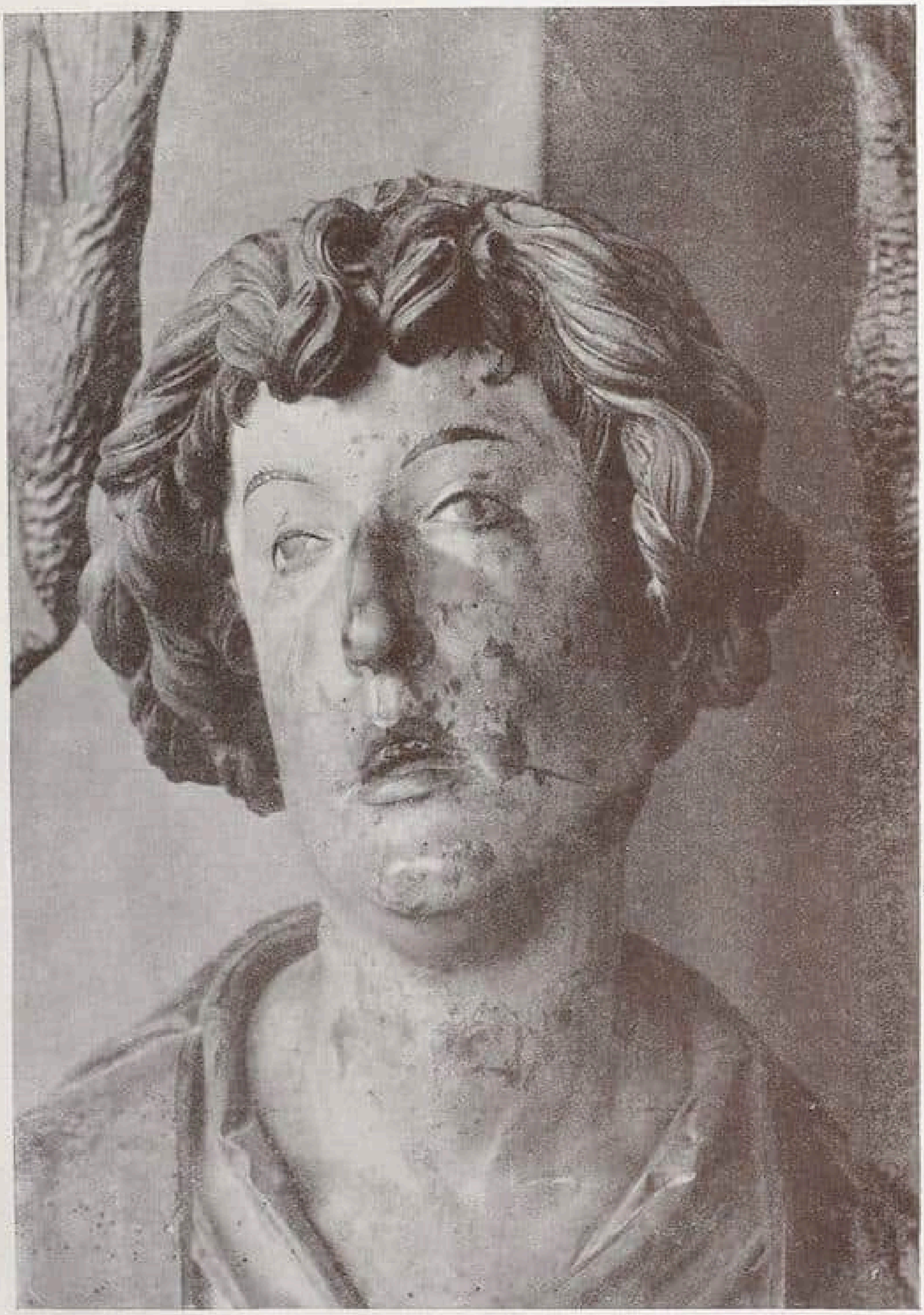
Tempelgang Mariä. Abb. 1. Jacopo Tintoretto. Detail aus dem Tintoretto-Bilde.

Privatsammlung Dr. Curt Zwanziger, Peterswaldau, Schlesien.



Detail aus der Presentazione von Tintoretto Mad. dell' Orto.

Abb. 2. Venezia. La Presentazione al Tempio – I. Tintoretto – Mad. dell' Orto.



Meister H. W. 1513. Engel als Pulthalter.
Ebersdorf bei Chemnitz.

Zu: Ausstellung altdeutscher Kunst in Chemnitz. (Siehe S. 1144.)

Kopf eines Buddha (Java, Stupa von Börōbudur, 8. Jahrh., Trachyt).

Aus dem demnächst erscheinenden Werk „Buddha in der Kunst des Ostens"
von William Cohn. (Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig.)

Sammlungen

Die Bibliothek Doucet im Palais Salomon de Rothschild

In dem vornehmen Privathotel an der Rue de Berryer in Paris, das Madame Salomon de Rothschild samt den darin enthaltenen Kunstschätzen dem Staat vermacht hat und das zu offiziellen Empfängen ausländischer Gelehrter und Künstler dienen soll, wurde, wie die „N. Zür. Ztg." vom 10. November berichtet, die Kunst- und archäologische Bibliothek der Pariser Universität untergebracht, die 1918 der Universität von Jacques Doucet geschenkt worden ist. Die Parterreräume des Hauses dienen als Empfangssalons; die Bibliothek und Kupferstichsammlung ist im ersten und zweiten Stockwerk aufgestellt. Im ersten Stock sind je ein Saal den Werken über die Kunst des Altertums, des Mittelalters, der Neuzeit und der Kunst des Ostens eingeräumt. Es folgen dann in zwei Sälen die höchst wertvollen Kataloge aller öffentlichen und privaten Museen, die Kataloge der Kunstsalons seit dem 18. Jahrhundert, der Privatausstellungen, der Auktionen sowie die darauf bezüglichen Presseartikel, Broschüren usw., ferner eine Sammlung von 150000 Photographien. Im zweiten Stock ist die sehr reichhaltige Sammlung graphischer Kunst untergebracht, in der besonders Frankreich sehr vollständig vertreten ist. Es folgt eine Kostümsammlung und -bibliothek sowie eine Bibliothek seltener Architekturwerke vom 16. bis 18. Jahrhundert. Der Staat subventioniert die Stiftung, die aber auch auf hochherzige Gönner angewiesen ist. Daß es an diesen nicht fehlt, beweist der Umstand, daß die Stiftung letztes Jahr das Manuskript von Delacroix' „Journal" ankaufen konnte, das einen Ehrenplatz in der Autographensammlung einnimmt.

Basel / Historisches Museum

Jahresbericht 1923 des Vereins für das historische Museum und für Erhaltung baslerischer Altertümer und der Kommission zum historischen Museum.

Wichtigster, reich illustrierter Beitrag des Konservators Dr. R. F. Burckhardt: Das Vermächtnis des Herrn Hans Burckhardt-Burckhardt an das historische Museum 1923.

I. Ein Trinkgefäß aus Martin Luthers Besitz. II. Meiel des Schaffhauser Ratsherrn Hans Stockar-Peyer (1490—1556). III. Reitersäbel des Hans Rudolf Burckhardt-Rüdin (1558—1617). IV. Die übrigen Gegenstände des Vermächtnisses wie Gemälde, Miniaturen, Ehrenschilder, Mobiliar, Uhren, Gegenstände aus Edelmetall, Fayence, Porzellan u. a. Der wissenschaftlich grundlegende Beitrag des Verfassers über eines der reichsten Basler Familien-Legate ist durch 36 Abbildungen illustriert. B.

Breslau

Das Schlesische Museum für Kunstgewerbe und Altertümer konnte kürzlich durch das Entgegenkommen des Sammlers die an Umfang und Qualität einzig dastehende Sammlung von Kunsteisengüssen des Dr. Hermann Schiftan, Breslau, erwerben. Der „Cicerone" wird demnächst in einem größeren Aufsatz die Hauptstücke dieser Sammlung veröffentlichen. -s-

Dresden

Bei Kühl & Kühn erwarb die Skulpturensammlung Dresden die Plastik in Holz „Vision" von Richard Scheibe, Berlin.

London

Die ägyptologische Abteilung des Britischen Museums ist mit verschiedenen wertvollen Objekten beschenkt worden. Dem National Art Collection Fund verdankt sie eine Marmorstatuette, die eine Prinzessin der Sumerianischen Periode darstellt. Datum 2800 oder 2900. Die Prinzessin, eine ältere Frau von außerordentlich feinen Zügen, trägt ein befranstes Kleid, das eine Schulter frei läßt. Das zweite Schenkungsobjekt ist eine Stele, die in Tel-el-Amarna anläßlich des von den Herren Newton und Griffith gemachten Ausgrabungen gefunden wurde. Sie stellt den König Amenhotep dar, der in der achten Dynastie von 1412—1376 regierte und der Vater des bekannten Heretikers war. Der König sitzt in nachlässiger Pose auf einem Stuhl. Hinter ihm ist Tiyi, die Mutter des Heretikers, sichtbar. Dank der Freigebigkeit verschiedener Freunde des Museums war es möglich, eine Bowle in blauer Fayence zu erwerben, die auf der Innenseite mit Rehen, Gänsen und Fischen verziert ist, auf der Außenseite mit Lilienblüten. Die Bowle stammt aus der Saite-Periode Ägyptens. Das Museum wurde ferner mit einem Paar irdenen Kerzenhaltern beschenkt, die aus der Zeit der ersten Pyramiden (ca. 3000) stammen.

Ferner hat das Britische Museum verschiedene chinesische Malereien erworben, darunter das Porträt eines unbekannten Mannes aus der Ming-Periode und eine Landschaft, datiert 1751; dann ein Diptychon von Harunobu, ca. 1768. Es stellt dieses ein Mädchen dar, das einem über eine Brücke reitenden Jüngling einen Fächer überreicht, den er fallen gelassen hat. Bo.

New York

Die treffliche kleine illustrierte Monatsschrift, die das Metropolitan Museum als „Bulletin of the Metropolitan Museum of Art" nunmehr bereits im 19. Bande herausgibt, bringt in ihrer September-Nummer u. a. folgende Artikel: „The classical Spirit in English Furniture of the Eighteenth Century", dazu Abbildungen von prachtvollen Einzelmöbeln, ferner „A costume of about 1600 — A Tremk — Hose" (mit Abb.).

Dann „The Rooms of the early republic in the new american Wing" und endlich einen gründlichen Beitrag über Goyas „Disasters of war". Das Oktoberheft gibt zunächst einen auch illustrativ sehr gründlichen Überblick über die neuen Säle mittelalterlicher Kunst und der Renaissance, die ausstellungstechnisch hervorragend gelungen sind. Es folgen dann Beiträge wie „Wall Papers and Point in the new american Wing", ferner „Miscelloneous Greek and Roman Sculptures" und in beiden Nummern gibt es zum Schluß einen Überblick über die Museumskurse, Ankäufe, Leihgaben usw. b.—

Ausstellungen

Ausstellung altdeutscher Kunst in Chemnitz

Mit einer Tafel

Im Mittelpunkt steht das Werk des Meisters H. W. Ihm gilt im Grund die ganze Ausstellung. Sie war wichtig und notwendig, denn es fehlte in Sachsen das rechte Verständnis und die rechte Liebe für diesen großen Meister und seine Persönlichkeit ist noch immer nicht klar und bestimmt herausgearbeitet. Seine Hauptwerke, der Altar in Borna 1511 und die „Schöne Pforte" in Annaberg 1512, die bezeichnet sind, die Tulpenkanzel in Freiberg, das große Portal und die Geißelungsgruppe der Schloßkirche in Chemnitz können natürlich nur in Photographien gezeigt werden. Sie geben die allein sichere Basis für die Vorstellung vom Schaffen dieses Künstlers, der wie kein zweiter eine genaue exakte Naturbeobachtung im einzelnen mit einer beweglichen Phantasie im Aufbau des Ganzen verbindet. In der Chemnitzer Ausstellung sind es vor allem die beiden Ebersdorfer Pulthalter, die seine ganze Bedeutung zeigen. Beides sind überlebensgroße Gestalten, mit mächtigen Körpern unter schweren Gewändern. Der Engel (vgl. Abb.) mit geöffnetem Mund besitzt jene kostbare Vermischung von getreuer Darstellung des einmalig Gegebenen seines Gesichtes und völliger Vergeistigung, die den Meister groß macht. Hier sieht man was der Künstler liebt: die große Form des langen Gesichts, die kühne mächtige Nase, den weichen Kranz des Haares, die geschwungene Linie in Auge und Mund. Der Diakon daneben ist zwar stiller, aber der gleiche sinnliche Glanz ist über sein herbes und kühnes Gesicht gelegt. Man glaubt Menschen der leidenschaftlichen und doch männlichen Zeit der Vorreformation im Erzgebirge zu erkennen. Denn man muß sich klar machen, daß diese Werke im abgelegenen Gebirge entstanden, wo der Silberbau einen jungen Reichtum aufwachsen ließ, wo soziale wirre Zustände, vermischt mit neuen religiösen Gedanken aus Böhmen her die Menschen quälten. Dr. Walter Hentschel, der wissenschaftliche Leiter der Ausstellung, zeigt noch eine ganze Anzahl zum Teil sehr bedeutender Werke, die er mit dem Meister in Beziehung bringt. Eine schlanke, zierliche, unendlich zarte Madonna mit dem Kinde (Dresdner Altertumsverein) und eine Maria als Schmerzensmutter (Chemnitzer Geschichtsverein) fallen besonders auf. Jedoch kann man die Zusammenhänge und Zuschreibungen, die den Arbeiten anderer Kunsthistoriker, Robert Bruck und W. Junius, zum Teil widersprechen, aus den Angaben des Kataloges noch nicht völlig verstehen. Man wird das Erscheinen von Hentschels Arbeit über den Meister H. W. abwarten müssen. Es wird weiter versucht, das Werk eines Peter Breuer aus Zwickau, eines Malers Hans Hesse in Annaberg, eines Jacob Naumann in Altenburg und des Malers Hans von Cöln in bezeichnenden Beispielen aus der Chemnitzer Gegend vorzuführen. Nur Hans von Cöln hat — wenn er der Maler des Ehrenfriedersdorfer Altars ist — für weitere Kreise Bedeutung. Die wühlende Kraft der Farbe und Linie dieser Tafeln machen auch den von neuem erstaunen, der den Altar in der Dresdner Galerie vor Jahren gesehen hat. Die warme Farbe aber seiner Altarflügel in Einsiedel wird für die meisten eine köstliche Überraschung gewesen sein. Ein reicher Besuch von auswärts und aus der Stadt zeigte, daß die Arbeit vieler Gemeinden, der Chemnitzer Kunsthütte (Direktor Schreiber-Weigand), des Landesamtes für Denkmalspflege (Dr. Bachmann) und Dr. Hentschel, nicht umsonst war.

Hildebrand Gurlitt.

Berliner Ausstellungen

Juryfreie Kunstschau / Sezession

Sich in die vieltausendnummrige Weitläufigkeit und den arktischen Frost der ungeheizten Glashallen zu wagen, das heißt einen Opfermut beweisen, den selbst die produktivste aller Berliner Jahresausstellungen, die unter Hermann Sandkuhls taktvoller und organisatorisch höchst geschickter Leitung als öffentliche Unentbehrlichkeit fest behauptete Juryfreie Kunstschau, allenfalls dem Publizisten, nicht aber einem weiteren Publikum zumuten kann. Die ungünstigen Lokalverhältnisse kappen die Auswirkung dieser auch diesmal wieder äußerst fruchtbaren Veranstaltung in der bedauerlichsten Weise; und man muß an die Stadt Berlin die nachgerade dringende Bitte richten, sich doch lieber der lächerlich ausgewählten Ankäufe zu enthalten und statt dessen die Juryfreie durch ein ständiges Quartier zu entschädigen, in dem überschaubare Ausstellungen allmonatlich oder doch quartalsweise gewechselt und derart temperiert werden können, daß eine gründlichere Betrachtung nicht rein physisch zur Unmöglichkeit gemacht und die Mehrheit nicht von vornherein fortgegrault wird. Da die Juryfreiheit nicht einfach als Privilegierung des Chaos, vielmehr als Nachprüf-

barkeit der lediglich durch betonende oder versteckende Hängung ausgedrückten Bewertung verstanden und die Graduierung und Anordnung mit bemerkenswert sicherem Urteil und Stilempfinden durchgeführt ist, so erscheint der Bilderschwall doch stets gemeistert, und man findet einigermaßen direkt zu dem Wichtigen durch. Immerhin fördern die äußeren Umstände ganz und gar nicht die sonst so gut vorbereitete Sichtungsarbeit, der das Material vorzulegen schließlich eine Hauptaufgabe dieses Unternehmens ist. Das beschränkte Referat vollends wird nur gerade die auffälligsten Vorkommnisse verzeichnen können, wobei unvermeidlich den Unterschlagungen des Zufalls die durch die Fülle des Stoffes verursachten sich zureihen.

Sinngemäß fehlen diesmal fast völlig die mehr oder minder Berühmten, auf deren werbende Teilnahme man früher nicht glaubte verzichten zu können, es beherrschen den Eindruck die wohl schon Genannten, aber Unabgestempelten, und aus dem Heer der ganz Neuen treten nicht wenige zu persönlicher Wirkung heraus. Ein eigener Raum ist diesmal nur Franz Radziwill gewährt, und das ist nun allerdings eine Niete. Denn die dekorative Einheitlichkeit seiner jetzt durchwegs auf einen zähen Dunkelton gestellten, gleichmäßig gerahmten Bilder kann wohl niemanden mehr darüber täuschen, daß hier mit allerlei altväterischen Requisiten und altmeisterlichen Firnisreizen, mit raffinierten Tizianeffekten und billigen Primitivismen ein geschmäcklerischer Humbug getrieben wird, aus dem sich zu befreien es für den gewiß nicht unfähigen Künstler die allerhöchste Eisenbahn ist.

Als eine kleine Sensation war vielleicht das Gastspiel des Römers Giorgio de Chirico gedacht, der sich jetzt zum Barock seiner Väter versammelt hat, oft aber doch nur wie ein Nachfahre von Franz Stuck wirkt. Während ein Wiener Pseudopicasso namens Georg Merkel Poussin poussiert, kokoschkaisiert sein jedenfalls nicht so langweiliger Landsmann Gerhard Frankl Rubens und Breughel in malerisch bewegter Transkription, ohne daß man recht einsieht, wozu das taugen soll. Auch die Wiener Floch und Harta überzeugen nicht, und vollends Faistauers dekorative Kirchenmalerei dementiert sich durch eine wie von Briefmarken oder Preismedaillen abgeguckte Idealität figürlicher Posen. Freilich erbringt die Ausstellung noch ganz andere Beiträge zum Kapitel des religiösen Kitsches, vom wehleidigen über den flotten zum verkrallten, — nicht zu vergessen das Passionstriptychon Karl Caspers, seine wohlfeilen Attitüden, die wischige Vibration seiner mystifizierenden Malart. Doch soll eine Ausstellung, deren Prinzip die allen offene Pforte ist, nicht gleich auf ihre Unhaltbarkeiten hin gemustert werden, sondern mehr auf die vorhandenen Aktivposten. Deren vielleicht unbedingtester: Georg Scholz-Grötzingen, dessen witzigkalte Ausführlichkeit keineswegs darin aufgeht, kleinstädtisches Tun und Treiben, in Straßen und Stuben, bei Tag und wenns duster wird, detaildreist zu examinieren, sondern in Überholung der karikaturistischen Anekdote wie der deskriptiven Deutlichkeit phantastisch sich zuzuspitzen vermag, wie etwa in jener aufregenden Kopulation blanker Nudität und glänzender Stahlzylinder zu einer durchgeschliffenen Vision dessen, was unsere Welt bewegt, — oder etwa in dem Kakteenstilleben, dessen warzige Gewächse grausam bestachelt und so äußerst kontrastiert sind der spiegelnden Glätte elektrischer Glühbirnen, während durch das Fenster eine grüne Gegend sichtbar ist, der drei Signalmasten die Zeitverlorenheit stechen. Scholz ist eminent vermöge eines durchdringend präzisen Stils, der den Einfall gleichsam kristallisiert. — Dix ist vertreten durch den begabten Fritz Skade, der die Prosa verklebter Physiognomien oder eines gewöhnlich behosten Mädchens ebenso nachdrücklich vollstreckt wie der kunstlose Otto Nagel die kalkweißen Visagen buckliger, ausgedienter Menschen. Auch Aug. Wilh. Dreßler, dessen tonaler gehaltene Charakterbilder („Altes Fräulein", „Ausländer" usw.) durch die lakonische Melancholie kurz gefaßter Figuren fesseln, durch einen Blick, der trifft; reiht sich hier ungefähr ein. Welche verzwickte Auffassung zerfurchter Profile dagegen bei Birkle oder Burmann! Und auch die raffinierte Glätte zweideutigen Teints, der gefärbte Blick und das polierte Haar, das E. W. Kallen Dielengents oder einer Garçonne zu verleihen als seine Spezialität ausgebildet hat, wirkt kaum mehr denn interessant. Auf einem gadz anderen Blatt steht Otto Freytag, der sich immer schöner ausformt und diesmal mit kühn und sicher umrissenen, räumlich erlebten Alltagsgestalten wie mit farbig mächtig ins Zeug gehenden, stark bewegten Geländen zu den nachhaltigsten Erscheinungen ringsum gehört. Anton Kerschbaumer wirkt weit zahmer, seine Farben sind schimmernd gebrochen, und auch die Verwankung und fluchtige Brechung der räumlichen Landschaftskoordinaten erscheint als stereoskopisches Analogon des schimmernden Wassers seiner Kanäle und Seen. Hier abermals sei ferner auf Egon v. Kameke als einen Maler von persönlicher Auffassung der winterlich kahlen und doch erdkräftig in braunblauem Klang sich reckenden Natur hingewiesen, und die dringliche Anregung einer Kollektivausstellung gegeben, der man jedoch seine kursiv geratenen plastischen Versuche vorerst wohl besser fernhielte. In Otto Luke und Walter Wellenstein seien zwei subtile Landschafter erwähnt, die abseits der modernen Form Sympathisches schaffen. Lichte Erntebilder, ländliche Prozession, Felder sieht man von Charles Crodel, feinschuppig gemalt, von einer losen Unruhe, die

silbern sein könnte, hätte sie ein wenig mehr Metall. Versuche, die Wandfläche mit so lockermaschiger Farbe zu decken, lassen in ihrem Espenzittern den Mangel an Entschiedenheit besonders fühlen. Ähnlich zum Leichten, zum Unverdickten strebt auch Ivo Hauptmann, bleibt jedoch einigermaßen artig und spärlich. Recht unverhältnismäßig ist Philipp Bauknecht ausgespielt, der in mancher Beziehung Kirchners Spuren folgt, doch alle Tiefe verfehlt, weil er sie zu augenfällig beschwört. Auch Ernst Honigberger kann die Gelegenheit breiterer Vorführung kaum rechtfertigen, denn seine glatt zusammengeordnete Harmonie wie die Bruchlosigkeit der Farbenskala wirkt nur geschönt und routiniert. Die Ruhe der ländlichen Idyllen Gawells und der in Goldlicht getauchten Landschaften von Martin Paatz hingegen ist eine der dichten Stimmung, und aus den dunklen Stücken Bela Czobels schwingt abermals der sanftschwere Klang einer eigenen Stille. Thematisch originell, sonst recht billig die Straßen- und Bahnszenen Reinhold Ewalds, ausgesprochen fatal des sehr überschätzten Meseck winslige Weiten mit herbstlich gespreizten Bäumen und allerlei Hockenden, die vor lauter Jammer ihre Reformkutten ausgewachsen haben oder sich bemühen, recht rhythmisch unter den Steinblöcken zusammenzuknicken, so ihnen symbolischerweise aufgebürdet sind. Eine der besten Begegnungen ist der junge Otto Herbig, der das Baukastenspiel seines Bübchens scheu belauscht und in freien Zügen und klaren Schwüngen zeichnet. Auch die Blätter von Wacker und Viktor Tischler lassen aufmerken. Und nicht möchte ich vergessen, erneut den Blick auf die reine Leuchtkraft der Farbe und die rhythmische Delikatesse in den Aquarellen von E. Weise zu lenken. Georg Netzband bestätigt ebenfalls nur frühere positive Eindrücke durch seine kraß bewegten, flammend roten Moritaten, deren barbarische Unmittelbarkeit, deren lohende Gewalt packt. Solcher Wirkung entgegengesetzt jene, die sich Oscar Oehmes pompejanisch, Ewald Schönbergs indopersisch stilisierten Bildern bei all ihrer Künstlichkeit nicht bestreiten läßt. Auch Richard Janthurs Batikarbeiten, Wandbehänge mit Kranichen und Gazellen oder geometrischem Ornament, befolgen asiatische Vorlagen, um doch im feinen Spiel der Aderung, in der Zartheit des Intervalls von fliederfarbenen und efeugrünen oder rostroten und olivenen Tönen eine durch solchen Nachweis nicht zu schmälernde Köstlichkeit zu erlangen. Das Östliche ist dann völlig in konstruktiv spielende Schwarzweißrhythmik transponiert bei Walter Kampmanns geistreichem „Kultraum" wie in seinen exzentrischen Zeichnungen (z. B. „Das Horchen horcht"), wo das flatternde Steigen und Sichverlieren der Schälle mit wenigen Strichen hart und dünn wie Glas gestaltet ist. Neben den liebenswürdigen Abstraktionen von Hannah Höch und Hermann Freudenau kommt die geometrische Konsequenz von Moholy-Nagy und dem ihm sehr nahe gerückten Walter Dexel unausweichlich zur Geltung, während die überaus seltsam proportionierten Tanzfiguren und kerzengerade und unpersönlich um die ausgezogene Leere eines Tisches verteilten Setzpuppen Oskar Schlemmers, in apartester Farbbeschränkung auf die helle Folie gebracht oder gar weiß aufemailliert, nicht durch Evidenz, sondern durch Diffidenz fesseln.

Die Plastik geht von zwei schmalhüftigen, fein gemessenen, in Adoration leise emporflackernden Figuren Kolbes aus und führt bis zu Reklamegebilden aus Glas und Metall. Sowohl des Basler Hermann Scherer klotzige, grob angestrichene Holzmenschen wie die plumpen Kraftkisten von K. L. Heinrich-Salze erregen ein mehr panoptikales Aufsehen. Ins Gegenteil schlagen die büßerisch überschmalten, allzu christlichen Akte von Lili Gräf. Anständige Terrakotten von Hermann Nonnemacher bezeichnen ein persönliches Niveau. Das enorme Können Totila Alberts ist im Porträt am besten vor den ihm eigentümlichen Gesuchtheiten der Frühfertigkeit gesichert. Mit einer Stehenden von kindlich indolenter Natur und sanfter Spröde des Wesens läßt nach längerer Pause Joachim Karsch den Glauben an sein Vermögen sich festigen. Und zusammenfassend kann man nach langer Durchwanderung dieser Säle sagen, daß sie den Glauben an die nachwachsende Lebendigkeit der jungen Kunst bestärkt. —

Es ist nicht allein Raummangel, der die Herbstausstellung der Berliner Sezession hier weit kursorischer zu würdigen nötigt. Auch gemeinsames Auftreten von irgendwelchen bunt zusammengewürfelten Leuten kann einen Sinn haben, wenn ihnen sonst keine Tribüne geboten ist. So liegen die Verhältnisse aber keineswegs. Und keineswegs kann eine weder ideell noch wirtschaftlich homogene Gruppe ihrem Auftreten durch Einladungen an den oder jenen etwas wie einen Sinn geben. Das Katalogvorwort, das es diesem Kreise (der keiner ist) vorbehält, „die Gesinnung zu pflegen", fordert die Antwort heraus, daß eine gesinnungslosere Ausstellung als die hier in Frage stehende einfach nicht denkbar ist. Selbstverständlich sind allerlei wertvolle Bilder da, aber hätte man außer Dix, Großmann, Felixmüller, Degner, Mense und einer Reihe von Schweizer Künstlern noch sonstwen herangeholt und uns dafür dann Herrn Kuhfuß erspart, der einen Park als spukigen Urwald von Bohnenkraut auffaßt, und außer manchem Garnichts wohl am besten den unleidlichen Stiliseur Walter Teutsch, die pimplige Postkutschenpoesie von E. M. Simon und alle die Zeller, Klaus Richter, Winckler-Tannenberg, die Illustrationen großpusten und

dazu geheimtuerisch scharren und heulen — so wäre Gesinnung als konstituierendes Moment einer organischen Ausstellung damit gewiß nicht gewonnen. Wenn zudem in dieser eng gehängten Schau ein ganz gedeckter, traurigstiller Thoma zwischen den norwegischen Landschaften von Heckendorf eingekeilt ist, so bedeutet das schon gar nicht eine Legitimation für die sonst recht schätzbaren Herren Ausstellungsleiter. Corinth ist gewiß ein künstlerisches Zentrum, und er beweist es neuerlich durch ganz eminente Proben wie einen dämmerblau hinausgelehnten Walchensee oder jenes ganz aus zerblasenem weißen Schaum, rosa und grau aufgebaute Kinderstück, wie von einem Wind geballt und gezaust in seiner losen, hellen, spirituell-kräftigen Malerei. Unerhörtestes Dokument der Persönlichkeit dazu das neue Selbstbildnis. Aber auch ein solches Geniezentrum bedeutet an sich noch nicht Grund und Achse, mag es auch magnetisch wirken. Der genius loci wäre entscheidender, — hier wird es die dementia loci. Sie hindert auch die überlegenen Gastbilder zum Teil an der Entfaltung. Wenn trotz ihr Walter Becker und P. Pilarski, vor allem jedoch mit graubraun gischtenden, gewittrigen Vorsturmstimmungen der Königsberger Eduard Bischoff als Begabungen deutlich werden, so will das etwas heißen. Eugen Spiro hat zum 50. Geburtstag ein ganzes eigenes Zimmer bekommen. Dies ist ein Kapitel für sich, zu dem mancherlei zu sagen wäre. Von den Schweizern empfängt man nichts Entscheidendes; der Eigenste möchte Niklaus Stoecklin sein, lustig und freundlich wirkt ein Morgenthaler, die buntsprenklige, HodlerMatisse annähernde Weise von Amiet scheint nicht sehr ergiebig. Seltsamerweise am stärksten einige Wandbildentwürfe von Otto Staiger und Albert Müller, ohne daß sich in ihnen eine fremde künstlerische Welt auftäte.

Willi Wolfradt.

Dresdner Ausstellungen

Galerie Arnold: O. Moll, A. Mathéy, A. Kubin / Kunstsalon E. Richter: Cornelie Obermeier-Weigert, Karl und August Aegerter

Die neuen Arbeiten von Oskar Moll (Galerie Arnold) überraschen durch Format und Energie der Farbe. In den letzten Landschaften und Stilleben kommt Moll über seine früheren dekorativen Wirkungen, die leere Stellen nicht gut verbergen konnten, hinaus; nicht im Sinne seines Lehrers Matisse, der heute wo anders steht, eher im Sinne eines richtig verstandenen Manet („Garten mit Badenden"). Manet ist als Anreger heute gänzlich zurückgetreten, bei Moll ist die Palette und der Aufbau dieses Franzosen so weiter entwickelt, als ob er neuentdeckt die Eigenart seines malerischen Wesens in eine anders beschaffene Zeit ausstrahlte. So ein Akt unter Bäumen ist beinahe saftig und leibhaftig, und die Küstenlandschaften sind keine bloßen Farbenabstimmungen, sie haben etwas von der Luft des vorsichtig dahinter angedeuteten Meeres. Vielleicht setzt Moll eine Tradition fort, die vor 15 Jahren unterbrochen, in Deutschland nie ganz ausreifte, von der keine Umwälzung zu erwarten ist, aber eine anständige Malerei.

Arbeiten seiner Schülerin C. Obermeier-Weigert hängen bei E. Richter. Bis 1923 registriert man die Umsetzung der Lehre, 1924 ändert sich die malerische Atmosphäre. Die Farben gehen vom Kunstgewerblichen ins Charakteristische. Die Farbenskala verliert das Artistische und wird erlebter, mutiger. In den Landschaften aus Italien und dem Gebirge ist viel Energie des Auges; sie sind noch keine Leistung, aber ein guter Anfang.

Aus der Anwendung einer bereits vorhandenen Kunst kommt zunächst auch A. Mathéy, der bekannte Fachmann auf dem Gebiete des Buchgewerbes. Die Gemälde, Aquarelle und Graphiken in der Galerie Arnold charakterisieren ihn ziemlich vollständig. Er ist kein Sucher, aber ein Könner und Verwerter. Seine Bilder sind gemalt, als sollten sie die Harmonie des Raumes, in dem sie hängen, nicht stören. Das Auge läuft über sie weg wie der Fuß über einen Perserteppich, ein körperlich angenehmes Gefühl. Die Gemälde sind entstanden aus der künstlerischen Kultur, in die Mathéy hineingeboren wurde. Die Aquarelle sind gelüfteter, es ist mehr Natur darin als Atelier, aber auch ihr Aufbau ist lockerer, als die äußere Form glauben läßt. Ich könnte mir denken, daß Mathéy eines Tages eine innere Verwandtschaft zum Rokoko entdeckte und dann erst sich ganz fände. Seine Buchkunst deutet bereits nach dieser Seite; das „Buch vom Tee", die Gedichtbände (Bethge) grenzen an Chinoiserie.

Zwei junge Schweizer, Karl und August Aegerter, zeigen zum erstenmal ihre Arbeiten, Zeichnungen und Lithographien, bei E. Richter. Karl war kurze Zeit Schüler der Münchener Akademie, August ist Autodidakt geblieben. Seine Landschaften sind noch beeindruckt von Hodler, aber sauber und ohne etwas vortäuschen zu wollen, was nicht da ist; Karls Figuren suchen einen Linienzusammenhang, der sie von der Natur freimachen soll. Es sind gesunde Ansätze bei beiden vorhanden und ihre Sachlichkeit dürfte sie auch weiterbringen.

Eine große Auswahl von Zeichnungen, Aquarellen und Graphiken zeigen in der Galerie Arnold A. Kubins Größe und Eigenart. Es ist heute noch so, daß man Kubin als Spezialisten des Grausens und der Groteske einordnet und ihm nicht gern das volle Bürgerrecht im Haus der Prominenten zubilligt. Es hat allerdings Jahre gegeben, in denen Kubin sich in Angelegenheiten einspann, die mehr oder weniger

privater Natur blieben. Was hier aber zu ſehen iſt, bereitet ein Oeuvre vor, das neben dem der großen Illuſtratoren ſtehen wird. Es iſt nicht die bohrende und aufdeckende Phantaſie, die ihn groß macht, es iſt die Phantaſie ſeines kritzlichen Striches, dem immer wieder etwas Neues einfällt und der das Blatt wie mit Schriftzeilen bedeckt, die in verſchiedener Richtung durcheinandergehen und wie ein Vexierbild von allen Seiten zu entziffern ſind. Man möchte glauben, daß ſeiner Feder mehr einfällt als ſeinem Kopf, weshalb nie etwas Erdachtes, immer etwas Geſchautes herauskommt. Es ſind keine Geſchichten und Einfälle, ſondern Einblicke in eine Welt, die von anderen Lebeweſen bevölkert iſt und wo die Dinge der Natur kein Außen vorſtellen. Der „Bonaparte in Ägypten" iſt das Geſpenſt ſeiner ſelbſt. „Der Delinquent", „Der Metzger" ſind Kreaturen, die der menſchlichen Art ganz neue Geſichtszüge hinzufügen; das „Nachtleben" iſt ein Spuk von beängſtigender Grauſamkeit. Alfred Kubin hat eine große Entwicklung hinter ſich, eine noch größere offenbar vor ſich.

Will Grohmann.

Baſel

Kunſthalle. Die Novemberausſtellung weiſt ſehr verſchiedenartige Beſtandteile und eine große Reihe von Namen auf. Doch geht betrüblicherweiſe die Qualität umgekehrt proportional zu der Vielgeſtaltigkeit des Gebotenen. — Von den Arbeiten der Gruppe der „Älteren Baſler Künſtler", die geſchloſſen ausſtellt, bleibt auch bei läßlicher Sichtung nichts übrig, was Stand hielte, es ſei denn einige Landſchaften C. Th. Meyers (Baſel-Hauptwil), in denen ein gutes Stück Tradition der Münchner Kunſt der Achtziger lebendig geblieben iſt. — Von zwei jungen Baſler Plaſtikern, Rudolf Müller und Max Varin, ſcheint der letztere viel für die Zukunft zu verſprechen. — Eindrücklich wirken vor allem die umfangreichen Kollektionen dreier Gäſte: des Bildhauers Ernſt Heller (Zürich), der Maler Arnold Brügger (Meiringen) und Otto Morach (Solothurn-Zürich). Der Name Brüggers ſei unterſtrichen; er iſt vielſeitiger und maleriſch delikater als Morach. Dagegen iſt dieſer vielleicht formſicherer. Von Heller intereſſieren vor allem die Porträtplaſtiken. — Eine Reihe von Aquarellen eines jungen Architekten, Paul Cameniſch, die teilweiſe bildmäßig dargeſtellte Entwürfe zur Ausmalung von Innenräumen, teilweiſe Entwürfe für wirkliches Bauen (allerdings äußerſt phantaſievoll!) geben, ſeien ebenfalls erwähnt.

Gewerbemuſeum. Neben trefflichen Entwürfen für moderne Bühnenraumbilder des Genfer Malers Paul Appia iſt hier eine bemerkenswerte Ausſtellung alter Gartenproſpekte zu ſehen. Mit der für die Darbietungen des Gewerbemuſeums bezeichnenden Klarheit und Überſichtlichkeit iſt mit etwa 150 Stichen, vorwiegend aus dem Beſitze des Gewerbemuſeums und des Kupferſtichkabinetts der Öffentlichen Kunſtſammlung, eine Geſchichte der wichtigſten Epochen des Gartenbaus gegeben worden, wie man ſie vollſtändiger kaum wünſchen kann — dem Kunſtfreunde zum Genuß, den Architekten und Gartenbaukünſtlern zur Anregung und Belehrung.

W. R.

Erfurt

Drei junge, in Thüringen ſchaffende Künſtler ſind mit Ölbildern, Zeichnungen und graphiſchen Arbeiten in die Räume des Kunſtvereins eingezogen. Als älteſter und zugleich bekannteſter Carl Crodel (Jena), deſſen Name heute ſchon einen guten Klang hat. Man kennt ſeine friſche, ungemein ſympathiſche Art, in der ſich Kraft und Weichheit verbinden. Sie ſpricht ſich am eindeutigſten wohl in den ſchönen Aquarellen und farbigen Lithographien aus, während Crodel in der Ölmalerei auf der Suche nach neuen Ausdrucksformen noch ſtark mit der zäh flüſſigen Materie zu kämpfen hat. Als junger Dreißiger ſteht er der eigentlich „expreſſioniſtiſchen" Generation, vor allem den Meiſtern der „Brücke", noch relativ nahe: beſonders Kirchner hat es ihm angetan; daneben wohl auch Munch, deſſen Nachhalt in den großräumigen Landſchaften zu ſpüren iſt. Trotz dieſer Zwiſchenſtellung, die ſein Schickſal iſt, beſitzt Crodel eigenes genug, um all dieſe ſtarken Anregungen nicht nur aufzunehmen, ſondern auch zu verarbeiten und in ſeine ſehr perſönliche Eigenart einzuſchmelzen. Denn nur er hat dieſe vorfrühlingshaft-herben Klänge von Braun, Grün und hellem Blau, dieſe rundlich-wölbende, einſchmeichelnde und dabei doch ſehr beſtimmte, kraftvolle Linienführung, dieſes hervorragend feine Gefühl für Flächenaufteilung und rhythmiſche Bildkompoſition, dieſe warme Liebe für Tiere, beſonders Vögel, und ſpielende Kinder, die er am liebſten malt. Köſtlich, wie in ſeinen Zeichnungen nur wenige Figuren auf die Fläche geſtreut ſind, aus einem feinen Gefühl für die Wirkung der weißen Fläche. — Johannes Drieſch (Weimar), der Zweiundzwanzigjährige, iſt heute ſchon eine unſerer ſtärkſten Hoffnungen. Er hat ſich in den beiden letzten Jahren erſtaunlich entwickelt. Durch zwei Züge wird ſein heutiges Schaffen weſentlich beſtimmt: einmal durch die unbedingte Hingabe an die klare, körperliche Realität der Dinge und dann durch das Verlangen nach einer vollendetguten Malerei im Sinne der alten Meiſter. Sein „Mädchen mit ſchwarzem Haar", ein ausgezeichnetes Stück Malerei, vereinigt beides: plaſtiſche Schwellung der Form und ſinnliche Kraft der Farbe, die das Fleiſch ſchimmern und leuchten läßt. Auch das große Stilleben und das Selbſtporträt mit Hut ſind Beweiſe eines ſtarken Könnens und ernſthafteſter Arbeit. Gelegentliche Härten in der Farbgebung wird

Driesch noch überwinden müssen. Die kleinen Kompositionen (Hexensabbat, Simson, Amazonenkampf) sind von sprühender Lebendigkeit erfüllt. Der gleiche Schmiß lebt in den Federzeichnungen, die zudem durchweg vorzüglich komponiert sind. Es steckt etwas ungemein Gesundes, Sinnlich-Weltfreudiges in dieser Kunst. Die groß-gewollten Kohlezeichnungen von Hellmuth Astfalck (Weimar) sind ebenso wie seine Malereien noch zu stark Anfängerarbeiten, als daß sich hier ein Urteil bilden könnte. P.

Hannover

Die Novemberausstellung der Kestner-Gesellschaft versucht einen Überblick über abstraktes Kunstschaffen zu geben. A. v. Jawlenskys Kompositionen haftet noch ein letzter Rest des Gegenständlichen an. Von Köpfen mit bewegten und lebendigen Konturen, kommt er zu geometrischen Gebilden, die noch von fernher an Gesichter erinnern können, in der Nichtachtung aller naturalistischen Details und in ihren Farben aber nur um Haaresbreite von vollkommener Abstraktion entfernt sind. Seine ungeheuer kultivierten Farben treten stark in den Vordergrund. Keineswegs aber sind seine Kompositionen nur farbig-dekorative Flächenfüllungen kunstgewerblicher Art, sie haben vielmehr materiell und seelisch eine bedeutende Raumtiefe. In Kurt Schwitters' neuen grau abgestimmten Kompositionen, die ganz in der Fläche bleiben, wird die seelische Raumtiefe öfters vermißt. Man hat immer das Gefühl einer gestörten Ordnung, ohne geahnte Kraft das Chaos wieder zu beseitigen. Bei weitem besser als die großen Kompositionen sind seine kleinen Klebearbeiten. In ihnen offenbart sich Schwitters' starke Farbbegabung, die in den größeren Arbeiten manchmal geradezu unterdrückt erscheint. Ganz eigenartig und mit am stärksten in der ganzen Ausstellung sind einige kleine Kompositionen, in denen rot und gelb vorherrscht. Ein Raum ist mit Arbeiten von Hans Arp gefüllt. Er steht unfaßbaren Inhalten gegenüber, deren Form auch er zerstört. Aber sehr stark ist bei ihm der Wille zu neuer Form und neuem Inhalt lebendig. Seine Arbeiten sind ohne Anspruch, einfach und schlicht und deshalb so sympathisch. Ferd. Stuttmann.

Wien

In der Herbstausstellung der „Sezession" (die einst als Protest gegen das in akademischer Nüchternheit erstarrte „Künstlerhaus" gegründet, heute in der Mehrzahl Vertreter einer vergangenen Kunstepoche vereinigt) konzentriert sich das Interesse auf die Namen Dubrowski (farbig fesselndes Herrenbildnis und koloristische Wirkung Breughelscher Bilder nachahmendes Frühlingsbild), Kitt (Rousseausche Simplizität anstrebende „Weiße Häuser" und Bauern-Charakterköpfe), Schütt (robuste Monumentalität alten Gebäudes), Harlfinger. —

In der vielgestaltigeren Graphik-Schau des fortschrittlicher orientierten „Hagenbundes" ist diesmal am besten G. Ehrlich vertreten. Mit einigen sensiblen Bildnissen und wunderbar zarten, anmutig schlanken, linienschönen Akten, die bisweilen an O. Müller (Breslau) erinnern, nur daß sie viel gelöster, ätherischer wirken. Einige schöne, realistische Akte hat uns Philippi beschеert, G. Kars' Halbakte von in starke Linien gefangener Wucht, F. Grosz durch die Lebendigkeit der Strichführung und ihren Schmiß das Augenmerk auf sich lenkende Modellstudien. Jung stellt durch Bewegtheit und kapriziöse Federtechnik auffallende Landschaften zur Schau. Flochs Graphiken, nicht minder Tischlers stilisierte Bildnisse, verlieren im Vergleich zum malerischen Werk der beiden Künstler. C. Hausers szenischen Darstellungen wäre ein Schuß Natürlichkeit zu wünschen, wie er den anmutigen Porträtzeichnungen eignet. —

F. Zülow, der sonst gleichfalls im Hagenbund auszustellen pflegt, zeigt diesmal bei der Bukum A.-G. Aquarelle und Graphiken. Wuchtig konturierte, auf rhythmischem Farbenwechsel aufgebaute Landschaften von ausgesprochen dekorativer Wirkung und aus der Mentalität eines alten Holzschneiders heraus empfundene (in Bilderbogenstil gehaltene) kolorierte Lithographien zur Legende des hl. Franziskus.

St. Poglayen-Neuwall.

Von Künstlern und Gelehrten

Julius Pasteiner

Am 8. November starb im Alter von 78 Jahren Dr. Julius Pasteiner, welcher über 30 Jahre als Professor für Kunstgeschichte an der Budapester Universität mit großem Erfolg wirkte und eine ganze Garde von tüchtigen jungen Kunsthistorikern heranbildete. Er war der Begründer des Lehrstuhls für neuere Kunstgeschichte an der Universität und entfaltete nebenbei eine ausgiebige literarische Tätigkeit. Von 1885—1894 war er der Redakteur des „Müvései Ipar", sodann schrieb er für das große Werk: Die österreichische und ungarische Monarchie in Wort und Bild, denjenigen Teil, welcher sich auf die Kunst Ungarns bezieht. Er war Mitglied der Akademie der Wissenschaften und der St. Stefansakademie. Zu seinen wertvollsten Arbeiten gehören: Die Baukunst unter Mathias Corvinus (1893), Die Topographie der mittelalterlichen Architektur in Ungarn (1908), Die Geschichte der Kunst von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart (1885) usw. Er war ein begeisterter Lehrer und vorzüglicher Erzieher der akademischen Jugend. Sein Hinscheiden läßt eine empfindliche Lücke zurück. G. v. T.

Johann Pentelei-Molnár

Im Alter von 48 Jahren starb am 11. November in der Lungenheilanstalt in Békéscsaba (Ungarn) der Maler Johann Pentelei-Molnár. Sein Lehrmeister war Simon Holósy in München, sodann zog er nach Paris, von wo aus er in seine Heimat ein Jagdstilleben sandte, das ihn bekannt machte. In Budapest trat er sodann in die Benczur-Schule ein. Er war sehr geschätzt wegen seiner Stillebenbilder und „wetteiferte mit der Fertigkeit berühmtester Kleinmaler vergessener Kunstepochen“, wofür er auf ausländischen Ausstellungen (Wien und München) durch Verleihung hoher Medaillen ausgezeichnet wurde. An kunstpolitischen Dingen beteiligte er sich eifrig und war Präsident der Benczur-Gesellschaft in Budapest. Außer den Stillebenbildern malte er auch zwei große figurale Kompositionen: die „Kreuzabnahme“ und die „Dreißig Silberlinge“.

G. v. T.

Neue Bücher

Russische Kunstliteratur

I. Künstlermonographien

Vorerst sind zwei Kleinquartbände über moderne Künstler zu erwähnen, die S. A. Abramoff für den Russischen Staatsverlag in recht eleganter Ausstattung herausgegeben hat und deren Anziehungskraft hauptsächlich in ihrem überreichen Illustrationsmaterial liegt.

Der eine behandelt Ssergej W. Tschechonin, den talentvollsten Vertreter der jüngeren russischen Graphikergeneration aus dem Kreise des „Mir Isskustwa“, der als äußerst vielseitiger und produktiver Buchkünstler, Miniaturporträtist, und in den letzten Jahren besonders als Porzellandekorateur tätig ist. Neben einigen Künstlern der äußersten Linken, hat in erster Reihe Tschechonin den dekorativen Stil der neuesten Erzeugnisse der Staatlichen (ci-devant kaiserl.) Porzellanmanufaktur in Leningrad geschaffen, und in beschränkterem Maße gilt dies auch für eine Gruppe von Werken der Buchkunst und Kleingraphik aus der Ssowjetzeit. A. Efross, der zusammen mit N. Puni den Text des Buches verfaßte, hat für diesen neuesten tschechoninschen Stil die vielleicht nicht allzu treffende, aber jedenfalls sehr witzige Bezeichnung „Ssowjet-Empire“ ausgedacht.

Die zweite Monographie ist Frau Anna Ostroumowa-Lebedjewa gewidmet, der feinen Aquarellistin und Xylographin, die sich besonders durch ihre farbigen Holzschnitte von ganz individuellem Reiz und Technik einen Namen gemacht hat. Von diesen schönen Blättern geben zahlreiche, zum Teil farbige Abbildungen einen guten Begriff, während das Wesen und der Lebensgang der Künstlerin in zwei Aufsätzen von Alexander Benois und S. Ernst geschildert werden. Beiden Monographien, welche mit den früher erschienenen, analogen Bänden über D. Mitrochin und W. Falilejeff eine nicht zu missende Serie zur neueren russischen Graphik bilden, enthalten auch erschöpfende Oeuvre-Verzeichnisse der behandelten Künstler, was den albumartigen Büchern bleibenden Wert verleiht. —

Eine Lücke in der Geschichte der älteren, russischen Graphik hat W. J. Adarjukoff mit seiner gedrängten Monographie des Kupferstechers Iwan Wassiljewitsch Tscheßkij (1777 bis 1848; Verlag „Nowoja Moskwa“) ausgefüllt. Die Bedeutung des sehr bescheiden ausgestatteten Heftes liegt hauptsächlich in dem ausführlichen, chronologisch zusammengestellten Oeuvrekatalog des Künstlers, in welchem eine lange Reihe bisher nicht notierter Tscheßkijscher Stiche figurieren. Ihre Gesamtzahl, die Rowinskij in seinem „Lexikon russischer Graveure“ mit nur 155 aufführt, ist im Adarjukoffschen Katalog bis auf 197 angewachsen. —

Keine einheitliche Monographie, aber reiches Material für eine solche bietet die Sammlung von fünf Aufsätzen über den schottländischen Baumeister Charles Cameron (Staatsverlag), den Lieblingsarchitekten Katharina II., der 1779 nach Rußland kam und im Laufe von ca. 30 Jahren hier eine Reihe künstlerisch bedeutender Bauten errichtet hat. Das mit Illustrationen und einigen Plänen geschmückte Sammelheft enthält eine einleitende Abhandlung von N. Lanceray, monographische Aufsätze über die Bautätigkeit Camerons in Zarskoje Sselo (E. Gollerbach), Pawlowsk (W. Taleperowskij) sowie in dem ukrainischen Städtchen Baturin (G. Lukomskij) und schließlich einige archivale Notizen von G. Stebnitzkij. Laut Titelblatt, soll das Cameronheft die erste Lieferung einer Serie von „Klassikern der Baukunst“ in Rußland bilden, deren Erscheinen natürlich mehr als wünschenswert wäre. —

Zwei kleine Duodezbüchlein — ein Format, das hierzulande die Krisis des Verlagswesens in Mode gebracht hat — kommen aus dem fernen Kasan und haben Maximilian Dulskij zum Verfasser, der mit lobenswertem Eifer Licht auf das Schaffen der lokalen Künstler dieser Universitätsstadt im vorigen Jahrhundert wirft. Seine Monographie des Kasaner Miniaturisten Lew Dmitrjewitsch Krjukoff (1783—1843), der gar kein übler Porträtist war, ist als wirkliche Bereicherung der noch sehr ärmlichen Literatur zur Geschichte der russischen Miniatur zu betrachten, um so mehr, als der größte Teil der 13 Abbildungen bisher unpublizierte Miniaturen Krjukoffs bringt. Im zweiten Bändchen (beide im Selbstverlag) befaßt sich Dulskij mit dem Engländer Edward Tracy Turnerelli (geb. 1813 in London), der 1836 nach Rußland kam und im folgenden Jahre einen Ruf als Lektor der englischen Sprache an die Kasansche Universität er-

hielt, wo er bis 1844 verblieb. Obwohl kein professioneller Künstler, war Turnerelli ein sehr geschickter Vedutenzeichner, der ein interessantes Album lithographierter „Views of Kazan" herausgegeben und einige Aquarelle von jetzt nicht mehr existierenden Baudenkmälern aus der Wolgagegend hinterlassen hat. Sonderbarerweise figuriert Turnerelli, trotzdem er die zweite Hälfte seines Lebens in England verbracht und dort noch ein Werk über Kasan veröffentlicht hat, in keinem der englischen Künstlerlexika.

II. Sonstige Kunstpublikationen

Eine der schwächsten Seiten der russischen Kunstliteratur ist der völlige Mangel einer Geschichte des altrussischen Kunstgewerbes und von Abhandlungen über dessen einzelne Hauptzweige. Solche fehlen bisher auch über die Beinschnitzerei — einer Technik, die von altersher in Rußland heimisch war, wie dies Arbeiten schon aus dem 14. und 15. Jahrh. beweisen. Das Hauptmaterial bildete hier der Walroßzahn, und naturgemäß hat sich dieser Kunstzweig entlang der Küste des Weißen Meeres, um Archangelsk herum, entwickelt. Als besonders gewandt und kunstreich galten die Beinschnitzer aus Cholmsgory, der Vaterstadt Lomonossoffs, und eine Reihe dieser Meister wurden im Laufe des 17. Jahrhunderts wiederholt an den Zarenhof nach Moskau berufen, wo ihre Erzeugnisse sehr beliebt waren. Ihre wahre Blütezeit entstand jedoch erst im 18. Jahrhundert, nach dem Aufenthalt Peters des Großen, zu dessen Liebhabereien ja auch die Beinschnitzerei gehörte, am Weißen Meer, wie denn überhaupt die Schnitzereien aus Walroßzahn eines der anziehendsten Kapitel des spezifisch russischen Barocko und Rokoko sind.

Im Gegensatz zu der hohen Kunst der westeuropäischen Elfenbeinschnitzerei, handelt es sich hier ausschließlich um angewandte Kunst und figurale Kompositionen in „ronde bosse", dagegen gelten rein skulpturale Behandlung des Materials als Ausnahmen. Gearbeitet wurden hauptsächlich Gegenstände für den häuslichen Gebrauch, wie Kämme, Dosen, Becher mit Zarenporträts, Flakons, Nadelbehälter, Tischgerät, Schachteln, aber auch größere Schatullen, Toilettekästchen u. dgl., welche sehr apart und reichlich mit Flach-, Ajourschnitzereien oder eingravierten Ornamenten verziert wurden, wobei die Beinplättchen oft auch farbig gebeizt sind. Gegen die Mitte des vorigen Jahrhunders verebbte der Betrieb gänzlich, und erst neuerdings wurden Versuche gemacht, ihn neu zu beleben.

Eine Sammlung von über 200 derartigen Arbeiten ist vor kurzem seitens des Russischen Historischen Museums in Moskau veröffentlicht worden. Der Band enthält ca. 50 Tafeln mit Abbildungen in Phototypie und einen beschreibenden Katalog (in russischer und französischer Sprache) nebst einleitendem Aufsatz, verfaßt von Frau L. J. Swiontkowskaja-Woronowa. Diese Sammlung, die etwa nur den fünften Teil der im genannten Museum aufbewahrten russischen Beinschnitzereien ausmacht, stammt aus dem Vermächtnis des verstorbenen Peter Iwan Schtschukin — sein Sammelgebiet lag hauptsächlich im russischen Kunstgewerbe, während von seinen noch lebenden beiden Brüdern, Sergej Iw., moderne französische Malerei und Dmitrij Iw., alte Meister kollektivierten —, der diese Publikation zum Teil noch selbst vorbereitet hat. —

Als erwünschte Neuheit auf dem russischen Kunstbüchermarkt ist auch die Mappe von zehn „Handzeichnungen alter Meister aus der Penskij-Sammlung des „Museums der schönen Künste" in Moskau zu begrüßen, die Professor Alexej A. Ssidoroff veröffentlicht hat und welcher er weitere analoge Publikationen aus dieser und anderen Moskauer Sammlungen folgen lassen will. Die Wahl ist sehr weit gefaßt und geht von Albertinelli, Parmegianino, Veronese, Tiepolo über Rembrandt und Van Dyk zu Greuze, Delaroche und Corot. Nicht alle Blätter sind von gleichem Wert und auch einige Attributionen dürften bestritten werden, doch die Reproduktionen (aus der I. Fabrik zur Verfertigung von Staatspapieren) lassen nichts zu wünschen übrig. Den Text zu den einzelnen Zeichnungen bilden Referate aus dem Seminar Prof. Sidoroffs am „Institut für archäologische und kunstwissenschaftliche Forschung" der I. Moskauer Universität. Vor der Mappe ist auch eine Ausgabe mit deutschem Text erschienen.

Zum Schluß sei noch einer dritten Museums-Publikation erwähnt — des illustrierten Führers durch die Bibliothek des Rumjanzoff-Museums (jetzt in Lenin-Bibliothek umgetauft), welcher als erster einer projektierten Serie von ähnlichen Führern durch die anderen Abteilungen des Museums erschienen ist. Außer einer umfassenden Geschichte der Bibliothek, ihrer Organisation und einer Übersicht ihrer reichen Bücherschätze, ist die Sammlung kostbarster illuminierter Handschriften hier besonders ausführlich behandelt; die datierten und mit Schreibernamen versehenen Manuskripte sind in einem speziellen, chronologisch zusammengestellten Verzeichnis gegeben, das von 1092 bis 1700 reicht. Zahlreiche Abbildungen vervollständigen den Führer.

P. E.

Wallraf-Richartz-Jahrbuch. Herausgegeben von der Wallraf-Richartz-Gesellschaft in Köln. Erster Band. 4°. F. J. Marcan, Verlag. Köln 1924.

Das erste Jahrbuch der von dem Kölner Museumsdirektor Hans F. Secker begründeten Wallraf-Richartz-Gesellschaft ist unter der Schriftleitung von Dr. Walter Cohen-Düsseldorf im Marcan-Verlag zu Köln erschienen und macht den Herausgebern wie der Gesellschaft alle Ehre.

Der mit 88 Abbildungen geschmückte, gut gedruckte Quartband zeigt in einer Kupferdrucktafel das Bildnis des ehrwürdigen Kölner Museumsbegründers F. F. Wallraf, dessen Name die Gesellschaft trägt, und an dessen hundertstem Todestag dies Jahrbuch als ein Zeichen dafür erschien, daß sein Geist noch immer fortlebe, und daß der beste Lohn seines selbstlosen Sammlerlebens diese Nachfolge der Gleichstrebenden sei. Sein Gedächtnis ruft auch das kurze Vorwort Seckers auf, das den Band einleitet. Ihm folgen kleinere und größere Aufsätze verschiedenen Inhalts, die wir natürlich nicht alle eingehend besprechen können, die aber alle verdienstlich und für die Wissenschaft teilweise sehr wertvoll sind.

Der bedeutendste Aufsatz scheint mir der große Aufsatz Paul Clemens „von den Wandmalereien auf den Chorschranken des Kölner Domes" zu sein. Der alte, wohlbekannte Bonner Ordinarius hat hier einen Beitrag geschaffen, der wissenschaftlich wie stilistisch zu seinen besten Arbeiten gehört. Er behandelt die erneuerten und freigelegten Wandmalereien der Chorschranken, die durch die Fürstenbergschen Bildteppiche vor der Übertünchung des 18. Jahrhunderts bewahrt wurden und immer wieder wissenschaftliche Beachtung gefunden haben. Die gesamte Innendekoration des 1322 geweihten Hochchors, die in den folgenden Jahren fertiggestellt wurde, war ein Gesamtkunstwerk einheimischer Kräfte, nach einheitlichem Plan und Willen ausgeführt und etwa 1325 abgeschlossen. Diese großen, architektonisch gegliederten Legendenzyklen der Chorschranken, die in der Seccotechnik früher Tafelmalerei auf die überputzten Wandquadern mit fetter Tempera aufgemalt sind, gleichen riesigen Tafelbildern, die in schlankem Hochformat gefaßt und gegliedert an gleichzeitige Glasgemälde erinnern und durch reichen, teppichartigen, blauen und braunroten Hintergrund schmuckfreudig in dem goldenen Architekturgerüst wie die bunten Seiten einer prächtigen Handschrift ins Feine und Kleine verlocken. Die blauen Hintergründe tragen in schräger Rautenvergitterung — mit symmetrischen Blätter- und Blütensternen wechselnd — zierlich in blau und weiß grissailleartig gemalte Figürchen von Liebespaaren. Die roten Hintergründe tragen in dichtfüllendem Blattwerk größere Liebespaare, scharf konturiert in hellerem Rot. Schließlich zeigen die weißen Titulibänder der großen Bildszenen neben dem Text drollig-zierliche Figürchen, die mit feinster Goldlineatur des Spitzpinsels den kirchlichen Ernst des Textes launisch-weltlich umspielen. Diesen dreifachen Drolerien, in denen die Einwirkung der gleichzeitigen Buchmalerei am deutlichsten wird, wendet sich Clemens Untersuchung zu. Er untersucht auf Grund reichen Wissens und großer Materialkenntnis das Wesen dieser verschiedenartigen Drolerien, die aus uraltem Wanderbesitz, Phantasie, Witz, Weisheit, Symbolik und Erotik als ein internationales Kunstgut westeuropäischer Kultur allenthalben zu finden sind. Er erörtert, wie gerade im 14. Jahrhundert die politische Vormacht Englands in Frankreich auch kulturell den englischen Einfluß in Deutschland steigert, wie merkantile und politische Beziehungen gerade das Rheinland mit England verbinden, wie der reiche Export von Alabasterreliefs und Nadelarbeiten aus England den bekannten Einfluß französischer Buchmalerei und Elfenbeinschnitzerei damals aufwiegt, und wie dieser wandernde und wirkende Musterschatz, in Deutschland aufgenommen, verarbeitet und umgeformt, das kölnische Kunstwesen bereichert. Kurzum, Clemen kommt nach feinsinniger Analyse zu der bemerkenswerten These, daß die reiche rheinische Kunst gerade damals so manches Feine und Köstliche — wie diese Chorschrankenmalerei — geschaffen habe, das man bisher als französisch angesprochen habe, und daß also die Akzentsetzung dort vielleicht zugunsten dieser einheimischen rheinischen Kunst verschoben und berichtigt werden müsse. Die kenntnisreichen Anmerkungen und Hinweise geben dem gehaltvollen Aufsatz einen besonderen Wert. —

In die gleiche Zeit und Kultur wie Clemens Aufsatz führt eine größere Abhandlung von Curt H. Weigelt, der an der Hand einiger illuminierter Pergamentblätter, die das Aachener Suermondt-Museum bewahrt, den kulturellen Zusammenhang rheinischer Werkstätten von Köln und Speyer durch zwei Jahrhunderte erweist. Die fleißige Untersuchung, die zuletzt in die Familiengeschichte der Gemmingen und an den Oberrhein führt, wo — wahrscheinlich in Adelhausen — die Klosterbuchmalerin Margareta Rorer um 1495 tätig ist, verdient Beachtung. —

Ein großer Aufsatz von Paul Kutter über „die ältesten figuralen Grabmäler im Rheinland" ist durch klare belehrende Sachkenntnis besonders erfreulich. Er behandelt in chronologischer Folge — nach kurzem Rückblick auf die Form der römischen, frühchristlichen, karolingischen Grabmäler und insbesondere auf den einzigen erhaltenen Mosaikgrabstein Deutschlands, die Platte des Abtes Gilbert von Maria Laach (†1152) im Bonner Provinzialmuseum — die wenigen erhaltenen Grabmäler des Rheinlandes, die bis zum Ende des 13. Jahrhunderts zu beachten sind: den Grabstein der Plectrudis (S. Maria im Kapitol, Köln um 1190), das hölzerne Tumbagrabbild des Grafen Heinrich v. Sayn (Germanisches Museum, Nürnberg, Mitte 13. Jahrh.), den Grabstein des Grafen Dieter v. Katzenellenbogen (Museum Wiesbaden, um 1275), das Bahrengrab des Grafen Konrad Kurzbold (Dom, Limburg, um 1280), die Deckplatte des Erzbischof Siegfried III. (Dom, Mainz, um 1280), das Kopffragment vom Grabstein des Erzbischof Geb-

hard III. (Dom, Mainz, nach 1305?), das Grabmal Turri (Dom, Mainz, Ende 13. Jahrh.), die Tumba des Pfalzgrafen Heinrich (Maria Laach, Ende 13. Jahrh.). Diese Zusammenstellung, vor allem aber das herrliche Sayndenkmal, scheint Dehios These von der „größeren Schwäche des plastischen Triebes bei den Rheinländern" doch etwas zu widersprechen — wenn der Saynmeister wirklich ein Rheinländer wär! — wenn auch zuzugeben ist, daß sie ihr bestes in der Malerei gegeben haben. —

Ein größerer Aufsatz von Paul Ortwin Rave über die „Rheinansichten in den Reisewerken zur Zeit der Romantik" verarbeitet mit großem Fleiß eine ganze Kartothek, die aber durch ihr reiches Material schließlich doch erdrückend und verwirrend wirkt. Dem Fachmann und besonders dem Beamten eines Kupferstichkabinetts wäre entschieden besser gedient gewesen, wenn eine kleine Bibliographie das Material gesondert von dem Aufsatz zusammengestellt hätte, so daß man die reichen Kenntnisse des Verfassers durch Nachschlagen besser benützen könnte. Trotzdem gibt der inhaltsreiche Beitrag ein gutes Spiegelbild der anwachsenden „Rheinromantik", die aus der Zeit des Sturm und Drang durch alle Arten und Techniken der Guidenliteratur bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts verfolgt wird. —

Zwei Aufsätze verweisen in die kölnische Malerschule des 15. und 16. Jahrhunderts: Aus dem Nachlaß des verdienstlichen, 1923 verstorbenen Bonner Kunsthistorikers Eduard Firmenich-Richartz erscheint über den „Meister des heil. Hieronymus" ein fleißiger, doch unfertiger Aufsatz, der von einem Kölner Bildchen der Münchener Pinakothek ausgeht, das der Lochner-Schule aus der Mitte des 15. Jahrhunderts zugehört. Ein zweites Bildchen derselben Hand glaubt Firmenich-Richartz in dem „Hieronymus im Gehäus" der Kölner Sammlung v. Schnitzler zu erkennen. Die peinlich genaue Forschungsart, die ikonographische und historische Untersuchung des kenntnisreichen Philologen ist bezeichnend für den Dahingegangenen, dem wir das wertvolle, unvollendete Werk über die Sammeltätigkeit der Gebrüder Boisserée zu verdanken haben. — Max J. Friedlaender behandelt den „Kölner Meister des Aachner Altars", dessen Werk er zusammenstellt und um eine gute Louvre-Zeichnung bereichert, die offenbar der Originalentwurf für das Berliner Bild mit der Anbetung der Könige ist. Eine andere Zeichnung des Meisters soll sich in Wiener Privatbesitz befinden. Ein Fresko der Hardenrathkapelle in San Maria im Kapitol zu Köln (aus der Zeit von 1510/15) zeigt den (dem niederländischen Manierismus Antwerpens nahestehenden) Stil des namenlosen Meisters, dessen Selbstbildnis Friedlaender in vier Bildern zu erkennen glaubt. Der Berliner Kenner, der in seinem Buch über die Niederländische Malerei so seltsame Theorien aufstellte, die ihn logischerweise zu Scheiblerischer Arbeitseinstellung verpflichten, bleibt gottlob in der arbeitsreichen, produktiven Praxis immer der Gleiche! —

Von den kleineren Aufsätzen seien besonders drei Beiträge von Walter Cohen hervorgehoben. Der gründliche Forscher bringt einen Nachruf auf Ludwig Scheibler, ein Teilstück zu Colin de Coters Kölner Altarwerk, eine unbekannte Handzeichnung Pieter Breugels zur „Auferstehung". Scheiblers Vita und Bibliographie ist uns als Beitrag zur Forscherkunde sehr willkommen. Das eigenartige Wesen und Wirken dieses „Kenners" — der weder allwissend noch allweise sein wollte — dem Woermann, Janitschek, Aldenhoven so viel verdanken, und der plötzlich der Wissenschaft entsagte, um sich selbst und der Musikgeschichte zu gehören, wird feinsinnig gedeutet. Colin de Coters Teilstück „Die Hölle" (Sammlung Gieß, Köln-Braunfels) wird mit den drei bekannten Teilstücken von München und Bonn überzeugend zusammengestellt und besprochen. Die merkwürdige Tafel, die früher Massys, dann Baldung zugeschrieben war, war (wie Firmenich-Richartz in seinem Boisseréebuch bewies) von S. Boisserée aus S. Alban in Köln erworben worden, während die Tafel mit dem hl. Michael von Lyversberg in seine Sammlung als Hubert van Eyck aufgenommen wurde. Wie ich höre, hat neuerdings Erwin Hensler einen vollsignierten Colin de Coter entdeckt, der im Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen demnächst veröffentlicht werden soll, so daß das Werk dieses bedeutenden Brüsseler Malers schon wieder um ein neues Stück bereichert wird. Die in Düsseldorfer Privatbesitz bewahrte, von Cohen veröffentlichte Handzeichnung Breughels zur „Auferstehung" — vielleicht nach dem Bild und für den Stich (von Galle?) im Anfang der sechziger Jehre geschaffen — war früher Bosch zugeschrieben und wird nun dem Meister zurückgegeben. —

Hans F. Secker, der Direktor des Kölner Wallraf-Richartz-Museums, veröffentlicht zwei unbekannte Meisterblätter von Lebrun und van Dyck. Das erste Blatt (Köln, Museum Wallraf-Richartz) ist eine seltsame Umriß-Pinselzeichnung Lebruns zu dem Berliner Bild, das den bekannten Kölner Bankier und Kunstsammler Jabach mit seiner Familie darstellt und in Paris etwa um 1660 entstanden ist. Das Blatt scheint die bildmäßige erste Fassung für das Gemälde zu sein, wenn auch zunächst manches gegen die Vorstudie sprechen will. Daß es nicht „künstlerische Gesichtspunkte" waren, die Goethe vor diesem Bilde und im Jabacherhof der Sternengasse zu Köln überwältigten, ist bekannt. Aber Secker hat Goethes Jabacherlebnis in dem lebendigtoten Hause weder verstanden noch gedeutet. Es ist hier leider nicht der Platz, dies seltsame psychologische Problem zu erörtern, das für Goethe selbst so bedeutend war. Nennen wir es kurz

das „Revenant-problem". — Das Blatt van Dycks (Köln, Privatbesitz) — zwei Bildnotizen — mit den flüchtigen Federzeichnungen eines Gekreuzigten und einer Reitergruppe, bestimmt Secker überzeugend in die Zeit der italienischen Reise, also in die zwanziger Jahre. — Ein trefflicher kleiner Aufsatz von dem Direktor der Düsseldorfer Kunstsammlungen Karl Koetschau behandelt den halbvergessenen Dresdner Maler August Richter (1801—1873), der als Spätnazarener unbedeutende biblische Bilder gemalt hat und als Professor der Akademie schließlich im Wahnsinn starb. Seine Zeichnungen und Aquarelle nach der psychischen „Wandlung" und Vereinsamung — Ende der dreißiger, Anfang der vierziger Jahre — sind von bemerkenswerter Reife und überraschender Selbständigkeit, so daß sie anachronistisch anmuten und trotz mancher Anklänge an die Aquarelltechnik der französischen Romantik etwas Eigenwüchsiges, Eigenwilliges haben. Der bekannte, für jene Zeit typische, Qualitätsunterschied von Bild und Studie ist hier besonders deutlich, und das Doppelgängerische dieser melancholischen Künstlernatur hat etwas Pathologisches und Tragisches. —

Damit wäre der gehaltvolle Inhalt dieses Bandes wenigstens angedeutet. Das gutgeleitete, gutgegliederte Jahrbuch der Wallraf-Richartz-Gesellschaft ist so vielversprechend und durch seinen wissenschaftlichen Wert so wichtig, daß es hier nur warm empfohlen werden kann!

Eberlein.

Jahrbuch der Ungarischen Archäologischen Gesellschaft (Az országos magyar régészeti társulat évkönyve). I. Jahrgang 1920 bis 1922. Im Auftrage des Ausschusses redigiert von Tiberius Gerevich. Franklin-Gesellschaft. Budapest 1923.

Es ist ein erfreuliches Zeichen, daß trotz den gegenwärtigen mißlichen Zuständen, unter welchen auch das wissenschaftliche Leben zu leiden hat, die Herausgabe eines Jahrbuchs der Ungarischen Archäologischen Gesellschaft ermöglicht wurde. „Infolge der ungeheueren Schwierigkeiten, die sich der Beschaffung ausländischer wissenschaftlicher Literatur entgegenstellen, bei den unerschwinglichen Preisen etwa noch auftauchender museumswürdiger Stücke und bei der infolge der hohen Arbeitslöhne nur zu verständlichen Unmöglichkeit, neue Grabungen zu veranstalten, ist auch in dem vor dem Kriege so außerordentlich lebhaften ungarischen archäologischen Betriebe eine unliebsame Stockung eingetreten. Zu alledem kam dann noch die Verstümmelung unseres Vaterlandes." Das sind die einleitenden Worte des verdienten Präsidenten dieser Gesellschaft, des Universitätsprofessors Valentin Kuzsinszky, welche er an die Spitze dieses Bandes setzt. Ihm und dem Redakteur Tiberius Gerevich gebührt das Verdienst für das Erscheinen des I. Jahrganges, dem hoffentlich bald weitere Bände folgen werden. Den reichen Inhalt des Bandes bilden die Aufsätze von Ludwig Bella: Das aenotische Gräberfeld bei Bodropkerentúr; Valentin Kuzsinszky: Der römische Grenzschutz und der Burgus; Zoltán Oroselán: Zwei neue Reliefs mit mythologischen Darstellungen im ungarischen Nationalmuseum; Andreas Alföldi: Die weibliche Prachtgewandstatue von Carnutum; Ludwig Nagy: Handwerkszeuge auf parnonischen Grabdenkmälern; Ferdinand Fettich: Das Amphitheater von Savaria; Andreas Alföldi: Der Münzfund von Nagytetény; Johann Pitkó: Die Sonnenscheibe auf ägyptischen Denkmälern; Margarete Láng: Weibliche Bekleidung im Altertum; Alexander Lattyiák: Die Geographie des Ptolemaeus; Géza Stöhr: Die keltiberische Stadt Numantia im Lichte der Forschung; Josef Ernycy: Die Túrocer Burgstelle und Szklabina; Koloman Lux: Das Franciskanerkloster in Klausenburg; Julius Halaváts: Die befestigten Kirchen in der Umgebung von Hermannstadt; Karl Csányi: Ungarische Goldschmiedearbeiten aus der Fürstlich Esterházyschen Schatzkammer; Arnold Schoen: Zwei Ofener Empire-Denkmäler und Tiberius Gerevich, der sich mit Thomas von Kolozsvár (Klausenburg) beschäftigt, von dem er ein Triptychon mit acht Bildern (das neunte fehlt) von 1426 rekonstruiert (Primatialgalerie zu Gran), das sowohl rheinisch-westfälische als auch italienische Einflüsse aufweist und das einzig bekannte Werk dieses interessanten frühen Künstlers ist. Den Band zieren 62 Textabbildungen, 18 Tafeln und eine Beilage zu der „Geographie des Ptolemaeus". Der Gebrauch dieses Jahrbuches wird auch dem ausländischen Forscher möglich gemacht durch den deutschen Auszug (S. 212 bis 234) der einzelnen Artikel und auch dadurch, daß unter dem Abbildungsmaterial jeweilen neben dem ungarischen auch ein deutscher Text beigedruckt ist. Es wäre zu wünschen, daß dieses System auch in den Publikationen des Museums der bildenden Künste (Jahrbuch) und in denen des Münz- und Altertumkabinetts des Nationalmuseums in Budapest in der Zukunft befolgt werden würde. Damit wäre gewiß der internationalen Kunstwissenschaft gedient.

G. v. T.

Der indische Kulturkreis

Der indische Kulturkreis in Einzeldarstellungen, herausgegeben von Karl Döhring. I. Siam (2 Bde.). Von Karl Döhring. II. Indien. Von Dr. Hellmuth von Glasenapp. III. Râma-Legenden und Râma-Reliefs in Indonesien. Von Dr. Willem Stutterheim. Verlag Georg Müller. München 1924.

Es ist in der Tat ein ebenso mutiges wie groß angelegtes Unternehmen, mit dem der Münchener Verlag eben jetzt zur Vertiefung unserer

Kenntnisse von asiatischer Kunst an die Öffentlichkeit tritt. Programmatisch öffnet diese neue Sammlung unerhörte Perspektiven. Ob der Erfolg ihre Absichten rechtfertigt, wird die Zeit lehren. Möglich, daß unsere Generation reif genug ist, eine solche Idee, die immerhin gegenüber dem Gesamtkomplex asiatischer Kulturprobleme nur ein einziges Spezialgebiet herausgreift, tatkräftig zu fördern. Wünschen möchte man es bestimmt, angesichts des Aufwands an Mitteln und der vorbildlichen verlegerischen Liebe zur Sache selbst, die die ersten Bände unbedingt betreut hat. Zu bedauern bleibt im Sinne der Gesamtanlage des ganzen Unternehmens nur, daß man heute noch nicht recht übersieht, wie sich das Programm im Einzelnen verwirklichen wird. Denn Indien ist — als kulturgeschichtlicher Begriff genommen — ein Programm, das ebensosehr in 10 wie in 100 Bänden auszuschöpfen ist, je nachdem sich der Standpunkt des Herausgebers orientiert. Geht der, wie in den ersten Bänden von Döhring und Glasenapp, auf zusammenfassende Darstellungen aus, wird man höchstens mit einem Dutzend von Einzelbänden rechnen. Vollzieht sich dagegen das Programm im Sinne wissenschaftlicher Spezialuntersuchungen, ähnlich der beiden Bände über die Rāma-Legenden und -Reliefs des ausgezeichneten holländischen Gelehrten, dann ist im Sinne der eben erst beginnenden Forschung das Ende eines solchen Unternehmens überhaupt nicht abzusehen. Man darf überdies nicht vergessen, daß unsere Kenntnisse des indischen Kulturkreises immer noch sehr beschränkt sind, daß wir erst jetzt beginnen, in den zum Teil noch völlig ungehobenen Denkmälerschatz dieses Landes mit seinen 300 Millionen Seelen ein wenig Licht hineinzutragen, daß die Fülle ungelöster kulturgeschichtlicher und ikonographischer Probleme einfach jeden verwirrt, der diesen Jahrtausende alten Zaubergarten betritt und daß gewisse Provinzen dieses Kulturkreises wie z. B. Indonesien für sich einen in sich geschlossenen Komplex geschichtlichen Werdens bedeuten, über dessen Zusammenhänge mit dem Mutterlande, zum mindesten kunstgeschichtlich, die Ansichten noch sehr differieren. Auch über Siam selbst, das der Herausgeber der Sammlung in zwei wohlgelungenen Bänden gewissermaßen programmatisch der Sammlung voraufstellt[1], dürften im Hinblick auf den Gesamtbegriff „Indien" die Meinungen sehr auseinander gehen, weil diese „Kolonie" mindestens ebensosehr von China wie von Indien selbst abhängt. Döhring, der viele Jahre als Architekt am siamesischen Hofe zugebracht, ist sicher einer der besten Kenner dieses Landes und hat unzweifelhafte Verdienste um die kunstgeschichtliche und paläographische Erforschung dieses äußersten Ausläufers indischer Kultur. Aber gerade Siam ist und bleibt trotz allem noch ein Problem des Ostens, das erst der letzten Klärung bedarf. Vielleicht ist für diesen Osten die geographische Situation überhaupt im Ganzen weniger aufschlußreich als die reliiöse Einstellung, die in der Kunst dieses Landes viel stärker die Zusammenhänge mit der rein buddhistischen Gedankenwelt — in Parallelität zu China etwa — als zu den spezifisch indischen Vorstellungen von Hinduismus und Jainismus erkennen läßt.

Auf die Bücher des Georg Müllerschen Verlages hin das Programm untersucht, kann man sagen, daß Siam an sich nur bedingt in diesen Kreis mit einbezogen werden konnte. Dagegen ist die Arbeit von Hellmuth von Glasenapp über Indien im Geiste seines kulturphilosophischen und ethnographischen Werdens in jeder Beziehung eine Einführung in die indische Gedankenwelt, die vorerst besser gar nicht gedacht werden kann. In diesem Buche sind die Kapitel über Volk und Kultur, über Länder und Städte letzte Essenz unserer derzeitigen Erkenntnis. Aber auch im Hinblick auf diese restlos gemeinte Anerkennung muß gesagt werden, daß die Kunstgeschichte dieses Landes immer noch ein verschlossenes Buch mit sieben Siegeln ist. Trotzdem ist das Werk ausgezeichnet und absolut grundlegend für Jeden, der sich dieser indischen Sphinx nahen will. So sehr man deshalb annehmen darf, daß ein solches Werk auch in Deutschland ein großes Publikum finden wird, so sehr muß man bezweifeln, ob der Verlag gegenüber der philologisch erstaunlich durchgeführten Spezialuntersuchung des Holländers Stutterheim über die Rāma-Legenden jemals auf seine Kosten kommen wird. Freilich sind gerade bei diesem Werk für den kunstverständigen Laien die Abbildungen das Entscheidende und die öffnen den Blick in eine Vergangenheit indonesischer Kunstgeschichte, wie er bisher ähnlich nicht möglich war. Aus den Reliefs an den Tempeln von Prambanan und Panataran, die im Sinne der Indonesier auf Java und Sumatra die Geschichte des altindischen Rāma-Epos umdeuten und erweitern, entwickelt Stutterheim nach Art eines klugen Philologen den Gesamtmythos jener einzigen Quelle des Rāmāyana, ähnlich als wäre heute etwa noch die Ilias des Homer an einem archaischen Griechentempel als plastisch-künstlerische Tatsache vorhanden. Über die Ergebnisse dieser Untersuchungen im Einzelnen zu sprechen, ist hier nicht der Ort. Aber sicher ist, daß diese Tempelreliefs künstlerisch mit das Grandioseste darstellen, was östliche Kunst überhaupt jemals hat entstehen lassen. Für uns, die Nichtindologen, ist die Deutung nicht so wichtig wie die künstlerischen Tatsachen an sich, und diese geben gerade dem modernen Menschen ein so absolut überzeugendes Beispiel von der Größe indonesischer Kunst, daß angesichts solcher Dokumente auch die kühnste Formvorstellung

[1] Ursprünglich Folkwang-Verlag, Darmstadt.

gotischer Kathedralen wie in einem Schatten versinkt. Von hier aus den Weg zurücktasten zu der Ideologie des indischen Menschen, heißt Gipfel göttlicher Dinge berühren, wie sie eben nur der ferne Osten erlebt hat. Stutterheim, der dieses Buch als Quintessenz jahrzehntelangen Forschens schrieb, gibt dem Gebildeten keine leichte Lektüre zur Bewältigung; aber der Tafelband seines Werkes entschädigt dennoch für die aufgewandte Mühe in so reichem Maße, daß man gerade diesem Werk von wahrhaft schwerem Volumen weiteste Verbreitung wünschen möchte.

Für die Freunde asiatischer Kunst ist das neue Unternehmen des Verlages von Georg Müller ein nicht alltägliches Geschenk. Die Kenntnis des Ostens in der immer nur transzendenten Manifestation seiner künstlerischen Kräfte soll eine späte Mahnung für Europa sein. Hier nämlich haben wir das unvergängliche Ethos, das künstlerische Inkarnation geworden ist, ein Beispiel menschlicher Größe, das Weckruf aus unserer müden Versunkenheit im Materialismus heraus werden kann. Solche Bücher aber zu propagieren, ist Pflicht für Jeden, der in der Buchproduktion dieser Tage das Wesentliche sucht.

Biermann.

Hermann Schmitz, Die Kunst des frühen und hohen Mittelalters in Deutschland. Verlag F. Bruckmann A.-G. München 1924.

Über hochmittelalterliche Malerei und Plastik ist selten aus so starkem Erleben der Form heraus und mit so lebendiger Sprachgewalt geschrieben worden wie von Hermann Schmitz in seinem Buche über die Mittelalterliche Malerei in Soest. Das war 1906, eine trotz einiger Abschweifungen in sentimentale Feld-, Wald- und Wiesenromantik und trotz einiger Verworrenheiten ganz bedeutende, ganz originale wissenschaftlich-schöpferische Erstlingsarbeit! Wenn nun 1924 derselbe Hermann Schmitz wieder ein Buch über deutsche Kunst des Mittelalters erscheinen läßt — ist es das elfte oder das zwölfte Buch dieses Autors in den letzten drei Jahren? —, so ist es selbstverständlich, daß wir keine bescheidenen Maßstäbe anzulegen brauchen. Schmitz hat es inzwischen auch gelernt, klar zu disponieren, übersichtlich und knapp das, was er zu sagen hat, herauszubringen. Selbstverständlich! Aber das erste Buch ist uns dennoch um vieles wertvoller: Ein sinnenkräftiges Ergreifen der Dinge, ein schöpferisches Nacherleben! Hier nichts davon, freilich auch eine Fülle von Ergriffenem, Aufgegriffenem und nun auch lesbar Geordnetem; aber kein Ergriffensein des Autors von der Gewalt seines Gegenstandes. Fülle von Gewußtem, Gelesenem, sicher auch mit lebendigem historischen Takt Gefühltem und Verstandenem, eine umfassende geschichtliche Milieu- und Tatsachenschilderung; aber keine Fülle der Gesichte! Schmitz ist Herr geworden über das, was ihm in seiner frühen Arbeit zuströmte, ihn bedrängte; aber um welchen Preis!

Man sieht nicht ein, aus welchen inneren Gründen, objektiven wie subjektiven, dieses Buch geschrieben werden mußte. Sein Gebiet ist genau das des ersten Bandes der deutschen Kunstgeschichte von Georg Dehio. Aber da es weder innerlich noch äußerlich das Format dieser ganz großen Leistung deutscher Kunstgeschichtsschreibung hat, steht es ganz in ihrem Schatten. Gegen Dehios Darstellung gemessen, tritt die von Schmitz mit allen Qualitäten, die sie zweifellos hat, zurück. Sie ist weniger umfänglich und wegen ihrer Kürze bequemer lesbar, rascher lesbar; aber auch innerlich eiliger. Sie verweilt nicht bei den Sachen, und nur wer die Dinge im Fluge erfassen, sich oft nur mit bloßen Nennungen begnügen will, vielleicht also mancher raschlebige Zeitgenosse, wird sich lieber zu Schmitz als zu Dehio wenden. Auch äußerlich ist das Buch des Verlages Bruckmann schöner angelegt. Wohltuender Wechsel von Text und Bild, man kann da nicht ermüden. Es ist ein Genuß, das Buch in der Hand zu haben.

Die Einstellung von Schmitz ist die des der Forschung ferne stehenden Historikers. Nur bei Dingen des Kunstgewerbes verrät sich spezialisierteres Fachwissen. Sehr weit wird ausgeholt, um die Kunst, die Kunstwerke, die Kunstgeschichte mit geschichtlichen Tatsachen zu umstellen. Das historische Milieu wird aufgebaut wie in einem Kunstgewerbemuseum vor und um 1900. Wahn des Historismus im 19. Jahrhundert, man begriffe etwas vom Gehalt des Kunstwerkes, indem man sich seine geschichtliche Umgebung vergegenwärtige! Die spätgotische Statue in Museen unter Sterngewölben, zwischen Altären, Truhen und Bettladen! So läßt auch Schmitz der Schilderung geographischer, volksgeschichtlicher, kulturhistorischer und politischer Tatsachen in seinem Buche weiten Spielraum. Das bunte Leben soll helfen, die trockene Schilderung kunstgeschichtlicher Erscheinungen lebendig zu machen. Das tut es auch. Wir sehen aus einem solchen Buche, wie die künstlerischen Erscheinungen an den Oberflächen des geschichtlichen Lebens erwachsen. Wenigstens macht man uns glauben, wir sähen es. Daß sie nach heutiger Anschauung nun freilich nicht nur in diesen Oberflächenschichten, sondern in den Tiefen einer historischen Kultur wurzeln, darüber wollen wir mit Schmitz nicht rechten. Denn von Tiefen erfährt man in seiner Darstellung nichts. Beliebig herausgegriffene Sätze mögen als Stichproben dienen: „Die Entstehung des romanischen Stils im 11. Jahrhundert erklärt sich nur daraus, daß die Kunst müde der abgebrauchten Formeln zu den mathematischen Grundsätzen zurückkehrt ... In seiner schroffsten Ausprägung äußert sich der romanische Stil in Deutschland, weil hier das Germanentum am ursprünglichsten, am wenigsten

vermischt mit keltischem, romanischem und anderem Blut sich entwickelt hatte." — „Allein, die dramatische Kraft und der scharfe Faltenschnitt in den Reliefs (des Naumburger Lettners) sowie der feierliche Ernst und der schwere Faltenwurf der Ritter- und Frauengestalten im Chore verbinden diese Werke trotz der frühgotischen Baldachinbekrönungen und Blumenornamente mit dem Geiste der sächsischen spätromanischen Bildnerei! Erst in den Statuen an den Schranken und Pfeilern und an der Adamspforte des Bamberger Domes, die nach dem Vergleich der Baldachinformen ungefähr gleichzeitig mit den Naumburgern entstanden sein müssen, hat sich in den Köpfen, in der Haltung und im Faltenwurf das Schönheitsideal der frühgotischen französischen Kathedralstatuen durchgesetzt. Während noch in den Naumburger Köpfen das gewaltsame Ringen um Ausdruck zu spüren ist, ist den Bamberger Köpfen etwas von dem freien durchgeistigten Blick der französischen Kathedralstatuen aufgedrückt." Das sind Sätze, die man jedem anderen schließlich passieren lassen würde; aber nicht dem Autor der „Mittelalterlichen Malerei in Soest". Wie fern steht auch Schmitz der sich mit der Epoche beschäftigenden jüngeren Forschung! Denn eigentlich sollte man heute schon wissen, daß die Naumburger Statuen später als die Bamberger sind. Aber Schmitz weiß dafür anderes, was wir nicht wissen: Das Grab Heinrich des Löwen ist nach ihm ausgerechnet im Jahre 1227 vollendet, die St. Jakobskirche in Regensburg (Abb. 92) stammt aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts, ein Elfenbeinrelief einer bisher in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts gesetzten, von mir kürzlich in die erste Hälfte vordatierten Gruppe (Abb. 102) gehört nach ihm schon in die zweite Hälfte des 11. Jahrhunderts, ein Kapitell der zwischen 1070 und 1129 umgebauten Unterkirche von Quedlinburg wird mit der Unterschrift „um 1000" abgebildet (S. 267), ein Grabstein derselben Kirche mit dem Todesdatum der Dargestellten, 1044, und Schmitz scheint ihn in diese Zeit zu datieren, da die bisher angenommene Entstehungszeit „um 1130" nicht genannt ist (Abb. 106). Sind das alles Druckfehler, oder etwa Ergebnisse neuer, eigener Forschung? Dann sei der Verfasser gebeten, uns nähere Begründungen nicht vorzuenthalten! Beenken.

Moritz Oppenheim, Erinnerungen. Herausgeg. von Alfred Oppenheim. Frankfurter Verlagsanstalt A.-G. 1924.

Zur Einführung in die Materie dieses Buches sei hier der erste Satz aus dem Nachwort des Herausgebers wiedergegeben: „Moritz Oppenheim, der Maler Börnes, Heines, der Maler der Rothschilds, bekannt auch dem Goetheforscher durch seine Beziehungen zu Goethe, ist in weitesten Kreisen durch seine ‚Bilder aus dem altjüdischen Familienleben populär geworden'."

Den Lesern des Cicerone ist die Kunst dieses Malers durch das in Heft 1 dieses Jahrgangs reproduzierte Bild aus dem Wallraf-Richartz-Museum wieder nähergekommen. Einer der vielen aus des 19. Jahrhunderts Beginn, die damals eine künstlerisch hervorragende Stellung im deutschen Kulturleben eingenommen haben, und unter diesen einer der wenigen, der sich auch der Gegenwart gegenüber noch zu behaupten vermag, das ist dieser Sproß aus dem Hanauer Ghetto, der erste neuzeitliche Jude unter den deutschen Malern.

Diese jüdische Herkunft des Memoirenschreibers, der ursprünglich auch seine Lebenserinnerungen als Achtzigjähriger nur für Kinder und Kindeskinder niedergeschrieben hat, ist der springende Punkt dieser Kulturschilderungen, das Reizvolle im Schicksal dieses Einzelnen und im Rahmen seiner Zeit. Etwa wie Oppenheim just zehn Jahre alt ist, öffnet die Liberalität des Frankfurter Großherzogs endgültig das Ghetto. Die Tore zerbrechen und herausströmt in das neue Jahrhundert der seit Generationen gebändigt gewesene Geist des Judentums. Die Rothschilds werden die Magnaten des neuen Europa und neben ihnen bildet sich rasch eine jüdische internationale Finanzaristokratie heraus, die ihre Erfolge nicht zuletzt der großzügigen Humanität einer an Rousseaus Lehren geschulten Gesellschaft dankt. Für diese Wende in der Geschichte des modernen Europa gibt das Memoirenbuch des jüdischen Malers einen durch viele spannende Anekdoten gewürzten Beleg. Reizvoll nicht minder das Zeitmilieu im Ganzen und wichtig für den Kunstforscher die leider viel zu spärlichen Hinweise auf das damalige Kunstleben im Großen, auf die Künstler, denen Oppenheim freundschaftlich nahegetreten ist, einerlei ob in Paris, Rom, Neapel, Florenz oder Frankfurt. Oft sind die Charaktere dieser Künstler mit ein paar Strichen festgehalten und immer siegt in der Erzählung das Können des Künstlers und die Qualität des Menschen über das gesellschaftliche Vorurteil gegenüber dem jüdischen Maler. Dieser strenggläubig und immer einem vorgeschriebenen Ritus folgend, hat für das zumal in Rom damals üblich gewesene Proselytentum nichts als Verachtung.

Das Buch liest sich wie ein Roman. Wüßte man nicht, daß ein Achtzigjähriger der Schreiber dieser Erinnerungen ist, könnte man glauben, es mit einem oft viel zu nüchternen jüngeren Erzähler zu tun zu haben. Oft scheint sogar dieser knappe Abriß aus einem langen Menschenleben allzu spärlich, so daß man bedauern könnte, daß Moritz Oppenheim nicht zwei Jahrzehnte früher seine Niederschrift begann. Im Ganzen aber ist diese Veröffentlichung reizvoll und ungemein dankenswert und als Beitrag zur Kunstgeschichte des frühen 19. Jahrhunderts eminent wichtig. Verdienstlich nicht zuletzt auch die Arbeit des Herausgebers, der im Nachwort eine

Fülle wichtiger Kommentare und Ergänzungen beigeſteuert hat.

Der Verlag hat dem Buch eine reizvolle Form gegeben und durch zahlreiche Tafelbeigaben auch die Kunſt dieſes Malers unſerem Bewußtſein wieder nahegebracht. Biermann.

„Die Passion Christi", gedruckt und herausgegeben durch die Werkgemeinschaft Worpswede. Ein gestochenes, monumentales Buchwerk mit 34 Tafeln Bild und Schrift. Plattengröße 32×37,5 cm; Text, Bilder und Ornamentschmuck von Carl Emil Uphoff, Schriftentwurf und -komposition von Ludwig Tügel, Stich von Carl Emil und Fritz Uphoff. Vorsatzpapier mit gestochenem Ornament. Schwerer Pergamenteinband mit pergamentener Schutzhülle. Auflage: höchstens 75 Exemplare, davon eine kleine Anzahl in illuminierter Ausführung.

Dieſes Buch, deſſen Erſcheinen ich bereits vor zwei Jahren mit der Bemerkung ankündigte, daß es eines der ſchönſten Werke der deutſchen Buchkunſt zu werden verſpreche, liegt nun in den erſten Exemplaren (die ganze Auflage iſt nur allmählich herſtellbar) vollendet vor. Ich darf angeſichts des (unter Überwindung von größten Schwierigkeiten) fertiggeſtellten Werkes mein damals nach Einſicht in die erſten Blätter abgegebenes Urteil aufrechterhalten. —

Die glänzende Entwicklung der typographiſchen Kunſt in den letzten 30 Jahren hat ſeine Grenzen in der mehr oder weniger großen Uniformität des gedruckten Textes. Die Geſchichte der Schrift lehrt immer wieder, daß man zur Neubelebung der Druckſchrift auf die Handſchrift und das manuell hergeſtellte (radierte oder in Kupfer geſtochene) Buch zurückgegriffen hat. Es iſt lediglich ein banauſiſcher Nützlichkeitsſtandpunkt, wenn man behauptet, daß heute, wo wir die Möglichkeit des ſchnellen typographiſchen Druckverfahrens haben, das handſchriftliche oder ſonſt manuell hergeſtellte Buch nicht mehr am Platze ſei. Gerade dieſes neueſte Werk der Werkgemeinſchaft Worpswede, das unter großen Mühen und in langer Zeit ganz in Kupferſtich hergeſtellt iſt, zeigt, welche ungeahnten Entwicklungsmöglichkeiten das vom Künſtler ſelbſt in einem einzigen Vorgange hergeſtellte Buch in ſich trägt. Ich glaube, nicht zu viel zu ſagen, wenn ich behaupte, daß die in der Werkgemeinſchaft Worpswede zuſammenwirkenden Künſtler (Carl Emil Uphoff, Fritz Uphoff, Ludwig Tügel) durch ihre Paſſion Chriſti einen bedeutenden Teil zur Wiederbelebung einer wirklich ſchöpferiſchen Buchkunſt beigetragen haben.

Werke wie das „Marienleben" (erſchienen 1921) und die „Bibliſchen Köpfe" (1923) vereinigen alle Vorzüge der Handſchrift: die Freiheit der Schriftgeſtaltung und Textkompoſition, des Ornament- und Initialſchmucks, ſowie der farbigen Ausſchmückung (Illumination einſchließlich der reichſten Verwendungsmöglichkeit des Goldes) in ſich und ſind doch auch Buchwerke in dem Sinne, daß ſie in größerer Anzahl reproduziert werden können.

Ein Buchwerk wie die „Paſſion Chriſti", ob nun ſchwarzweiß oder illuminiert, iſt mit ſeiner ſakralen Haltung und Bedeutung eine Quelle des edelſten Genuſſes für den Freund echter Buchkunſt und zugleich eine wahre Fundgrube für diejenigen, die ſich wiſſenſchaftlich oder praktiſch mit buchkünſtleriſchen Problemen beſchäftigen. In ihm iſt die Schrift nicht erſtarrte Type, ſondern Zeichen voll von innerer Bedeutung, und das Ornament iſt nicht lediglich ſchmückendes Beiwerk, ſondern ein aus dem Texte zwar erwachſenes, aber durchaus ſelbſtändiges Gebilde voller Geiſt und Leben. In dieſem Werke iſt wirklich, wie ich es von einem feinſinnigen Laien ausdrücken hörte, die Vereinigung des Handwerks mit dem Geiſte der Kunſt gelungen, und man kann es alſo als ein Kunſtwerk im wahrſten Sinne werten. Rodenberg.

Johann Winckelmann, Vom Ursprung der Kunst.

Ascanio Condivi, Das Leben des Michelangelo.

Philipp Otto Runge, Betrachtungen über Kunst und Leben.

Kleine Schriften zur Kunst. Neudrucke der Frankfurter Kunstgewerbebibliothek, herausgegeben von Walter Schürmeyer. Frankfurter Verlagsanstalt A.-G. Frankfurt a. Main 1924.

Walter Schürmeyer, der Bibliothekar der Frankfurter Kunſtgewerbebibliothek, hat ſich wieder als findiger Kopf erwieſen. Durch die Ausgabe dieſer literariſchen Neudrucke ſucht er klingende Münzen in den leeren Beutel der Kunſtgewerbebibliothek zu zaubern, um unumgängliche Bücherneuanſchaffungen tätigen zu können. Die Verbreitung der vorliegenden billigen Büchlein in Taſchenformat iſt alſo ſchon aus dieſen Gründen zu wünſchen.

Auch dem geiſtigen Inhalt nach iſt dieſe Anſchaffung wertvoll. Wenn Winckelmanns Definitionen uns zeitgeſchichtlich intereſſieren, ſo iſt uns Condivis Biographie ans Herz gewachſen wie ein heiliges Vermächtnis. Runges „Betrachtungen über Kunſt und Leben" aber erſtaunen und entzücken wegen der Lauterkeit ihrer Geſinnung und der Spannweite ihres romantiſchen Weltgefühls. „Wenn der Himmel über mir von unzähligen Sternen wimmelt, der Wind ſauſt durch den weiten Raum, die Woge bricht ſich brauſend in der weiten Nacht, über dem Walde rötet ſich der Äther, und die Sonne erleuchtet die Welt; das Tal dampft und ich werfe mich im Gras unter funkelnden Tautropfen hin, jedes Blatt und jeder Grashalm wimmelt von Leben,

die Erde bebt und regt ſich unter mir, alles tönt in einem Akkord zuſammen, da jauchzt die Seele laut auf, und fliegt umher in dem unermeßlichen Raum um mich, es iſt kein Unten und kein Oben mehr, keine Zeit, kein Anfang und kein Ende, ich höre und fühle den lebendigen Odem Gottes, der die Welt hält und trägt, in dem alles lebt und wirkt: hier iſt das Höchſte, was wir ahnen — Gott!"

Zieht ſich hier nicht ein feiner Faden zu dem Pantheiſten Knut Hamſun?

Derſelbe von Natur und Kunſt entflammte Runge iſt aber einſichtsvoller in bezug auf den eigenen Beruf als mancher ſonſt viel nüchternere Künſtler unſerer Tage, wenn er ſchreibt: „Gleichwohl bin ich feſt überzeugt, daß der Menſch nicht dazu gemacht iſt, bloß ſich in Ideale ganz hineinzudenken und nur darin zu leben, vielmehr daß er ſelbſt für ſein Innerſtes einer bürgerlichen Exiſtenz und Arbeit bedarf, weil niemand es aushält, in beſtändiger Anſpannung zu leben, und der, welcher es tut, ſich in der Sinnenluſt einmal wieder erſättigen muß. Daher ſind die Ausſchweifungen der großen Männer erklärbar und liegen tief in dem Menſchen begründet".

Die Frankfurter Verlagsanſtalt bringt dieſe neue Serie in vornehm ruhiger Ausſtattung heraus. In der Folge ſoll der literariſche Nachlaß der wichtigſten Kunſtepochen in charakteriſtiſchſten Dokumenten veröffentlicht werden. S. Sch.

L. Fröhlich-Bum: Ingres. Sein Leben und sein Stil. Mit 80 Tafeln in Kupfertiefdruck. Manz Verlag. Wien-Leipzig 1924.

Dieſe erſte erſchöpfende deutſche Ingres-Monographie der Wiener Kunſtgelehrtin iſt mit erfriſchender Anteilnahme geſchrieben und in einer dem Thema würdigen Ausſtattung kürzlich herausgekommen. Die Auswahl des Bildmaterials begreift den ganzen Ingres und dieſes ſelbſt iſt in prachtvollen tontiefen Kupferdrucken auf 80 Tafeln vor dem Beſchauer ausgebreitet. Alſo eine in jeder Beziehung ebenſo würdige wie gelungene Publikation.

Der Untertitel erklärt zugleich die in zwei großen Abſchnitten aufgeteilte Geſamtdispoſition. Zuerſt das Leben dieſes Künſtlers unter Auswertung aller literariſchen Quellen der Zeit, die ein Geſamtbild von eindringlichſter Schärfe entrollen und das Künſtlerſchickſal (Anfang, Aufſtieg und Vollendung, das heißt Montauban-Paris-Rom-Paris), nicht weniger auch das ſympathiſch Menſchliche erkennen laſſen. Dieſer biographiſche Teil des Buches ſtrömt in der auf das Weſentliche eingeſtellten Darſtellung von L. Fröhlich-Bum wohltuende Wärme aus. Danach der rein kunſtgeſchichtlich bedeutſame Abſchnitt des Buches über den Stiliſten Ingres, der hier auch als geborener Koloriſt zu ſeinem Rechte kommt. Dieſes wichtige Problem erfährt Vertiefung durch Darlegung jener beiden diametralen Tendenzen der Zeit, die in der Perſonifizierung Davids einerſeits den von Quatremères de Quincy propagierten Theorien einer abſoluten, d. h. klaſſiſch beſtimmten Schönheit nachſtrebt, auf der anderen Seite in der geſünderen Anſchauung jener von Emeric David vertretenen „liberalen Antitheſe" (Anſchluß an die Natur und den Geiſt der Epoche) nicht nur der Kunſt eines Ingres, ſondern ſchlechthin der Zukunft überhaupt die Breſche bricht. Was dabei in dieſem Zuſammenhang über die Bedeutung der kompoſitionellen und darſtellenden Zeichnung geſagt wird, berührt das Ohr des Menſchen dieſer Zeit beſonders wohltuend. Beinahe überflüſſig zu betonen, daß dieſe Darlegungen auch die Modernität eines Ingres von ſelbſt erklären.

Das Buch iſt abgeſchloſſen durch einen ſehr wertvollen Nachweis der Literatur, der manches Nebenſächliche regiſtriert, dabei aber merkwürdigerweiſe den doch immerhin grundlegenden Ingres-Aufſatz überſieht, den der Cicerone bzw. das Jahrbuch der jungen Kunſt im Jahre 1923 aus der Feder von Adolphe Basler veröffentlicht hat.

Biermann.

Leonaert Bramers Zeichnungen zum Uylenspiegel. Hersausgegeben von E. W. Bredt. Verlag K. W. Hiersemann. Leipzig 1924.

Zum Problem, das Bramer, jene ſeltſame Figur des 17. Jahrhunderts aufgibt, iſt letzthin in Deutſchland Manches unternommen worden. 1919 gab Bredt die 61 Zeichnungen zu Quevedos „Wunderlichen Träumen" heraus nach den Originalen der Graphiſchen Sammlungen des bayriſchen Staates. 1920 brachte derſelbe Verfaſſer die 73 Zeichnungen Bramers zum Lazarillo von Tormes. 1923 erſchien Wichmanns Bramer-Biographie mit dem Katalog der Bramer-Arbeiten. Nun tauchen die 72 Illuſtrationen zum Uylenſpiegel auf, die der Bremer Kunſthalle gehören. Sie werden in Zuſammenhang mit einer erſtmaligen Übertragung der älteſten Antwerpener Buchausgaben des Volksbuches, die kurz nach 1500 gedruckt wurde und Bramer vorgelegen haben kann, veröffentlicht in guten Lichtdrucktafeln. Damit wird die Sonderſtellung Bramers, der ja auch als Freskant aufgetreten, immer klarer. Denn ſelten nur ſind im Jahrhundert der Bildverſelbſtändigung Folgen entſtanden, die zur wirklichen Illuſtrierung eines beſtimmten Textes gedacht waren. In einer Einleitung erörtert der Verfaſſer denn auch dieſe Stellung, indem er van de Venne, Everdingen, Dankert, Crispin de Paſſe, Diepenbeck, Jan van de Velde, Sandvoort, de Baſſe, Moeyaert uſw. nach Buchillustrationen hin unterſucht, was weiterhin thematiſch betrieben werden ſollte. Gerade die literariſchen Größen damaliger Zeit, die Vondel, Coſter, Hooft, Huygens haben ihre Bücher mit verhältnismäßig unbedeutenden Illuſtrationen ausgehen laſſen. Von

den neun Rembrandt-Radierungen, die zum Buchschmuck bestimmt gewesen, galten nur drei neueren literarischen Werken.

Im 16. Jahrhundert diente die Abbildung dem Wort, im 17. aber wurde sie selbstwertig, wozu mit beigetragen haben kann, daß der Text der Zensur unterlag, die bloße Abbildungsfolge nicht. In einem Kapitel wird Bramers Sonderstellung als Illustrator untersucht, wobei mir der Verfasser für die Vereinfachung des Illustrationsstils zu sehr einen Wiederanschluß an Arbeiten des ausgehenden 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts zu betonen scheint, das bei aller Vereinfachung bestehen bleibende Barock unterschätzend. Ein dritter Abschnitt versucht die Entstehungszeit festzulegen. Indem mit den datierbaren Folgen von 1646 und 1659 verglichen wird, glaubt der Verfasser die Uylenspiegelfolge neben oder schon vor die Folge von 1646 setzen zu können. Da die Architekturen keine italienischen Züge tragen, glaubt Bredt auch eine Annahme einer in diese Zeit fallenden italienischen Reise verabschieden zu können, zu der die Tatsache führte, daß zwischen 1643 und 1648 keine urkundlichen Nachrichten über Bramer vorliegen. Roh.

Gottardo Segantini: Giovanno Segantini, sein Leben und sein Werk. Rascher & Co., Verlag, Zürich, Leipzig und Stuttgart.

Der vorliegende Text, der aus einem italienischen Vortrag stammt, den der Verfasser im Februar 1916 an der Universität in Lausanne für die „Società Dante Alighieri" hielt und in deutscher Sprache im März 1917 im Kunsthaus in Zürich wiederholte, bringt an Wesentlichem nichts Neues. Er erzählt den bekannten, harten Lebensweg des Künstlers, zeichnet das immerwährende Ringen und die immerwährende Besessenheit um sein Werk.

Die Aufzählung und genaue Beschreibung der wichtigsten Bilder kann Sammlern und Händlern dienlich sein.

Es ist bedauerlich, daß die Sprache des Büchleins etwas unkorrekt ist. Sätze wie folgende finden sich: „Überwuchert von wilden Alpenblumen, so wie er es liebte, scheint sein Grab ungepflegt und ungeordnet; doch solange die Liebe der Frau, die für ihn und in ihm ihr ganzes Leben lebte, um jeden Gedanken an Glück aufzugeben, von dem Moment an, wo er ihr entrissen wurde, es jeden Morgen und jeden Abend besucht, kann niemand sagen, daß es verlassen sei."

In einem Vortrag stören solche Weitläufigkeiten weit weniger als beim Lesen. Es ist zu verwundern, daß der Verleger sie zuließ. So kann der sehr ernst gemeinte Schlußsatz durch stilistische Entgleisung fast zum Lachen Anlaß geben: „Das Mädchen im kurzen Kleid mit den goldblonden Zöpfen hat die Erinnerung an ein kostbares Glück mit vielen bitteren Tränen verschleiert und ist durch tragische Jahre hindurch Großmutter geworden." S. Sch.

Alte Schweizer Trachten. Nach Zeichnungen von F. N. König, Lory u. a. Mit einer Einleitung von R. Nicolas, Bern. Montana-Verlag A.-G. Zürich und Stuttgart 1924.

Dies entzückende Buch wurde in einer einmaligen Auflage von 1500 Exemplaren gedruckt. Es muß gleicherweise den Bibliophilen wie den Sammler und Kunstgelehrten interessieren. Die Faksimilereproduktionen sind nach dem zuerst 1803/04 bei Orell & Füßli in Zürich erschienenen „Kleinen König" hergestellt, der ja in der Geschichte des Schweizer Trachtenbildes eine besondere Bedeutung hat. Denn wenn auch die Freudenberger, Aberli und J. A. Reinhard die Stammväter des schweizerischen Trachtenbildes sind, so hat doch erst Franz Niklaus König, der ein Schüler Freudenbergers war, diesem Genre, vor allem dank der neuerfundenen Lithographie zu seinem internationalen Ruhm verholfen und dies Gebiet zu einem bevorzugten des Sammelwesens gemacht.

Über diese kulturell und kunstgeschichtlich gleich amüsanten Dinge unterrichtet das ausgezeichnete Vorwort von Dr. Nicolas, der sich jedenfalls in der schweizerischen Kunstgeschichte des 18. und des beginnenden 19. Jahrhunderts sehr gründlich umgetan hat. Biermann.

Kleine Anzeigen

Die im Jahre 1899 erstmalig erschienene „Deutsche Kunst im neunzehnten Jahrhundert" von Cornelius Gurlitt ist eben jetzt in zweiter Auflage unter dem Titel „Die deutsche Kunst seit 1800" (mit dem Zusatz „ihre Ziele und Taten") neu bei Georg Bondi in Berlin herausgekommen.

Wie immer die grundsätzliche Einstellung des Einzelnen zu diesem Buche sein mag, das heute wie ein Stück Geschichte anspricht, das große Verdienst dieser Arbeit bleibt die durchaus universale Einstellung, die Gurlitt dem künstlerischen Gesamtkomplex eines Jahrhunderts gegenüber besitzt. Sein Werk gibt Totalität des künstlerischen Gesamtgeschehens unter starker Betonung der Architekturgeschichte und — für die spätere Zeit — auch der angewandten Kunst. Mag man hier und da auch gewisse Werturteile (wer würde heute noch Menzel und Oberländer in einem Atem zu nennen wagen?) als völlig antiquiert empfinden, so bleibt doch als letztes Fazit solcher Arbeit die künstlerische Gesinnung des Schriftstellers historisch interessant und die Leistung im Ganzen ein imponierendes Beispiel deutscher Historiographie. Es wäre unhöflich, ein solches Werk, in dem einmal Herzblut ehrlicher Überzeugung Manifestation geworden ist, deshalb in Bausch und Bogen abzutun, weil

unsere Gegenwart den Dingen gegenüber längst einen anderen Maßstab gewonnen hat. Das Buch hat seine Verdienste und deshalb sei auch die neue Auflage der im Grunde doch nur wenig veränderten älteren Fassung mit einem Gefühl von Hochachtung vor der Gesamtleistung begrüßt. Sechsundfünfzig Tafeln bilden die illustrative Begleitmusik zu dieser Kunstgeschichte, die buchtechnisch in einer durchaus vorbildlichen Form erscheint.

* * *

Muthers Stil und Betrachtungsweise der bildenden Kunst, die bei aller vermeintlichen Genialität nichts als Literatentum war, paßt indes in die heutige Zeit noch so wenig hinein, daß man den Mut eines Verlegers bewundern muß, der es eben jetzt unternahm, jene Sammlung von Feuilletons neu herauszugeben, die der Breslauer Kunstprofessor einmal für die Tageszeitungen verfaßt hat. Hans Rosenhagen hat sie unter dem Titel „Studien" von Richard Muther soeben im Verlag von Erich Reiß, Berlin, herausgebracht und denselben eine Einleitung mit auf den Weg gegeben, die zwar anspruchsvoll genug für die Persönlichkeit des Freundes plädiert, die aber alles in allem doch nur wie ein verspäteter Grabgesang anspricht. Wer Muther im Letzten gewesen, können die zuerst bezeugen, die einmal dem Zauber dieses Literaten untertan waren. Über die Verdienste dieses Mannes soll heute auch nicht mehr gestritten werden. Aber das „Problem" Muther — wenn dieses überhaupt einmal bestand — erneut zur Diskussion stellen, heißt eine tote Vergangenheit beschwören, die niemals mehr lebendig werden kann. Diese Dinge liegen heute so weit hinter uns, daß man sich beinahe wundert, daß sie überhaupt einmal bestanden haben. Oder glaubt Herr Rosenhagen, daß (um ein Beispiel zu nennen) der Mutherstil heute noch ernsthafte Menschen — vielleicht unreife Backfische — verführen kann, wenn M. z. B. in dem Aufsatz über den alten Cranach folgende journalistische Exzentric verzapft: „Ebenso deutsch wie Maria, gleich sinnig und minnig, sind die zierlichen, kleinen Mädchen, die ihr als Begleiterinnen gesellt sind — — Denn man kann so brave Backfische nur Käthchen, Dortchen und Bärbelchen nennen. Auch sie wie Maria tragen gewöhnlich ihr semmelblondes Haar breit ausgekämmt und haben Vergißmeinnicht und Rosen, Federn und Glasperlen an möglichst unpassender Stelle befestigt. Die weiße Schürze, die sie als fleißige Aschenbrödel tragen, legen sie auch als Heilige nicht ab — — —". Das ist, Herr Rosenhagen, um es beim rechten Namen zu nennen, ein Clauren der Kunstgeschichte. Sie hätten Ihren guten Freund schlafen lassen sollen. Schade um Papier und Druckerschwärze.

* * *

Gegenüber solchem ungesunden Feuilletonismus braucht die Kunstgeschichte heute mehr denn je die einfachen nüchternen Tatsachen, die unbesungenen Dokumente künstlerischer Kraft, wie sie einzig und allein das Werk selbst preisgibt. In Wien hat man im oberen Belvedere die Galerie des 19. Jahrhunderts neu aufgestellt und von dieser immerhin nicht alltäglichen Tatsache legt ein prächtiger Katalog mit den bildlichen Wiedergaben sämtlicher Kunstwerke (455 an der Zahl) beredtes Zeugnis ab, der kürzlich unter dem Titel „Galerie des neunzehnten Jahrhunderts im oberen Belvedere" bei Anton Schroll & Co. in Wien erschienen ist. Eingeleitet von dem verdienstvollen Direktor dieses Museums, F. M. Haberditzl, der seinen Bildern auch einen so gründlichen und wissenschaftlich vorbildlich gearbeiteten Katalog voraufschickt, daß man solche Arbeit wie eine nicht alltägliche Bereicherung der Kunstgeschichte empfindet. Auf dieses wichtige Quellendokument zur Kunst des 19. Jahrhunderts, das der Verlag illustrativ hervorragend ausgestattet hat, seien unsere Leser an dieser Stelle mit Nachdruck hingewiesen.

* * *

Ähnliches Lob gilt einer anderen Veröffentlichung, die auch musealen Charakter hat und vielversprechend eine Folge von Einzelpublikationen einleitet, die der Skulpturensammlung des Städelschen Kunstinstitutes in Frankfurt a. M. gewidmet sein werden, jener Schöpfung Swarzenskis, die längst bahnbrechend gewirkt hat und die der ausgezeichnete Kenner mittelalterlicher Plastik Otto Schmitt betreut. Dieser hat unter dem Titel „Barock-Plastik" in der Frankfurter Verlagsanstalt A.-G. soeben den Katalog der Barockskulpturen im Besitz des Städelschen Kunstinstituts und der städtischen Frankfurter Galerie veröffentlicht, in einem handlichen, fast anspruchslosen Bande (was durchaus nicht Kriterium der sehr anständigen typographischen und illustrativen Aufmachung sein soll), und damit erstmalig einen Schatz von Kunstwerken erschlossen, die ausschließlich einer vor zehn Jahren noch über die Maßen allgemein gering geschätzten Epoche angehören. Heute freilich ist das Barock schlechthin längst eine Lieblingsdomäne moderner kunstgeschichtlicher Forschung geworden. Schmitt hat seinen Katalog ganz auf die praktische Handhabe eingestellt. Mit knappen Strichen umreißt er einführend die Wesenheit des Barock in Italien, Deutschland und Frankreich. Das sind Kapitel in prägnantester Formulierung, die in ihrer Art vorbildlich ansprechen. Anschließend daran der mit gründlichster Akribie verfaßte Katalog und als Abschluß eine Auswahl der auf Tafen reproduzierten Objekte. Diese Veröffentlichung hat Handbuch-Charakter. Sie ist für den Besucher des Museums bestimmt und wird trotzdem wissen-

schaftlich fortan eines der wichtigsten Dokumente für Barock-Plastik überhaupt sein. Auf die Fortführung dieses schönen und in jedem Sinne verdienstvollen Unternehmens darf man mit Recht gespannt sein. Biermann.

Weitere Neuerscheinungen
(Besprechung vorbehalten)

Hans Wendland, Konrad Witz.
Benno Schwabe & Co. Basel 1924.

Karl With, Bildwerke Ost- und Südasiens aus der Sammlung Yi Yuan. 119 Abbildungen auf 112 Tafeln.
Benno Schwabe & Co., Verlag, Basel.

Erwin Panoffky, Die deutsche Plastik des 11.—13. Jahrhunderts.
Kurt Wolff, Verlag, München.

Hubert Wilm, Gotische Charakterköpfe.
F. Bruckmann, Verlag, München.

Lothar Brieger, Das Aquarell. Seine Geschichte und seine Meister.
Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin.

Robert Heine-Geldern, Altjavanische Bronzen. Gustav Brauns, Verlag, Leipzig.

Leopold Zahn, Raffael von Urbino.
Allgem. Verlags-Gesellschaft, München.

Otto Mitius, Mit Albrecht Dürer nach Heroldsberg und Kalchreuth.
Verlag Junge & Sohn, Erlangen.

Der Weg. Ein Zyklus von Fritz Ehlotzky. 12 Lithographien in Mappe.
Dr. Hans Krause, Verlag, Fürth.

L. Zahn, Raffael von Urbino. Mit 20 ganzseitigen Kupfertiefdrucktafeln.
Allgemeine Verlags-Anstalt, München.

C. Gurlitt, Deutsche Kunst seit 1800.
Georg Bondi, Verlag, Berlin.

* * *

William Cohn, Buddha in der Kunst des Ostens. Mit 125 Tafeln.

Jahrbuch der jungen Kunst 1924. Herausgegeben von Prof. Dr. G. Biermann.

Junge Kunst. Eine Sammlung von Monographien über Künstler unserer Zeit. Band 41 bis 48. Wolfradt: Otto Dix; Grohmann: W. Kandinsky; Raeber: A. H. Pellegrini; P. F. Schmidt: Alfred Kubin; Grohmann: F. Karl Gotsch; Basler: Henri Matisse; Wolfradt: Lyonel Feininger; Reifenberg: Karl Hofer.

Rudolf Berliner, Ornamentale Vorlageblätter des 15.—18. Jahrh. Lieferung 1 u. 2.

K. K. Eberlein, Caspar David Friedrich, Bekenntnisse.

Hans Graber, Camille Corot / Briefe aus Italien.

Sämtlich im Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

Hirths Bilderhefte zu Kunst und Kunstgewerbe, herausgeg. von Dr. Johannes Nithack.
Georg Lill, Europäische Porzellanfiguren des 18. Jahrhunderts.
Johannes Sieveking, Antike Metallgeräte.
Hans Karlinger, Über romanische Kirchenbauten.
Verlag Georg Hirth, München.

Ernst Zierer, Kunst und Weltgesetze. Neue Wege ihrer Erforschung.
Nordiska Boktryckeriet. Stockholm 1924.

Kalender des Jahres!

Die Produktion des guten Buches — Qualitätsbuches — ist in diesem Jahre wesentlich hinter der des Vorjahres zurückgeblieben, dagegen haben sich die Jahres-Kalender für 1925 bedeutend zahlreicher eingestellt. Alte Bekannte sind:

Kunst und Leben.
Verlag Fritz Heyder, Berlin-Zehlendorf.

Dürerkalender für Kultur und Kunst. Herausgegeben von Karl Maußener.
Dürer-Verlag, Berlin-Zehlendorf. (Siehe Anzeige im Inseratenteil.)

Greifenkalender. Ein Jahreskreis für junge Kunst. Herausgegeben von Willi Geißler.
Der Greifenverlag zu Rudolstadt.

Bards Museumskalender. Mit farb. Titelbild, 19 farb. Tafeln und 35 einfarb. Tafeln.
Verlag Julius Bard, Berlin W.

Als neue Freunde liegen uns vor:

Ein Jahrweiser auf das Jahr 1925.
Holzwarth-Verlag, Bad.-Rothenfelde.

Heimatkalender. Ein Jahreskreis mit 53 Schwarzweiß-Bildern. Herausgegeben von W. Uhde.
Verlag Paulinusdruckerei, Trier.

Diotima-Almanach 1925.
Walter Hädecke, Verlag, Stuttgart.

Insel-Almanach auf das Jahr 1925.
Insel-Verlag, Leipzig.

Roma Aeterna. Abreiß-Kunstkalender auf das Jahr 1925. Herausgeg. von Prälat K. Kümmel und Matth. Gerster.
Montana-Verlag A.-G., Zürich-Stuttgart.

Verschiedenes

Sterbende und erwachende Zeitschriften

Nach einem Dezennium von Existenz kündet die „Museumskunde" Koetschaus ihr Begräbnis an. Ein Blatt, das eigentlich nie recht leben konnte, weil es von Anfang an im letzten Sinne des Wortes zwecklos war. „Museumskunde": Dinge, die dem künstlerischen Menschen dieser Zeit so absolut selbstverständlich schienen, wurden in den engen Bann rationalistischer Be-

trachtungsweiſe einbezogen, daß der Außenſtehende eigentlich nie begriff, warum ein ſolches Organ von Briefmarken-Literatur und Detail-Ambition überhaupt entſtehen mußte. Nun es tot iſt, begraben wir mit ihm hoffentlich auch den Ehrgeiz einer Epoche, die in einem „Muſeum“ überhaupt mehr als die natürliche Totenkammer wertvoller Erinnerung ſah. Daß inzwiſchen hier und dort andere Muſeen entſtanden ſind, die vom Antiquariat der Kunſt zum lebendigen Sein der Kunſt vorgeſchritten ſind, beweiſt, wie wenig „Kunde“ letzthin dazu gehört, wenn einmal ein künſtleriſcher Menſch überhaupt den Mut hat, ohne ſogenannte Wiſſenſchaft der Kunſt ſelbſt zu ihrem Rechte zu verhelfen.

* * *

Zeitſchriften haben nur dann Exiſtenzberechtigung, wenn ſie in ſich logiſche Bedingtheit aus dem Bedürfnis einer Epoche heraus beſitzen. Unter dieſem Geſichtspunkt zweigt der Cicerone mit Beginn des neuen Jahrgangs ein wichtiges, in ſich geſchloſſenes Gebiet ab, das fortan ſeine literariſch-künſtleriſche Exiſtenzberechtigung vor der Welt beweiſen wird, indem es zwei nahe verſchwiſterten Gebieten, der Bibliophilie und der Graphik ein eigenes Fachorgan bereit ſtellt, das fortan unter dem Titel „Monatshefte für Bücherfreunde und Graphikſammler. Herausgeber Hans Loubier und Willy Kurth“ einmal monatlich als Beigabe des Cicerone und auch als ſelbſtändiges Organ auf ſeinem Gebiet erſcheinen wird. Auf dieſe neue Zeitſchrift, über deren Programm im nächſten Heft mehr zu leſen ſein wird, ſeien heute bereits alle Freunde des Cicerone hingewieſen. B.

Der Kunſtmarkt

Bevorſtehende Verſteigerungen

Berlin

Wenn dieſe Nummer des „Cicerone“ erſcheint, hat bei Paul Graupe am 3. und 4. Dezember die Verſteigerung der Bibliothek Hermann Roſenberg, die deutſche und namentlich franzöſiſche Literatur in beſonders ſchönen Exemplaren — darunter der 42bändige Wieland in Quartformat — enthält, ſtattgefunden. An gleicher Stelle wird am 5. und 6. Dezember „Graphik des 19. und 20. Jahrhundert, von Menzel bis Maſereel“, verſteigert.

Köln

Gemälde aus dem Beſitze eines rheiniſchen induſtriellen und aus deutſchem Muſeumsbeſitz werden am 15. Dezember durch das Kölner Kunſtauktionshaus Math. Lempertz zur Verſteigerung kommen. Es handelt ſich in der Hauptſache um deutſche Meiſterwerke des 19. Jahrhunderts: L. Knaus, F. Defregger, E. v. Gebhardt, L. Munthe, A. Achenbach, F. Voltz, Stoltenberg-Lerche, K. Hilgers, A. v. Keller, H. Kauffmann, C. F. Leſſing, v. Kaulbach, J. P. Junghanns ſind mit ſehr beachtlichen Werken vertreten. Außerdem kommen zum Verkauf: ein Selbſtbildnis Liebermanns, ein weiblicher Halbakt von Hugo v. Habermann, ein Mädchenkopf von Franz v. Stuck, mehrere altniederländiſche Werke.

London

Die Herren J. Pearſon & Co., die ihre geſchäftliche Gemeinſchaft auflöſen und darum bereits im Sommer ihren koſtbaren Autographenbeſitz auf den Markt gebracht haben — wovon übrigens einiges vor einigen Tagen auf einer Berliner Auktion zu mehrfach höheren Preiſen Wiederkäufer fand — laſſen jetzt bei Sothebys vom 8.—12. Dezember ihre Bücherſchätze, auch Zeichnungen, Bilder und etwas Graphik verſteigern. Es befinden ſich unter den mehr als 1200 Nummern prächtig illuminierte Pergament-Manuſkripte, Holzſchnitt- und Kupferſtichwerke, köſtliche Einbände, darunter ein bemalter Ledereinband von 1535. Die reichen Abbildungen des Kataloges zeigen frühe engliſche und vor allem ſchottiſche Buchbinder am Werk, deren Tätigkeit im einzelnen wiſſenſchaftlich noch nicht genügend geklärt iſt. — Vom 15.—17. Dezember verſteigert Sotheby weitere Teile der Bibliothek E. H. Cox und Bücher aus anderem Beſitz: Autographen, Handſchriften und moderne engliſche Literatur. J. Conrad iſt mit einer Sammlung von 58 Werken vertreten, wohl die reichſte Sammlung des zeitgenöſſiſchen Autors, die bisher angeboten wurde; von beſonderem Wert durch perſönliche Widmungen und andere Notizen Conrads. Ho.

* * *

Am 12. Dezember wird bei Chriſtie ein Gemälde des Karel Fabritius („Porträt of a Man“), Schüler des Rembrandt, zur Verſteigerung kommen. Bo.

Nürnberg

Das Nürnberger Antiquariat bringt in ſeiner 4. Verſteigerung am 8. Dezember Inkunabeln, Almanache, ältere und neuere Literatur in Erſtausgaben zur Verſteigerung, unter denen ſich auch Widmungsexemplare vor allen Dingen franzöſiſcher Autoren befinden.

Paris

Die Verſteigerung von mehr als 500 Zeitſchriften, die allerdings in Konvolute zuſammengefaßt ſind, am 5. Dezember im Hotel Drouot ruft lebhaft die Erinnerung an die große Frühjahrsverſteigerung an der gleichen Stelle zurück, wo die ungeheuren Zeitſchriften „Volumina“ aus dem Welterſchen Beſitz hier zwangsweiſe verſteigert wurden. Die Gebiete gehen auch diesmal völlig durcheinander und bibliophile Zeitſchriften gibt es eine ganze Menge darunter.

Stattgehabte Verſteigerungen

Die Boerner-Auktionen

Die großen Verſteigerungen, die C. G. Boerner vom 13.—15. November erſtmalig in den Räumen des Leipziger Kunſtvereins abhielt, bewieſen wiederum eine außerordentliche Anziehungskraft und hatten Liebhaber und Händler des In- und Auslandes angelockt, wie es allerdings bei der Reichhaltigkeit der Auktionsſammlungen und deren Provenienz nicht anders zu erwarten war.

Die Nachfrage nach Qualitätsware war ſtark. Bei den Zeichnungen wurden vor allem die Meiſterwerke deutſcher Künſtler des 19. Jahrhunderts — aller Geldknappheit zum Trotz — ſehr hoch geſteigert. So gingen die Preiſe für die ſchönſte der Menzelzeichnungen (Nr. 282) und die beiden Richteraquarelle (Nrn. 392 und 393) nicht unbeträchtlich über die Taxen; ja von Thoma brachte das reizende Mädchenporträt (Nr. 467) ein Vielfaches der Taxe. Es zeigte ſich hier alſo eine ähnliche Tendenz wie bei der jüngſten Berliner Handzeichnungsauktion. Von anderen Blättern fanden z. B. der große Delacroix (Nr. 135), die meiſten der niederländiſchen Zeichnungen aus der Köſterſammlung, die Miniaturen von Chodowiecki, die ungewöhnlichen Serien der Zeichnungen Freudenbergers und Zinggs ein ihrer Bedeutung entſprechendes Intereſſe. Nicht ganz ſo lebhaft waren die übrigen älteren Zeichnungen geſucht, am wenigſten die von italieniſchen Meiſtern. Die Qualität blieb aber meiſtens auch hier der Maßſtab für die Wertſchätzung. So erreichte, um ein lehrreiches Beiſpiel zu nennen, die Barbara des Broſamer (Nr. 97) bei einer Taxe von M. 1500.— den Preis von M. 1200.—: 1914 hatte dasſelbe Blatt auf der Pelzerauktion nur M. 510.— erzielt.

In der Stichauktion wurde die Hauptnummer, die prachtvolle frühe Ausgabe der Biblia Pauperum, von einem engliſchen Händler bis M. 21000.— geſteigert. Die eigentliche Senſation aber waren die hohen Preiſe für die brillanten Qualitäten bei Rembrandt und Goya. Sie lagen in beiden Fällen zum Teil noch hoch über den entſprechenden Preiſen der Inflationszeit, wie ſie im April 1921 bei der dritten Davidſohn-Verſteigerung und im November desſelben Jahres beim Verkauf der Goyaſammlung Eißlers erzielt worden waren. Ebenſo wurden auch bei den weniger bedeutenden Meiſtern die brillanten Druckqualitäten hoch bewertet, während geringere Drucke — wie ſchon im vergangenen Frühjahr bei der Ehlersauktion — durchſchnittlich gerechter bezahlt wurden als es in den Jahren der Inflation üblich geworden war.

Als beſonders erfreulich ſei hier noch die Teilnahme einer Anzahl deutſcher Kabinette gebucht, die ſich — entſprechend den noch immer ſehr ſchwierigen Geldverhältniſſen — faſt ausſchließlich auf den Ankauf rein germaniſcher Kunſtblätter beſchränkten, aber alle recht ſchöne Neuerwerbungen machen konnten. So kauften die graphiſchen Sammlungen von München, Dresden und Nürnberg deutſche Stiche und Holzſchnitte des 16. Jahrhunderts; die Leipziger graphiſche Sammlung erwarb das Hauptblatt von Dürer mit der Darſtellung des verlorenen Sohns in einem wundervollen Abdruck; das Berliner Kabinett erſtand drei Holzſchnitte des ſeltenen frühen niederländiſchen Meiſters Cornelisz van Ooſtzanen. (Vgl. die Beilage „Verſteigerungsergebniſſe".) Tr.

Erſcheinungstermin		Redaktionsſchluß	
Heft 24	18. Dezember	Heft 24	11. Dezember
„ 1 (XVII. Jahrg.)	7. Januar	„ 1 (XVII. Jahrg.)	30. Dezember
„ 2	21. Januar	„ 2	14. Januar

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Charlottenburg, Boyenallee 10.
Telefon: Amt Wilhelm 10194.

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone":

BERLIN: Dr. Willi Wolfradt, Berlin-Halenſee, Kurfürſtendamm 91, II / MÜNCHEN: Dr. F. Roh, München, Helmtrudenſtraße 9, III / DRESDEN: Dr. Will Grohmann, Dresden-A., Wormſer Straße 84 / FRANKFURT a. M.: Dr. Saſcha Schwabacher, Frankfurt a. M., Savignyſtraße 5 / ÖSTERREICH: Dr. St. Poglayen-Neuwall, Wien II, Kurzbauergaſſe 5 / NIEDERLANDE u. BELGIEN: Dr. F. M. Huebner, Den Haag, Louise de Colignyplein 11 / SCHWEIZ: Dr. Jacob Welti, Zürich, Vogelſangſtr. 46 / FRANKREICH: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / ENGLAND: Dr. Fritz Bodmer, London WC1, 34 Woburn Square / ITALIEN: Dr. Auguſto Calabi, Mailand, Via Petrarca 16 / SPANIEN: Alfred Demiani, Madrid, Almagro 12 / DÄNEMARK: Dozent Charlotte Weigert, Kopenhagen, Hotel Belvedere, Raadhuspladſen / SCHWEDEN: Dr. Gunnar Mascoll Silfverstolpe, Stockholm, Königl. Schloß / TSCHECHOSLOWAKEI: Dr. Oskar Schürer, Prag, Strešovice, Bielohorska 446 / NORD-AMERIKA: Frank E. Washburn Freund, 50 Weſt 90th Street, New York City / SÜD-AMERIKA: Dr. Ludwig Weber, Buenos Aires (Argentinien), Pietras 361 / RUSSLAND: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu. 92 / INDIEN: Frau Dr. Stella Kramriſch, Calcutta, Univerſität.

Verlag, Geſchäftsſtelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Kommandit-Geſellſchaft a. A., Leipzig, Liebigſtr. 6 II. Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

Die Kathedrale von Toledo

Mit drei Abbildungen auf drei Tafeln — *Von AUGUST L. MAYER*

Ist die Kathedrale von Leon die schönste, in jeder Hinsicht die harmonischste und auch französischste unter den großen gotischen Domen Spaniens, so führt die Kathedrale von Toledo mit eben so viel Recht den Beinamen „dives, die Göttliche“[1]. Ob der Hauptbaumeister Spanier oder Franzose war, ist bisher noch nicht endgültig entschieden. Die Lösung des Problems bedeutet letzten Endes die Klärung der Frage, inwiefern spanische Gotik sich von französischer scheidet. Die Wichtigkeit dieser Fragestellung hat Lamperez bei seiner kurzen monographischen Behandlung dieses Baues nicht verkannt und wenn auch vorsichtig, so doch unseres Erachtens mit Recht, auf die Sonderheiten des Baues und die Wahrscheinlichkeit der spanischen Autorschaft hingewiesen.

1227 wurde der Grundstein zur großen Kathedrale an der Stelle der einstigen Hauptmoschee gelegt[2]. Der Bau zog sich ziemlich lange hinaus, Ende des 13. Jahrhunderts war er sicherlich bis über das Querschiff gediehen. Die Türme wurden 1380 begonnen, die Hauptfassade erst 1418. Erst unter dem Kardinal Mendoza (1493) waren endlich alle Decken eingewölbt. Als Hauptbaumeister wird Petrus Petri genannt. Auf seinem Grabstein ist er bezeichnet als „Magister eclesia sce. marie toletani . . . . qui prese . . . templum costrux . . . .“ Gestorben ist er am 10. November 1291. Will man wirklich annehmen, daß dieser Petrus Petri der Autor des Planes war, nach dem 1227 die Arbeiten begonnen wurden, so muß Pedro ein Alter von rund 90 Jahren erreicht haben.

Lassen wir aber diese Personenfrage beiseite und betrachten wir die Anlage des Baues auf ihre besondere Eigentümlichkeit. Es ist eine riesige fünfschiffige Kirche mit halbkreisförmigem doppeltem Chorumgang; das Querschiff reicht mit seinen Armen nicht über die Breite von Chorpartie und Langhaus und Kapellen hinaus. Die Gesamtlänge beträgt rund 129 m, die Gesamtbreite 59 m. Das Mittelschiff ist 30 m hoch. Gewiß ist die Gesamtanlage ohne die genaue Kenntnis des nordfranzösischen Kathedralstils der Frühgotik undenkbar. Aber das System der Strebebogen und Strebepfeiler spielt hier keineswegs eine markante Rolle. Mit Recht hat Lamperez auf die mächtigen Pfeiler im Inneren hingewiesen, die als Hauptstützen die üblichen Strebebogen und Strebepfeiler überflüssig machen und dazu beitragen, daß man hier, was die Ponderation anbetrifft, noch viel eher von einem romanischem Stil sprechen darf als von einer durchgehenden Anwendung des gotischen Stils. Dies ist aber nicht erfolgt aus einer Unkenntnis des gotischen Systems, da ja nicht zuletzt in der von Lamperez anschaulich beschriebenen genialen Verwendung der Strebebogen bei der Chorpartie sich das volle Verständnis des Architekten für die Gotik verrät. Es ist also keine Rückständigkeit, sondern ein bewußtes Verharren in einer Tradition, die der spanische Baumeister dem allgemeinen Empfinden seiner Landsleute ebenso adäquat fand, wie dies noch in viel höherem Maß in Italien der Fall war.

Sieht man von dem störenden Einbau des „coro“ ab, so gewinnt man sehr rasch den entscheidenden Eindruck eines weit ausladenden, majestätischen Baues, der sich hoch und weit wölbt, aber nicht durchsichtig wirkt wie ein Glashaus, noch auch jäh emporschießt. Zu alle dem kommt, daß die Triforiengalerie sowohl im Chorumgang wie ganz besonders im eigentlichen Altarhaus (capilla mayor) unverkennbar von maurischer Kunst abgeleitete Bogenformen aufweist, wie sie in jener Zeit ein französischer Künstler schwerlich verwendet hätte.

Sind die Kapellenreihen im Längsschiff durchaus ursprünglich, so ist der heutige Kapellenkranz, der sich um den Chorumgang legt, in der Hauptsache ein Erzeugnis der

---

[1] Ein alter lateinischer Zweizeiler sagt: Sancta ovetensis pulchra leonina
dives toledana fortis salmantina.

[2] Vgl. V. Lamperez y Romea: Historia de la Arquitectura cristiana española en la Edad Media II, 223 ff.

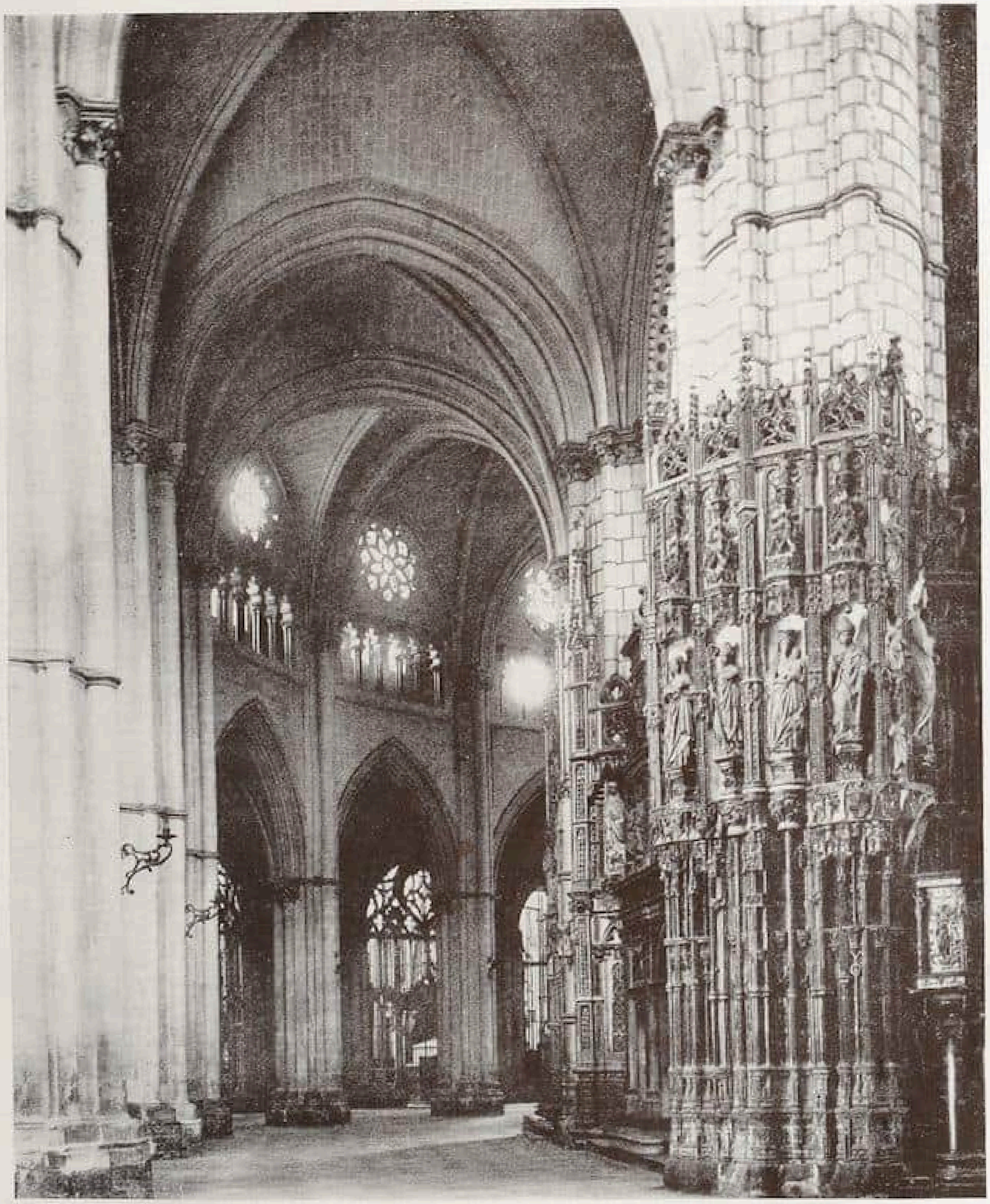
individualistischen Spätgotik, die auf die Schönheit des Gesamtgrundrisses keine Rücksicht mehr nahm. Wir geben hier eine Ansicht des Inneren der Santiagokapelle wieder, die angeblich eine Stiftung des 1453 in Valladolid hingerichteten Ministers Grafen Alvaro de Luna sein soll, jedenfalls von seiner Tochter Da. Maria, die mit dem Herzog von Infantado aus dem Geschlecht der Mendoza verheiratet war, aufs reichste ausgeschmückt worden ist. Es sei hier die Vermutung ausgesprochen, daß der Bau der Kapelle in seiner jetzigen Form auf diese kunstsinnige Dame zurückzuführen ist, ja noch mehr: man wird schwerlich fehl gehen, wenn man als Architekten Juan Guas nennt, den Baumeister der katholischen Könige, der auch das Schloß des herzoglichen Paares Infantado-Luna im Manzanares el Real geschaffen hat. Die Dekoration dieser glanzvollen spätgotischen Kapelle weist nicht nur an den großen Wandflächen oben die Pilgermuschel als vornehmstes Motiv auf, sondern die Muschel hat auch bei der ganz durchbrochenen Eingangswand Verwendung gefunden. Die marmornen Grabmäler inmitten der Kapelle sind ein Werk des Pablo Ortiz (1488) der allem Anschein nach in engster Fühlung mit Juan Guas stand.

* * *

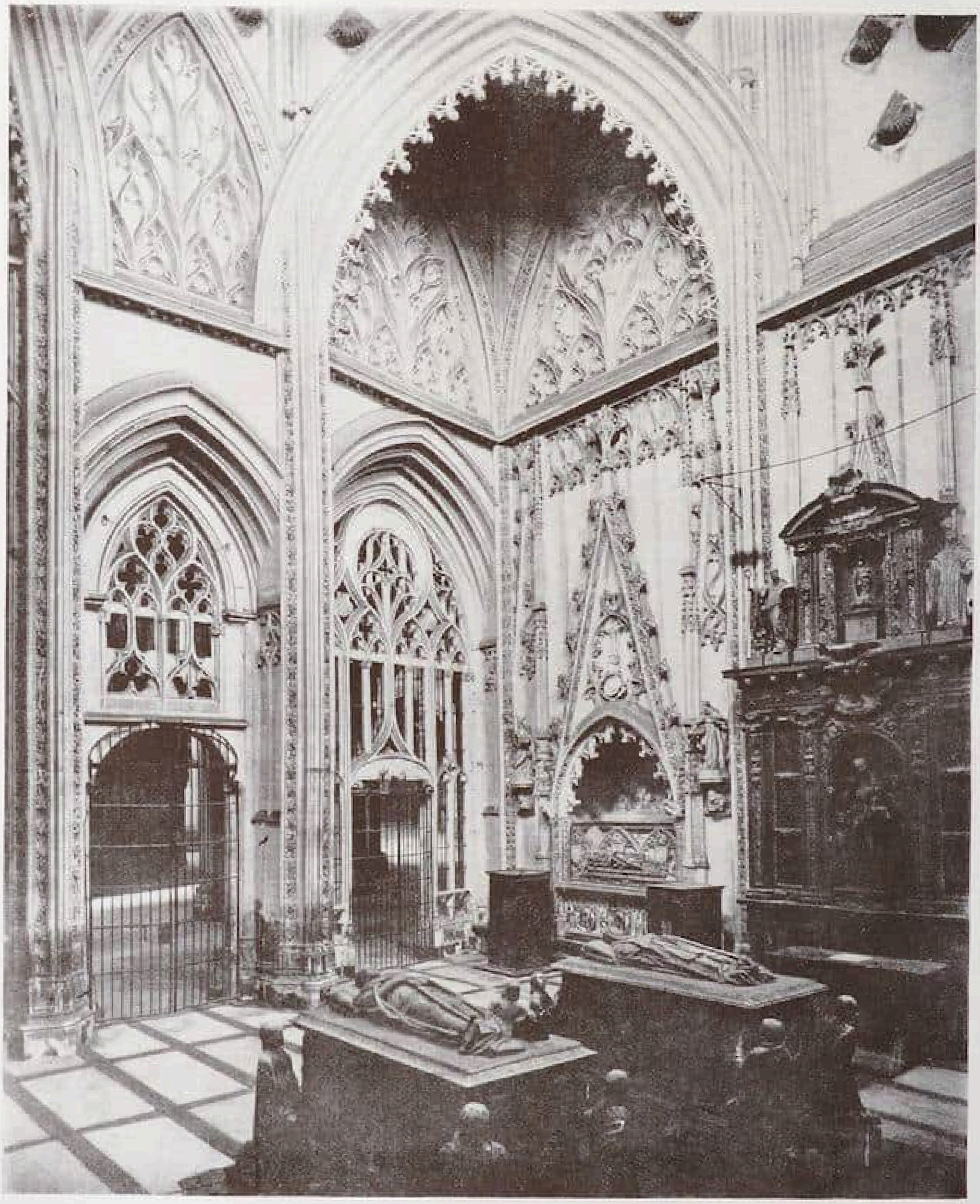
Zu den ältesten figuralen Plastiken, womit die Kathedrale geschmückt wurde, gehören die großen Figuren am nördlichen Querschiffportal, die in der Hauptsache das Thema der Anbetung der Könige behandeln. An der linken Portalwange finden wir die Gestalten der hl. drei Könige und den Diener, der die drei Rosse hält; auf der rechten Seite könnte man die dem Eingang am nächsten stehende Figur als hl. Joseph deuten, während die beiden folgenden Frauengestalten nicht leicht mit der Epiphanie zu vereinen sind. Die nächstliegende Erklärung für sie ist, daß hier die hl. Jungfrau und die hl. Elisabeth der „Heimsuchung" dargestellt sind. Alle zur Epiphaniasgruppe gehörenden Gestalten sind über den Raum hinweg auf die stehende Madonna an der mittleren Portalstütze bezogen, die erheblich höher als alle anderen Figuren angebracht ist. Leider wird die ursprüngliche Wirkung der Skulpturen dadurch stark beeinträchtigt, daß das ganze Portal mit einer weißen Farbe überschmiert ist.

Betrachtet man die einzelnen Figuren etwas näher, so fällt ihre enge Beziehung zu den großen frühgotischen Kathedralplastiken der Isle de France sehr bald auf. Die beiden Frauengestalten rechts, wie die drei Könige sind wie jene Figuren in Frankreich leicht idealisierte Gestalten, die höchst lebensvoll sind, und bei denen dem Künstler eine geradezu klassische Verklärung des sichtlich benutzten Modells gelungen ist. Der Kopf des knienden Königs wirkt fast wie eine Arbeit der Hochrenaissance, und man ist beinahe versucht, zu vermuten, daß dieser Kopf von praxitelischer Schönheit erst nachträglich seine heutige Form erhielt — freilich kann man sich keinen Künstler denken, der in späterer Zeit diese Arbeit ausgeführt hätte. Wenn auch die Figuren voneinander isoliert sind, so hat sich doch der Künstler, vor allem bei der Dreikönigsgruppe, eine Verbindung herzustellen und für eine schon kontinuierliche Abrollung des Bildbandes zu sorgen gewußt, so daß diese Freifiguren im bildmäßigem Sinn auf eine ideale Ebene bezogen werden können Der mittlere König verbindet seine beiden Nachbaren durch seine Drehung zu dem jüngeren und seine Bewegung in entgegengesetztem Sinn in ebenso einfacher wie genialer Weise. Von der neuen, mehr malerischen Gesamteinstellung des Bildhauers zeugt gerade das Bestreben, bei diesen drei Königen stets eine reine Frontalansicht zu vermeiden und durch Schrägstellungen, durch Überschneidungen lebendig zu wirken. Immerhin bleiben die Formen noch sehr groß, ernst und geschlossen, so daß man kaum annehmen darf, daß die Figuren später als zu Ausgang des 13. Jahrhunderts geschaffen sind, eher möchte man sie noch ein wenig mehr zurückdatieren.

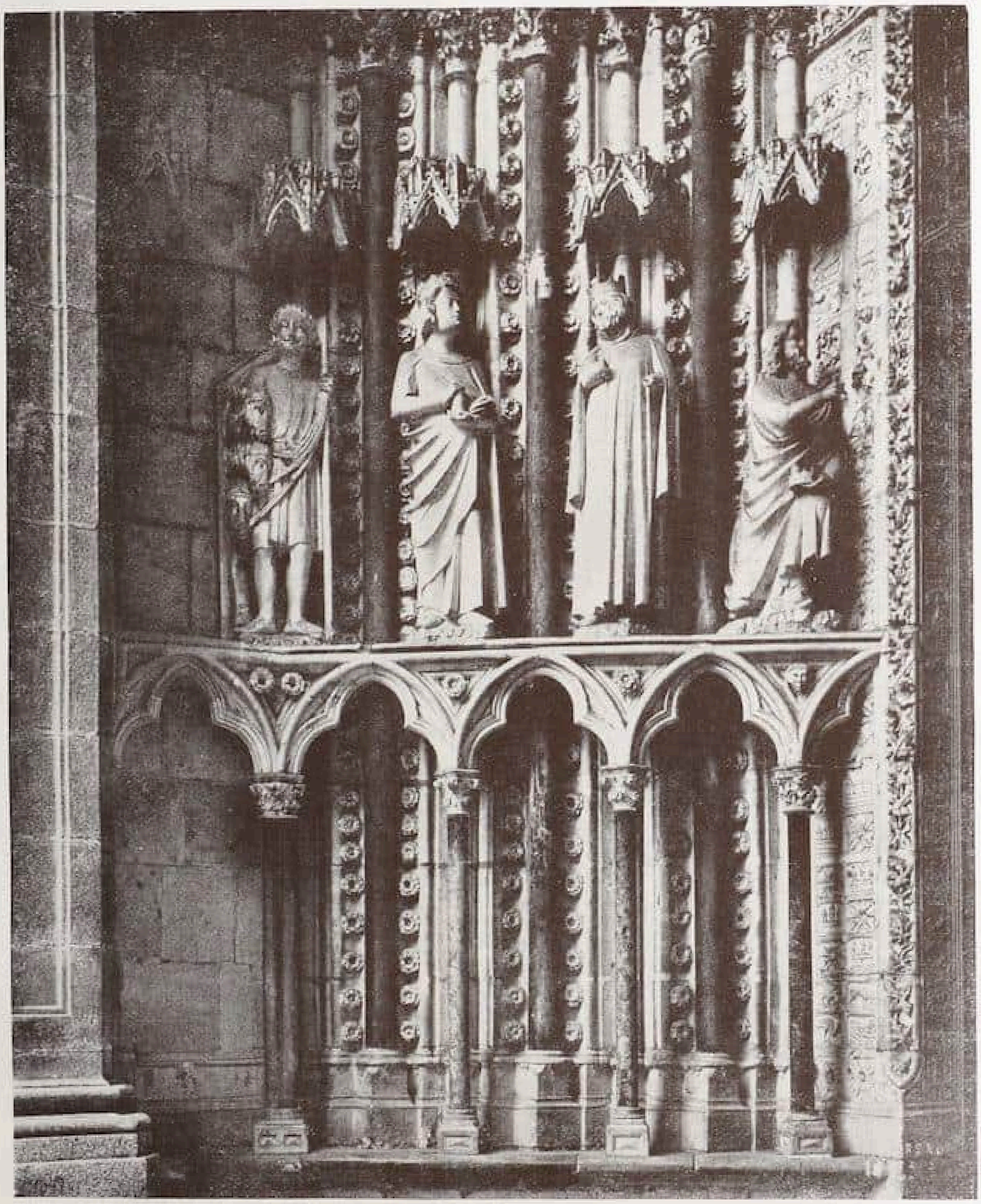
Es ist schwer denkbar, daß die sechs Hauptfiguren der Portalwangen nicht von einem französischen Künstler geschaffen sind. Anders steht es mit dem Pferdeknecht. Nicht nur der lächelnde Kopf wirkt etwas archaischer und derber, sondern auch die frontale Haltung besitzt etwas primitiveres und man möchte glauben, daß diese Figur von einem spanischen Schüler des Hauptmeisters ausgeführt ist.



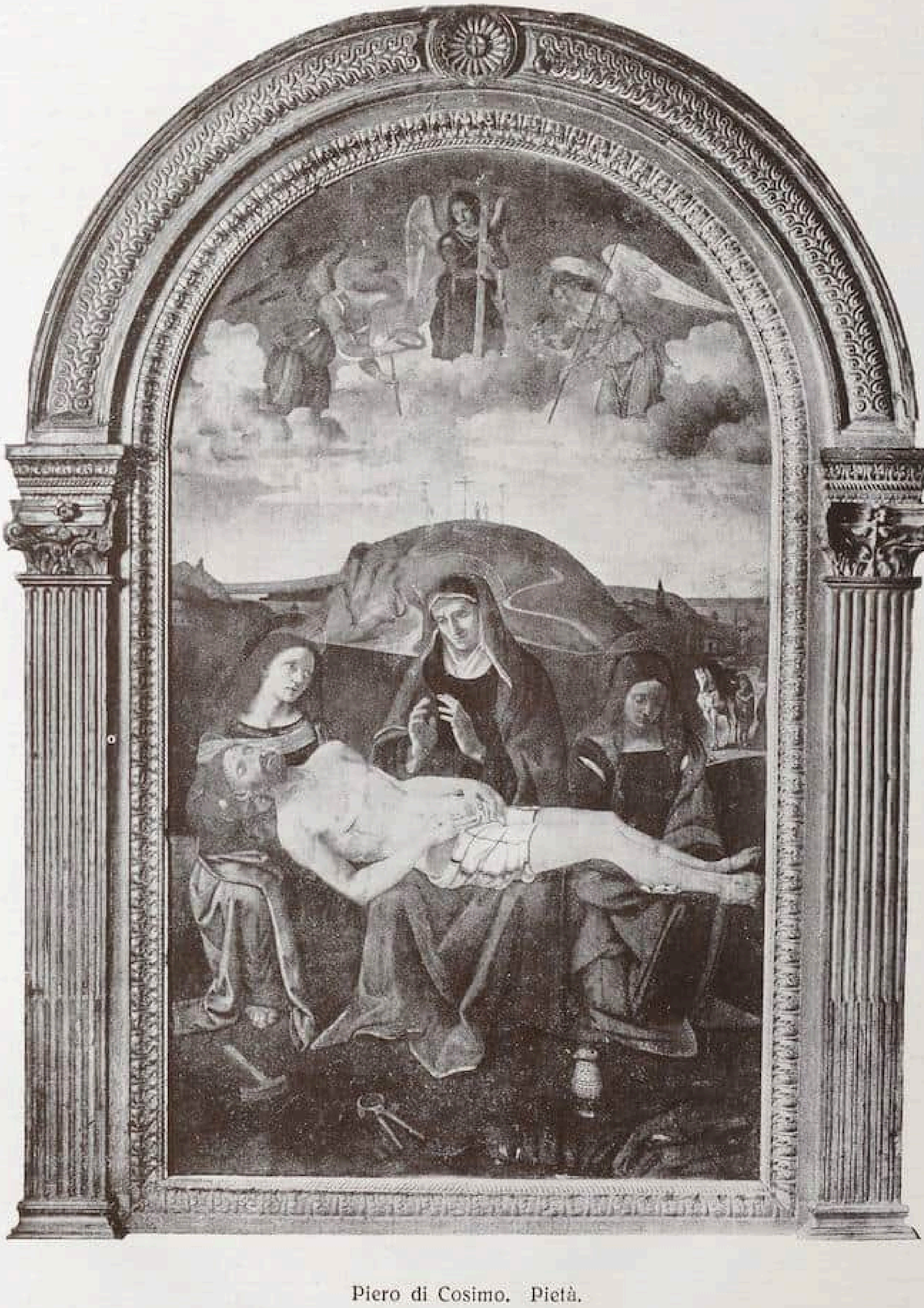
Toledo, Kathedrale.
Blick in den Chorumgang nach der Santiagokapelle zu.



Toledo, Santiagokapelle der Kathedrale.



Toledo: Die Anbetung der heiligen drei Könige am Nordportal (Puerte del Reloj) der Kathedrale.



Piero di Cosimo. Pietà.
Perugia, R. Pinacoteca.
Phot. Alinari, Florenz.

Eine Pietà von Piero di Cosimo in der Pinakothek zu Perugia

Von WALTER BOMBE
Mit einer Tafel

Unter den Neuerwerbungen der Peruginer Pinakothek nimmt das hierneben abgebildete Gemälde unstreitig den höchsten Rang ein. Es stammt aus dem Besitz eines Herrn Angelo Antonio Cesqui in dem weltentlegenen Dorf Abeto di Preci bei Norcia und wurde durch die „Mostra d'Arte antica Umbra" in Perugia 1907 bekannt. Die Zuschreibung des Bildes an Piero di Cosimo geht auf mich zurück. Ich war damals als einziger Ausländer Mitglied des ausführenden Komitees der Ausstellung und wirkte bis zur Eröffnung derselben im April 1907 an den vorbereitenden Arbeiten mit. Alsdann riefen mich dringende Amtsgeschäfte an das Kunsthistorische Institut in Florenz zurück. Einige Monate später, im Juli 1907, erschien der von Prof. Giulio Urbini besorgte Katalog der Ausstellung, in welchem das Gemälde der Schule Spagnas gegeben wurde, was wohl nur eine Verlegenheits-Zuschreibung war. Adolfo Venturi veröffentlichte es als Werk des Bartolommeo della Gatta[1], E. Mason-Perkins als eklektisches Werk eines späten Nachzüglers aus dem Kreise Perugino-Spagna[2], und ich im Mai-Juniheft 1907 der Peruginer Zeitschrift „Augusta Perusia" als Arbeit des Piero di Cosimo[3]. Unter diesem Namen ist es jetzt auch ausgestellt.

Gegenstand der Darstellung ist die Pietà. Von links oben einfallendes Licht beleuchtet den Körper des toten Heiland, auf dessen Stirn die Dornen ihre Spuren hinterlassen haben, und der, nur mit einem Schamtuch bekleidet, von drei Personen gehalten und gestützt wird. Maria in der Mitte, mit den Zügen einer Greisin, auf deren Schoß der Körper Christi ruht, hebt ihre wunderbar durchgeistigten Hände empor, wie zum Gebet. Um Kopf und Hals hat sie ein weißes Schleiertuch gebreitet; darüber liegt der dunkelgrüne Mantel, der mit goldener Borte besetzt ist, auf der Brust das dunkle Kleid frei läßt, und, bis auf die Erde herabfallend, selbst die Füße verdeckt.

Zur Linken hält den Kopf des Toten der kniende Johannes Evangelista. Seine Rechte stützt liebevoll das zurücksinkende Haupt, die Linke den willenlosen Körper. Sein tränenfeuchter Blick wendet sich empor zur Madonna. Braunes schlichtes Haar fällt ihm reich auf die Schulter. Sein Mantel, der über die linke Schulter gelegt ist und die rechte Körperseite sowie den vorgesetzten rechten Fuß frei läßt, ist von hell kirschroter Farbe. Sein dunkelblaues Gewand hat am Halse einen goldenen Saum, und eine gelbe Schärpe zieht sich von der linken Schulter über den rechten Oberarm. Vor ihm liegen auf Gras und Blumen Hammer und Zange.

Die gleichfalls kniende Maria Magdalena rechts, durch das vor ihr auf der Erde stehende Salbennäpfchen gekennzeichnet, faßt mit beiden Händen die Füße des Toten, auf denen ihr Blick ruht. Von ihrem glänzenden, welligen, dunkelblonden Haar fallen zwei Strähnen vorn über die Brust. Sie ist in ein dunkelgrünes Gewand gekleidet, dessen an der Schulter geschlitzte Ärmel einen Streifen des weißen Hemdes erkennen lassen. Ihr roter Mantel, von etwas dunklerer Färbung als der des Johannes, ist über die linke Schulter gelegt und läßt die rechte Körperhälfte frei.

Im Hintergrunde erhebt sich über dem Haupte der Madonna die Schädelstätte, ein kahler, brauner Berg, auf dessen Gipfel neben den drei leeren Kreuzen zwei Männer Wache halten. Links und rechts neben dem Hügel Golgatha blicken wir in die Ferne:

[1] Arte 1907, Heft 6.

[2] Rassegna d'Arte, Milano, Agosto 1907.

[3] Walter Bombe, „Una Pietà di Piero di Cosimo", in „Augusta Perusia", Maggio-Giugno 1907, p. 88—89. Vgl. auch meinen Aufsatz über die Mostra d'Arte antica Umbra im Repetorium für Kunstwissenschaft, Bd. 30, p. 469—79, der ein kritischer Kommentar des Kataloges Urbinis ist.

Meine Zuschreibung ist dann von Umberto Gnoli in seinem Werk über die Anstellung (Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1908) angenommen worden.

Links ragt hügeliges Land und eine Kirche mit achteckiger Kuppel, die entfernt an den Florentiner Dom erinnert, und dahinter dehnt sich ein Fluß, der von grünen Ufern eingerahmt ist. Rechts erkennen wir vor einem entfernteren Hügel, der zum Teil mit Buschwerk bewachsen ist, eine gotische Kirche mit spitzem Turm, einen Rundbau, ein pyramidenähnliches Monument und Häuser; ein Flußlauf lenkt den Blick in die Tiefe. Davor erblicken wir die Gestalt des heiligen Martin, der seinen dem Vordergrunde zustrebenden Schimmel angehalten hat, um dem nackten Bettler die Hälfte seines Mantels zu reichen.

In das Halbrund des oberen Abschlusses sich einfügend, knien auf Wolken drei Engel: Der mittlere hält das Kreuz, der linke Dornenkrone und Ysopstengel, der rechte Nägel und Lanze.

* * *

Der Künstler, dem wir dieses eindrucksvolle und ergreifende Bild verdanken, ist Piero di Cosimo, der Lehrer der bedeutendsten Florentiner Maler im Anfang des Cinquecento, des Fra Bartolommeo und Andrea del Sarto, wie ein Vergleich mit den gesicherten Schöpfungen Pieros zeigt.

Der Körper des toten Christus mit der hochgezogenen linken Schulter und der Brust in Dreiviertel-Ansicht, bei sonst ins Profil gestelltem Körper, zeigt jenes Prinzip der Frontalität, dem Piero di Cosimo während seines ganzen Lebens treu geblieben ist. Hier sei nur auf zwei solcher Frontalitätsfälle hingewiesen: auf den Körper des ruhenden Mars in dem Bilde des Berliner Kaiser-Friedrichs-Museums und auf die tote Prokris in der Londoner National Gallery. Besonders auffällig an unserem Bilde wirkt die energische einseitige Lichtzuführung, eines seiner Lieblingsmotive, das Piero wahrscheinlich von Leonardo übernommen hat[1]. Die Form der Hände mit scharf akzentuierten Fingergelenken, eigentümlicher Stellung des Daumens und rechteckigen Nägeln mit aufgesetztem Glanzlicht ist die bei Piero gewöhnliche. Die Gesichter mit kräftiger, an der Spitze etwas verdickter Nase, ein wenig vorgeschobener Unterlippe und feinen Schatten in den Mundwinkeln, hoher, meist hell beleuchteter Stirn mit schlicht gescheiteltem Haar und die bleiche Gesichtsfarbe (besonders des Johannes) sind oft wiederkehrende Merkmale der Hand Pieros[2]. Die Art der Gewandbehandlung ist der auf dem Konzeptionsbilde in den Uffizien ähnlich, und die Engel finden wir mit vielen Übereinstimmungen auf dem Dresdener Tondo der heiligen Familie mit dem Johannesknaben wieder. Die Gestalt der Maria Magdalena kann verglichen werden mit der Halbfigur der Magdalena auf einem Bilde, das aus dem Besitze des Barons Baracco vor etwa zwanzig Jahren für die Galleria Nazionale in Rom erworben wurde, und das wegen seiner tadellosen Erhaltung als eines der schönsten Werke unseres Meisters bezeichnet werden darf. Außer den oben genannten Merkmalen an Gesicht und Händen finden wir noch übereinstimmend die Glanzlichter auf den nach vorn über der Brust liegenden Haarsträhnen. Die Freude am Detail veranlaßt Piero, auf fast allen seinen Bildern im Hintergrunde kleine Darstellungen anzubringen, die für sich als Bild im Bilde bestehen; so auch auf unserer Pietà in der Szene des heiligen Martin, der mit dem Bettler seinen Mantel teilt.

In der koloristischen Gesamthaltung nähert sich unser Bild den einer späteren Schaffensperiode angehörigen Werken des Meisters, in denen an die Stelle der bunten Lokalfarben tiefe, satte Lokaltöne treten. Die strenge Klarheit und klassische Einfachheit im Aufbau, die symmetrische Anordnung, das hoheitsvolle der Gestalten weisen das Bild unbedingt ins Cinquecento. Es muß vor 1510 gemalt sein. Der Erhaltungszustand der 1,90 Meter hohen und 1,12 Meter breiten Tafel, die noch in ihren ursprünglichen, reich geschnitzten und vergoldeten Rahmen eingeschlossen ist, kann, abgesehen von dem starken Nachdunkeln der Farbe, als ein guter bezeichnet werden.

[1] Leonardo war der erste, der die raumschaffende Kraft der energisch Schatten werfenden einseitigen Lichter erkannte und mit besonderer Vorliebe verwendete. Vgl. seinen Trattato della Pittura p. 84a, 93, 103, 120, 135, 155.

[2] Diese Kennzeichen der Art Pieros hebt auch Fritz Knapp in seiner Monographie Piero di Cosimo, Halle, 1899, besonders hervor.

Alfred Kubin.

Alfred Heinrich Pellegrini

Mit acht Abbildungen auf vier Tafeln — *Von WILLY RAEBER*

Innerhalb der Malergeneration des alemannischen Kunstkreises, die um die Jahrhundertwende an ihre künstlerische Aufgabe herantrat, ist der Schweizer Alfred Heinrich Pellegrini eine der markantesten Persönlichkeiten. Aus einem italienisch-schweizerischen Geschlechte stammend, Basler von Geburt und Wesen, empfing er seine Ausbildung vornehmlich in Deutschland. Zwar haben auch die großen Franzosen, Cézanne vornehmlich und Picasso, seiner Entwicklung Pate gestanden; ausschlaggebend für seine künstlerische Art waren jedoch die Anregungen des Stuttgarter Kunstkreises, als Adolf Hölzel und Hans Brühlmann noch in seinem Mittelpunkte standen — wenn auch die Förderung, die er dort fand, vielfach nur zu schnellerem Wachstum brachte, was keimhaft schon in seinem Wollen wurzelte. So ist die Kunst Pellegrinis im wesentlichen eine ausgesprochen germanische, obwohl im Farblichen ein romanisches Element nicht zu leugnen ist und obschon die ungewöhnliche Befähigung des Künstlers für das Wandbild sicherlich seiner romanischen (speziell tessinischen) Abstammung zuzuschreiben ist.

Pellegrini ist einer der wenigen Künstler, die sich im Chaos der aus Deutschland und Frankreich kommenden Strömungen des Kubismus, Expressionismus und der abstrakten Kunst ruhig, unbeirrt und konsequent entwickelten. Impressionist und Naturalist ist er nie gewesen, aber er war von vornherein neuzeitlich gerichtet. Relativ bald hatte er sich einen persönlichen Stil geschaffen, der indes seiner eminenten Entwicklungsfähigkeit niemals hindernd im Wege stand, sondern ihr eher fördernden Rückhalt gewährte. Ruhig und geradlinig ist er seinen Weg gegangen, als ein außerordentlicher Arbeiter, der immer höhere Forderungen an sich stellte — gemäß der inneren Weitung seiner Persönlichkeit. Heute, in einem Alter, da die meisten seiner Altersgenossen ihren Stil im wesentlichen abgeschlossen haben, tritt er in eine Phase stärkster Entwicklung, quillt seine schöpferische Kraft wie noch nie, ist er jung wie die Jüngsten. Der Reichtum seiner Werke ist fast unerschöpflich; keines ist wie das andere und doch ist jedes reiner Pellegrini. Ihm ist es eben gegeben, sich vor jedem neuen Vorwurf aus sich heraus zu erneuern, jeden aus seinen individuellen Bedingungen heraus zu gestalten. Jedes neue Motiv bedeutet ihm eine neue künstlerische Problemstellung, die eine neue Lösung verlangt und erhält. So bleibt ihm alle Manier, alle Selbstwiederholung fern. Zu Hilfe kommt ihm dabei seine reiche — nicht nur gegenständlich, sondern vor allem auch malerisch reiche — Phantasie. So sehr er die Natur, das Modell studiert, ist er doch nicht von ihnen abhängig; er steht souverän über der Wirklichkeit — nicht als unbekümmerter Draufgänger, sondern als ein außerordentlich sensibler Künstler.

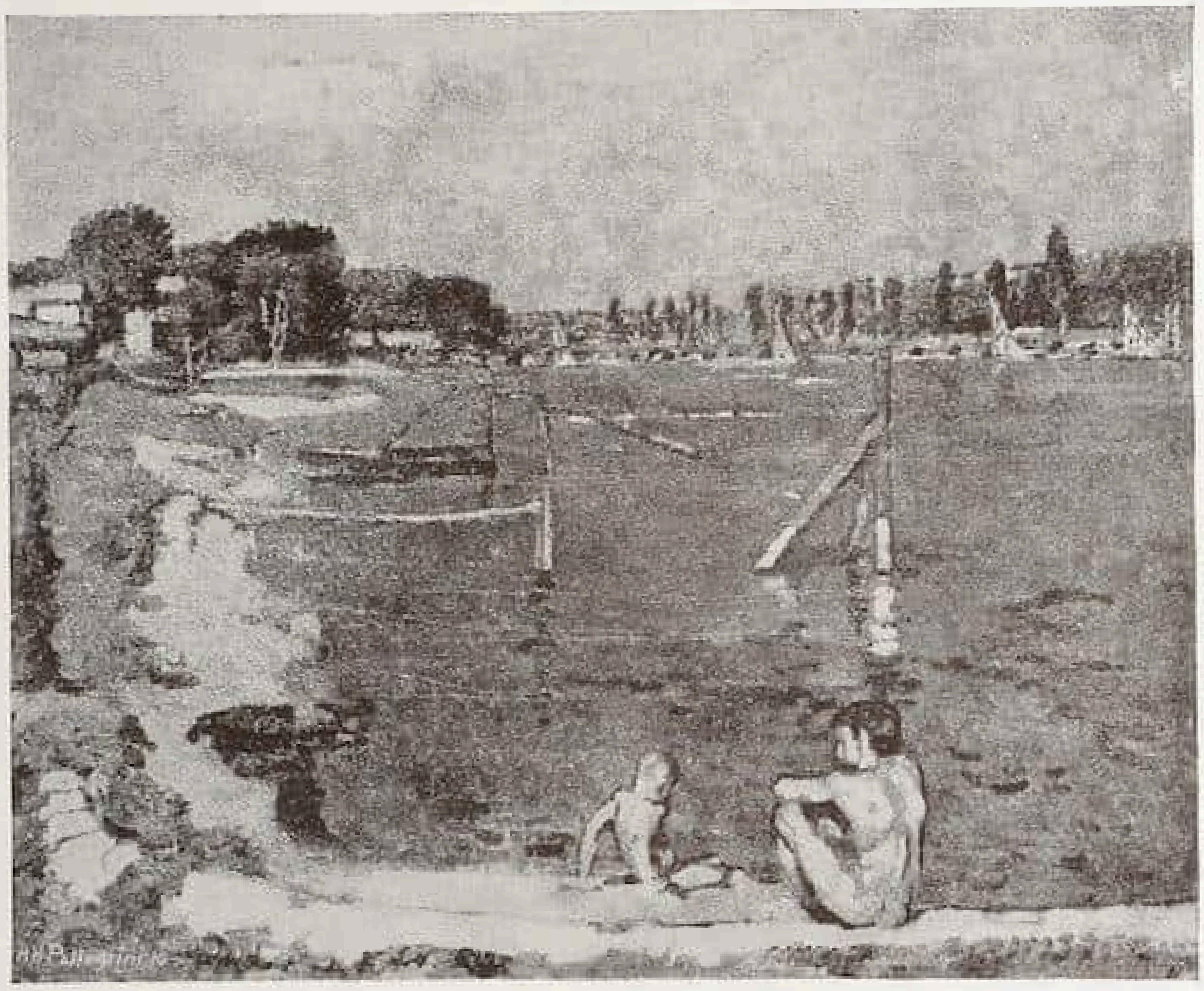
Das höchste Streben von Pellegrinis Malerei ist das Wandbild — als Monumentalmaler wird dieser Künstler immer mehr zu werten sein, das zeigen die Werke der letzten Jahre deutlich. Und zwar wird man ihn als Monumentalmaler zu den bedeutendsten seit Hodler zählen müssen, nicht nur in der Schweiz, auch in Deutsch-

land. Es gibt heute wenige, die große Form und Reichtum im Detail so zu vereinigen wissen wie Pellegrini, wenige auch, die inhaltlich den Großwerken adäquate menschlich bedeutsame Themen zu gestalten verstehen. — Diese seltene Begabung für das Wandbild, die praktisch zu betätigen der Künstler im Gegensatz zu vielen gleichstrebenden Kollegen durch glückliche Umstände von jeher immer wieder Gelegenheit fand, ließen ihn früh die große figürliche Komposition in den Mittelpunkt seiner künstlerischen Arbeit rücken. An ihr bildete sich seine Art zuerst vollkommen aus. Ein starker Stilwille, ein sicheres Gefühl für die Bedingungen und Haupterfordernisse des Wandbildes: rhythmisch sorgfältig abgewogene Komposition, großzügige, einfache dekorative Form von guter Fernwirkung, Beschränkung des Räumlichen, d. h. Vermeidung starker Raumillusion sind ihr Kennzeichen und zugleich diejenigen eines guten Freskostiles. In großen Flächen und kraftvollen Kontrasten spricht die Farbe; zu ihr tritt als stark mitsprechendes Element der Kontur, der ein ganz enormes Beherrschen der Form verrät. Aber ebensosehr wie durch ihren streng architektonischen Aufbau in Linie und Gruppierung wirken die Großfigurenbilder durch die zwingende Formulierung des Motivischen. Es ist außerordentlich charkteristisch für Pellegrini, daß seine Wandbilder immer einen geistigen Inhalt haben wollen und in hohem Maße auch besitzen.

Bei dem ausgesprochenen Willen zur Monumentalität ist es selbstverständlich, daß auch seine Tafelbilder (Figururenbilder, Bildnisse und Stilleben) den starken Rhythmus und die große Auffassung des Wandbildes nicht verleugnen. Das Hauptgewicht ist auch hier auf die farbige und lineare Komposition, auf das Konstruktive überhaupt gelegt. Der Eindruck des Architektonischen, Festgefügten, rhythmisch Beruhigten, den die Werke Pellegrinis ausnahmslos hervorrufen, beruht in erster Linie darauf. Eine gewisse Herbigkeit ist bei seinen Bildern immer; sie gehört zum strengen Stil des Künstlers und verkörpert den Ernst und die Reinheit, mit denen er an die Arbeit geht. Die große Strenge der Formgebung ist bedingt durch den ganz bestimmt angewendeten Flächenstil, mit dem der Künstler seine Wirkung im wesentlichen erzielt. Dabei handelt es sich keineswegs um eine primitive Darstellung sondern um ein ganz absichtliches Reduzieren aus der Fülle der Formen, ein Hervorheben des Wesentlichen und Bedeutungsvollen, so daß bei aller Vereinfachung und Stilgröße doch ein großer Reichtum, eine starke Wirklichkeit und eine packende Unmittelbarkeit erzielt ist. Dieser Eindruck des Reichen und Unmittelbaren wird unterstrichen und gesteigert durch die Farbe, die bei aller Delikatesse und Raffiniertheit klar und kraftvoll ist. Ein so sicherer Farbengeschmack, wie er sich bei Pellegrini findet, ist nichts Alltägliches. Das Kolorit ist bei aller Ökonomie intensiv, stark abgestuft; eine Vorliebe für kühle Töne ist bezeichnend. Im übrigen ist die Farbenskala stets identisch mit der Idee, dem Inhalt des Bildes und nicht selten erweckt das Sinnliche der reinen Farben im Verein mit der Typisierung alles Dargestellten, von Mensch und Natur, etwas von der elementaren Kraft Böcklinscher Bildwirkungen.

Malerei und Zeichnung stehen bei Pellegrini gleichwertig nebeneinander. Er zeichnet viel, und zwar nicht nur Vorstudien zu den Bildern, sondern er pflegt vielmehr stark auch die selbständige Zeichnung, die landschaftliche sowohl als die figürliche. Er zeichnet einfach, gibt oft nur Andeutungen, vermag aber immer vollständige und anschauliche Bildwirkung zu erzielen. Seine jüngst entstandenen Zeichnungen sind von geradezu klassischer Abgeklärtheit im Linienduktus.

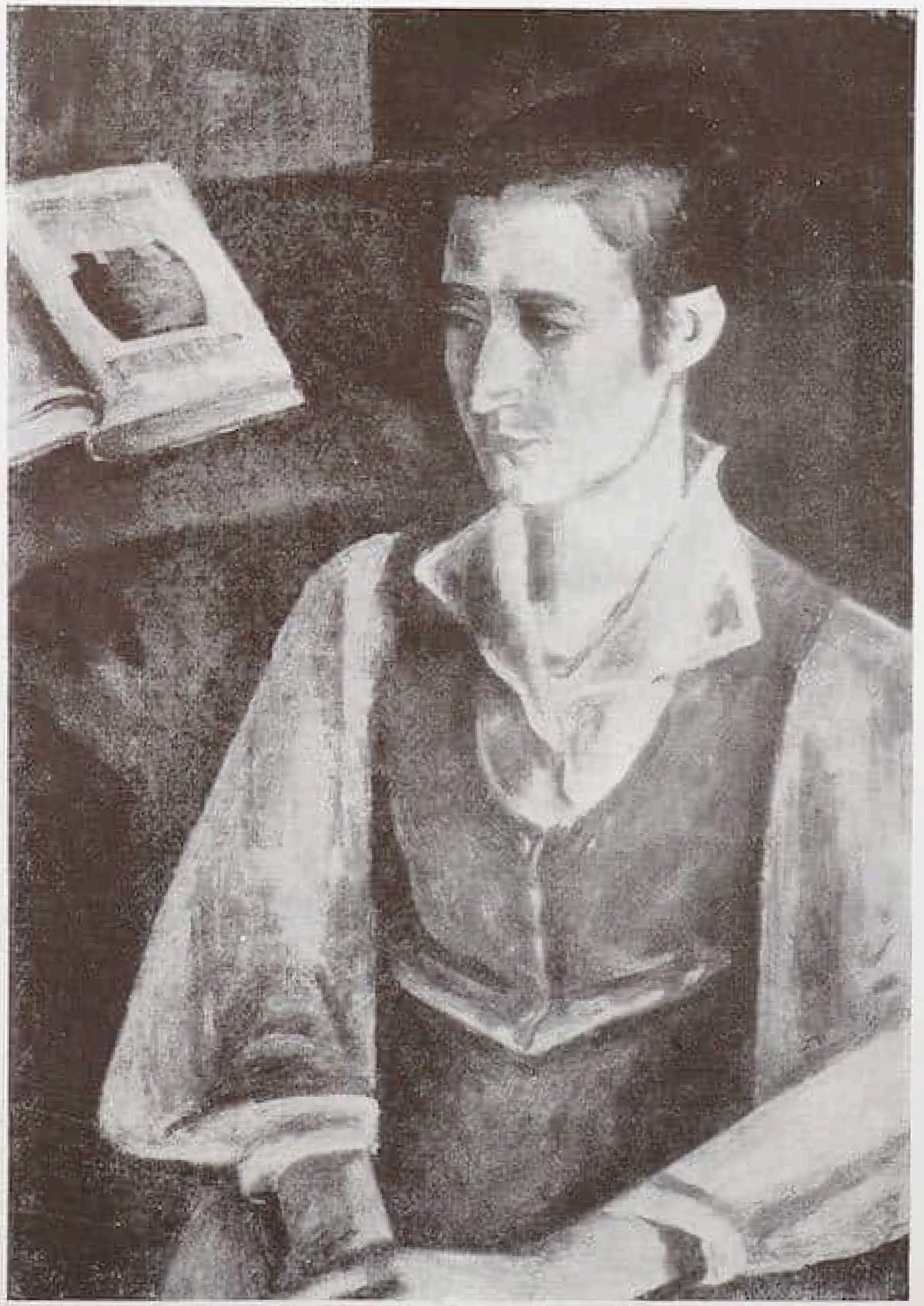
Man steht bei Pellegrini einer interessanten, höchst anregenden Künstlergestalt gegenüber, der große künstlerische Beweglichkeit und vor allem lebendige Phantasie eignen und die sich keineswegs in eine einzige Formel fügen will, sondern nach mehreren Seiten hin zugleich ausgreift. Dieser Künstler ist heute für die Schweiz einer der repräsentativen Maler; da ist es wohl Zeit zu fragen, welche Stellung er im größeren deutschen Kunstleben einnimmt. Sein Werk drängt immer mehr dazu, von dieser Warte prinzipieller Kritik beurteilt zu werden.



A. H. Pellegrini. Schiffbrücke bei Basel. 1910.

A. H. Pellegrini. Vorfrühling bei Locarno. 1923.

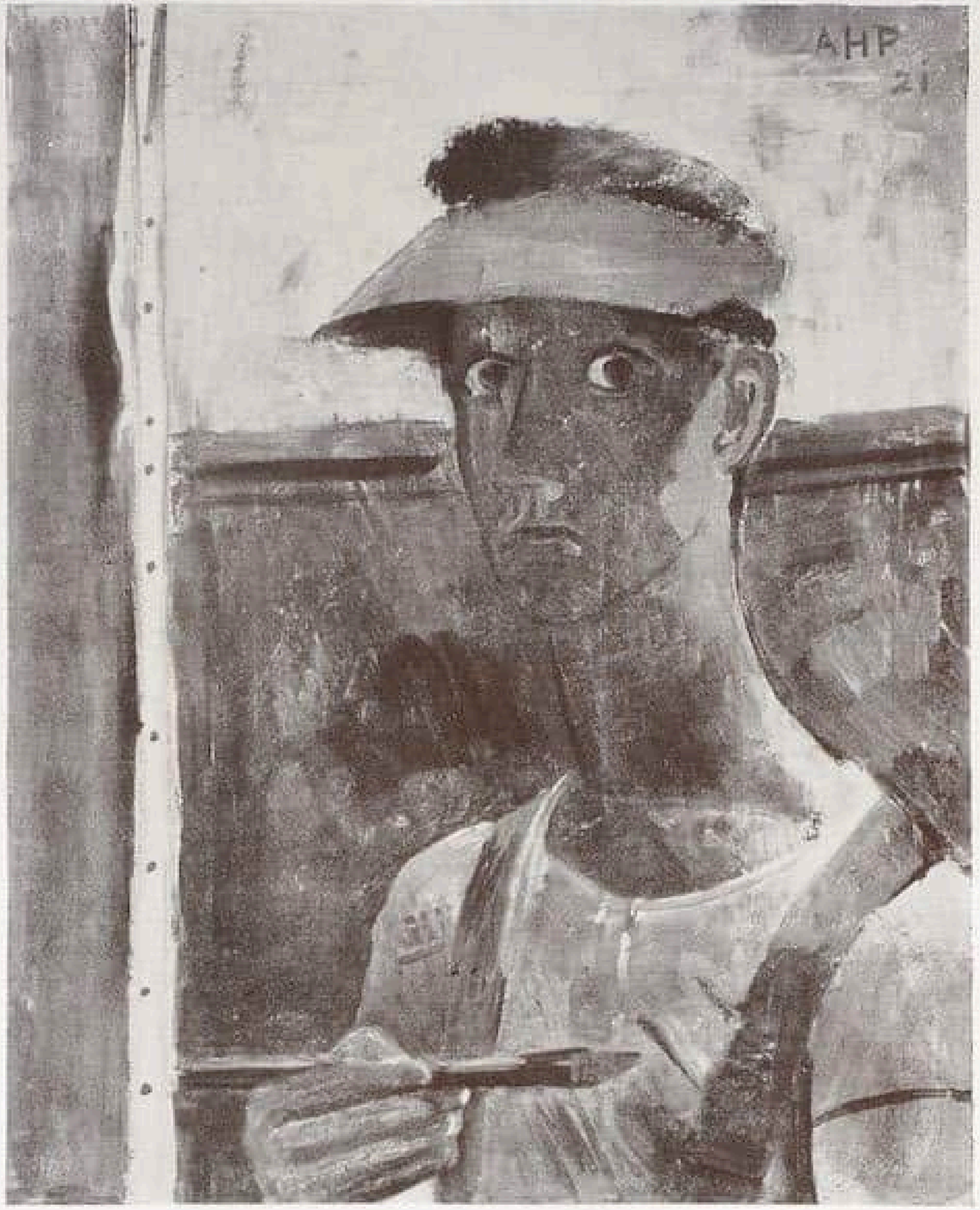
Bildnis Edwin Scharff. 1915.



Bildnis Frau H. B.-K. 1918.

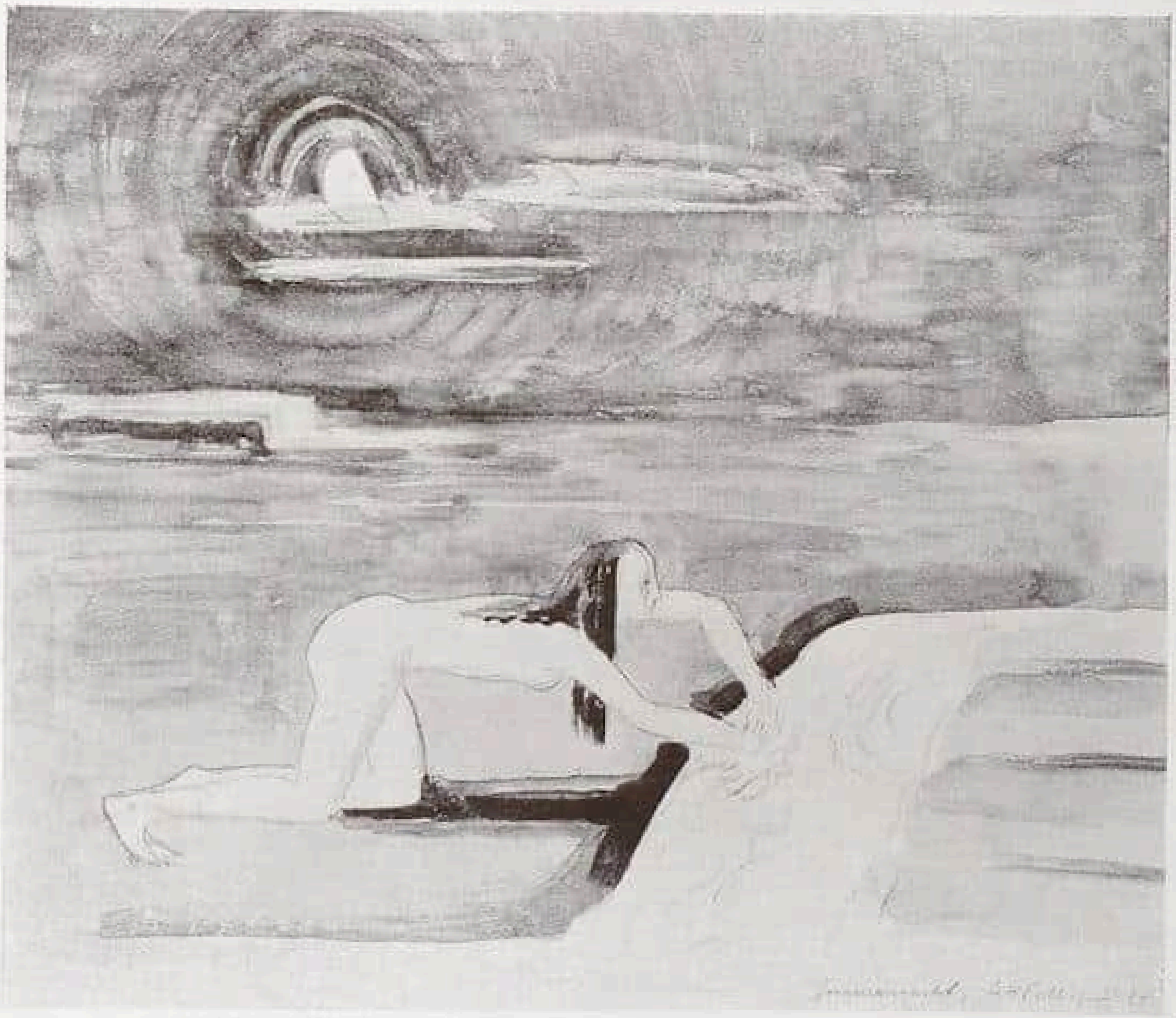
A. H. Pellegrini.

Stilleben.



Selbstbildnis.

A. H. Pellegrini.



A. H. Pellegrini. Sommernacht. 1920.

A. H. Pellegrini. Zeichnung. 1922.

Man ist versucht, angesichts der Landschaften und Figurenbilder die Vorfahren Pellegrinis unter den Romantikern zu suchen. Es ist Eichendorffsche Romantik in seiner Natur, in der Liebe zum Wald, zu der Stille des Waldes. Der Name Moritz von Schwind drängt sich auf. Wie eine neue Melusine sitzt die Genoveva Pellegrinis in der Einsamkeit des Bergwaldes und etwas Verträumtes, Unwirkliches — Märchenstimmung liegt über diesen Mädchen und Jünglingen, die sich im Walde begegnen, dem Tosen des Wasserfalles lauschen und die mit den Rehen wie Geschwister sind. Dieses Märchengefühl für die Dinge ist eine der anziehendsten Seiten bei Pellegrini. Aber wenn man das Gefühlsmäßige, Träumerische seiner Kunst, ihren starken Hang zur Romantik namhaft macht, so drängen sich fast gleichzeitig Worte vor, die darauf hinweisen wollen, wie sehr diese Gefühlswerte einem sehr überlegten Stilwillen — also etwas durchaus Verstandesmäßigem — untergeordnet sind. Deshalb wirkt die Malerei Pellegrinis nie weich oder gar süßlich, trotzdem sie voll Stimmung ist; sie ist männlich und unsentimental. — Das aber bestimmt den starken Eindruck dieser Kunst, daß hinter der Fülle der künstlerischen Gesichte eine Individualität von ungemeiner seelischer Struktur sichtbar und spürbar wird, ein wesentlicher Mensch, der auch ob der Verwirklichung rein artistischer Probleme niemals der feinsten seelischen Regungen verlustig geht; ein Künstler von durchaus eigener Prägung, der scharfen Intellekt und starkes künstlerisches Temperament in sich vereinigt, und der doch auch im großorganisierten, festgefügten Monumentalbild eine Frische und Zartheit des Empfindens gibt, wie man sie in der neuesten deutschen Kunst vergeblich sucht. Um sie wiederzufinden, müßte man auf die Werke des allzu früh verstorbenen Schweizers Hans Brühlmann zurückgreifen — dessen Tod ein Verlust für die abendländische Malerei war. Setzt man aber dem Namen Brühlmanns noch denjenigen Hans von Marées vor, so hat man die zwei Fixpunkte der Linie, die für A. H. Pellegrini herkunfts- und zukunftsweisend ist.

Alfred Kubin.

Alfred Kubin

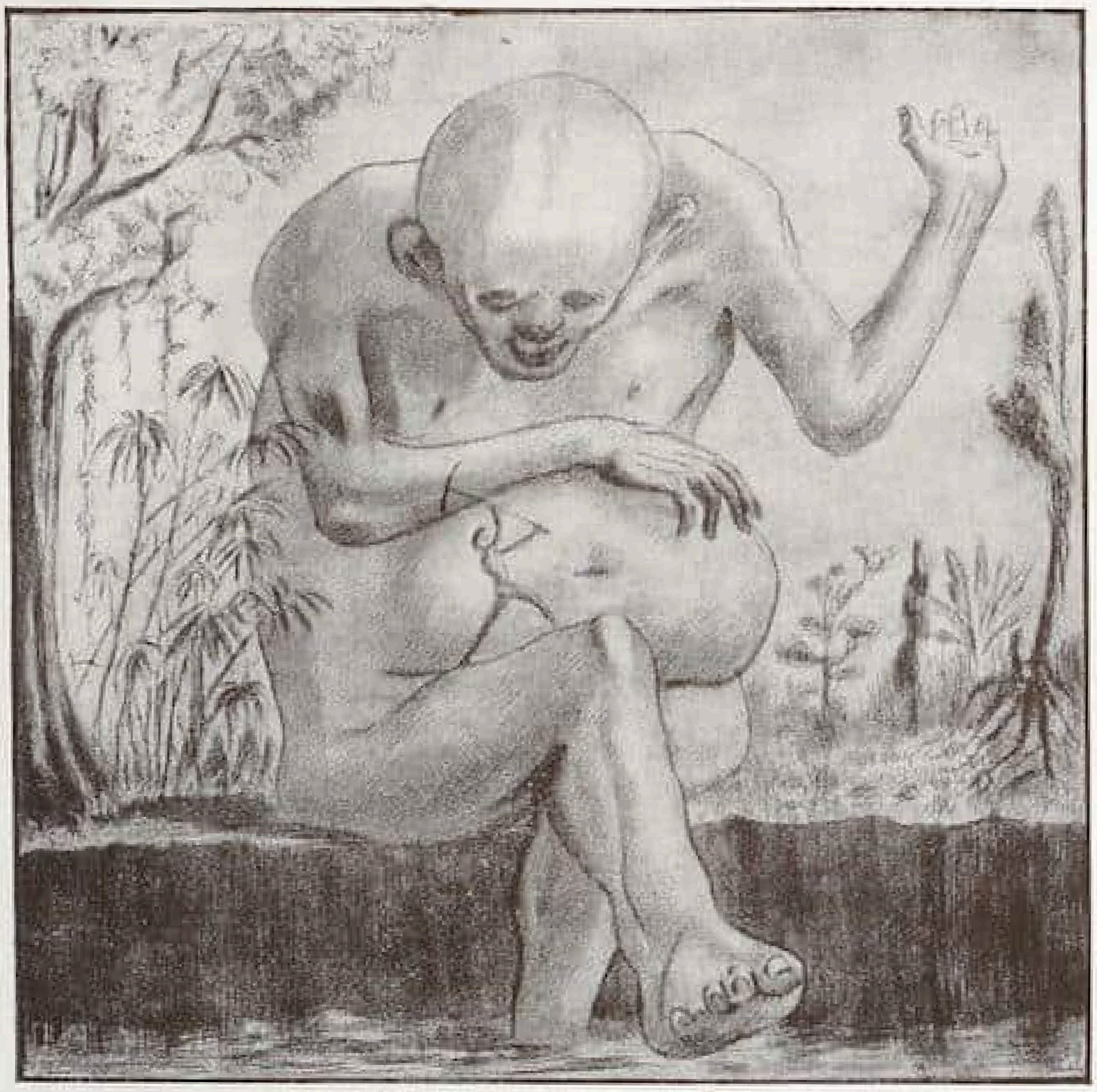
Von P. F. SCHMIDT | Mit acht Abbildungen auf vier Tafeln und ſieben Abbildungen im Text[1]

Man kennt Kubin faſt nur als Illuſtrator von Büchern; und ſicher iſt, daß in ſeinem Werk das Bild eine verſchwindende Rolle ſpielt, daß er ganz überwiegend Graphiker iſt, wie Callot, und in der Federzeichnung ſeine Welt ausgiebig und vollkommen verſtändlich machen kann. Aber ein Illuſtrator in dem üblichen Sinne iſt er ſo wenig wie G. Grosz oder Daumier; und als Künſtler kann man ihn am eheſten mit Enſor in eine Linie ſtellen: als ſuggeſtiven Darſteller alles Grauens und aller Schattenſeiten des Lebens. Ob es ſich hierbei um Illuſtrierung eines gegebenen Buchſtoffes — aber in welch freier Geſtalt! — oder um Blätter und Folgen ſelbſtändiger Erfindung handelt, iſt eine Frage zweiter Ordnung. Kubin beherrſcht das eine wie das andere mit gleicher Freiheit, und immer iſt es nicht der Stoff, durch den er wirkt, ſondern die Art, wie er ihn ſich unterwirft und in ſeinen Vorſtellungskreis hineinzwingt. Das Dämoniſche dieſes Zwanges und die tiefe Schwärze ſeiner Viſion ſind das Bannende in ſeiner Kunſt; ſie ſind es, die ihr einen höchſtperſönlichen Charakter und die ungemeine Kraft ihrer Suggeſtion geben.

Man erkennt an dem Beiſpiel Kubins — für uns noch offenſichtlicher als an dem Callots — von Daumier ganz zu ſchweigen —, daß es irgendwelche Wichtigkeit des Darſtellungsmittels für den Ausdruck nicht gibt. Im 19. Jahrhundert konnte man vielleicht noch ſagen, etwa bei Wilhelm Buſch: „Er iſt nur ein Zeichner", und den Künſtler damit auf eine niedrigere Stufe gegenüber den hochanſehnlichen „wirklichen" Malern mit Öl und Leinwand herabdrücken. Heute wiſſen wir allzu gut, daß ſich das Beſte deutſcher Kunſt zu allen Zeiten im Graphiſchen offenbart hat, um nicht einem reinen Zeichenphänomen wie Kubin die ihm gebührende Stelle im erſten Rang unter den „Malern" einzuräumen. Die Federzeichnung hat ſich längſt zum Rang einer ſelbſtändigen Kunſt erheben.

Bezeichnend für das rein Viſionäre ſeiner Kunſt, einer echten Ausdruckskunſt, wie ſie uns in früheren Jahrhunderten etwa bei Niklas Manuel, Wolf Huber oder Boſch entgegentritt, iſt die Art, wie er dazu gekommen iſt; in einer Zeit, wo es dem Künſtler noch ſehr ſchwer gemacht war, ſelbſtändige und unbetretene Wege zu wandeln. Auf freudloſe Jugend, eine qualvolle Lehrzeit als Photograph folgte nicht minder ergebnislos ein Aufenthalt an der Münchner Kunſtgewerbeſchule und eine recht bohemehafte Studienzeit bei Schmidt-Reutte in München. Hier lernte er wenigſtens Zeichnen und, etwas

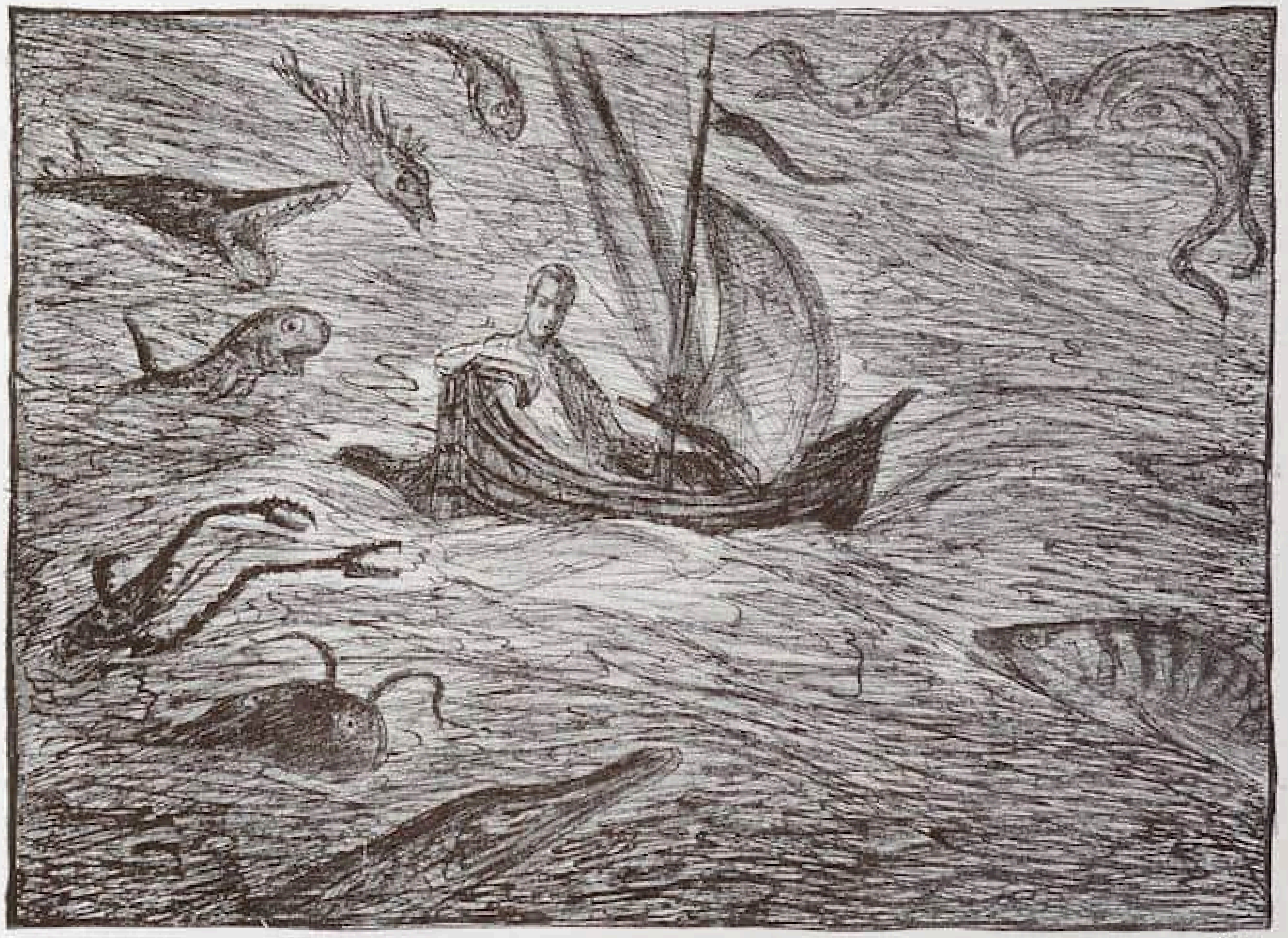
[1] Aus der Kollektiv-Ausſtellung „Alfred Kubin" bei Fritz Gurlitt, Berlin. — Im Verlage R. Piper, München, ſind folgende Illuſtrationswerke Kubins erſchienen: Doſtojewski, Ein Doppelgänger; Jean Paul, Neujahrsnacht; 20 Bilder zur Bibel; Am Rande des Lebens, 20 fakſimilierte Federzeichnungen



Alfred Kubin. Der Berg. Aquarell.

Alfred Kubin. Die Sonne von Königgrätz. Aquarell.

Alfred Kubin. Der Mann mit den Tieren. Aquarell.



Alfred Kubin. Das Schifflein. Aquarell.

Alfred Kubin. Zwecklos ſich dagegen aufzulehnen.
(Aus der Lithographien-Mappe: Kubin „Traumland“.)

weniger Harmloſes, Klingers Radierungen verehren; man ſpürt deren verhängnisvollen Einfluß nicht nur bei ſeinen Früharbeiten, ſondern weit in ſein ganzes Werk hinein. Was dann aber eines Tages über ihn kam, war doch eine ganz andere, himmelweit von der Klingers entfernte Offenbarung. In einem Variété überfiel ihn mit ungeheurer Wucht ein Katarakt grauenhafter Viſionen, die den Wehrloſen mit einer an Wahnſinn grenzenden Hemmungsloſigkeit ſchüttelten. Befreiung von dem Entſetzlichen fand er erſt daheim, indem er ſie in fieberhafter Eile niederſchrieb: in einer harten, ungefügen, ans Dilettantiſche ſtreifenden Manier, wie wir ſie in ſeiner erſten Mappe Zeichnungen von 1903 als etwas Unerhörtes, nicht ohne künſtleriſche Bedenken, kennenlernten. Der Rückſchluß auf Klinger lag ſo nahe, und dieſer Weg ſchien allzu gefährlich: es ſchreckten viele Spuren, die in dieſer Löwenhöhle verſchwanden ohne Wiederkehr. Aber bei Kubins Erſtlingswerken war doch ein Stärkeres zu ſpüren. Über der Aſſoziationsluſt, der literariſch gefärbten Intellektualität ſeiner Erfindungen ſtand ein dämoniſches Wollen, das aus ſtarker Intuition entſprang. Der tiefſte Kern dieſer Kunſt war eben nicht Gehirnſache, ſondern Erlebnis: Grauen vor den Abgründen des Daſeins; ein urwelthaftes Angſtgefühl, das ſich in ſonderbaren Kombinationen von Schreckensbildern einen Ausweg ins Freie der Bewußtheit ſuchte. Das literariſch Angekränkelte dieſer Frühwerke, deren Ausgeburten bis 1905 reichen, iſt etwas Sekundäres, man möchte faſt ſagen: Angeleſenes. Der Kern der Produktion iſt ſchon damals Kubinſches Geiſteseigentum geweſen.

Eben die Ungeſchicktheit ſeiner frühen Viſionen weiſt auch auf das Unentrinnbare, das Zwangsläufige dieſer Arbeiten. Seine ungeheuerlichen Angſtvorſtellungen fanden nicht Platz in der dürftigen Hülle aſſoziierender Zeichnung. Als die Flut ſeiner primären Halluzinationen ſich, um 1905, verlaufen hatte und dann die Nötigung eintrat, ſich an gegebene Vorſtellungen, an fremde Texte anzuſchließen: da begann bei Kubin ernſtlich der Zwang zu bildhafter Geſtaltung; da wuchs er zu ſeiner eigentlichen Be-

deutung empor. Nicht jene wilden, regellosen Abbilder des Grausens, des Krieges und aller primitiven Daseinsschrecken, die er aus neurotischer Verstörung herausschleuderte, werden sein Bild bestimmen, sondern die Federzeichnungen seiner Reifezeit, in denen er phantastische Dichtungen anschaulich paraphrasierte.

So aber ist es nicht, als ob bloß seine Illustrationen zu Büchern fremder Dichter dauernden Wert besäßen. Auch das ist nicht maßgebend, daß Kubin viele Erfindungen zu eignen Dichtungen gezeichnet hat, vor allem, und dies mit am vollendetsten, zu dem von ihm geschriebenen und illustrierten Roman „Die andere Seite“, die dergestalt ein doppeltes Bekenntnis seiner Weltanschauung darstellt. Wesentlich bleibt, daß er souveräner Gestalter aus eigener Imagination ist, auch wo er sich scheinbar dem andern Dichter unterordnet; und daß er zu allen Zeiten eigene Erfindungen in Einzelblättern und ganzen Folgen geschaffen hat. Den Stil dieser seiner reifen Kunst hat freilich das Illustrative bestimmt. Die graphische Geschmeidigkeit kritzelhafter, den Dingen ihr Flüssiges und Irrationales lassender Federzeichnung, die letzten Endes von Slevogt den Anstoß empfing. Dieser Umschwung in der Derivation Kubinscher Technik ist das Entscheidende. Aus den dilettantisch angeregten Flächenlösungen, aus der Klingerschen Aquatinta-Graphik hat er sich freiwillig zu der skizzenhaften Andeutungspoesie Slevogtscher Illustration gerettet. Hier lagen für ihn die Möglichkeiten und abstrakten Andeutungen des Schreckenden und Unheimlichen; hier konnte er anknüpfen, um aus der impressionistischen Technik das Instrument seines Willens zum Ausdruck zu erschaffen.

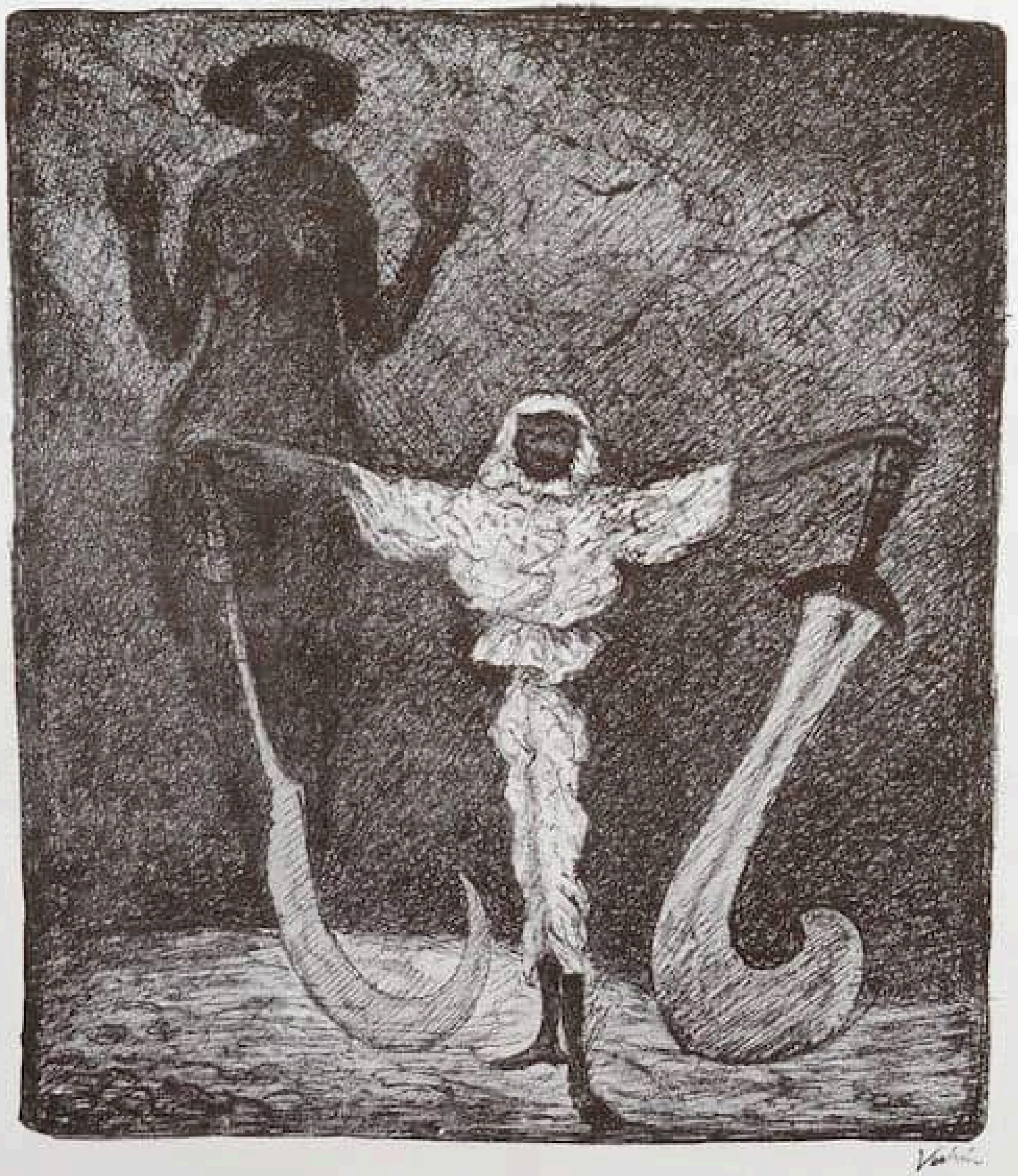
Denn dies ist festzuhalten: so wenig man den frühen Kubin im Ernst als einen Klingerschüler betrachten kann — dafür ist der ethische Grundton ein allzu verschiedener und noch differenter die psychische Herkunft beider —, so Weniges hat er im Wesensgrunde mit Slevogt gemeinsam. Slevogt bleibt auch in seinen verwegensten Improvisationen ein Kind der naturalistischen Zeit, die nicht an Seele, sondern nur an Sichtbarkeiten und höchstens an Geschehen glaubt und mit dem Maximum ihrer Phantasie gerade noch die Welt des Abenteurers umfassen kann, der sich Sindbad, Don Juan oder Cortez nennt. Was außerhalb der Möglichkeit des optisch Sichtbaren liegt, bleibt ihr, bleibt auch ihren größten Phantasten gänzlich verschlossen, die Welt des Irrationalen, das Unwahrscheinliche, das seelisch Hinterweltliche, kurz alles, was Ausdruck überwirklicher Vorstellungen ist. Es gibt kein Werk von Slevogt, in dem etwas wie Weltangst aufdämmert: diese Welt des materialistischen Scheins und des Optimismus kennt das Grausen nur in oberflächlichster Bedeutung als sinnlichen Nervenkitzel vor der Situation. Man vergleiche nur Slevogts „Schwarze Szenen“, wohl das Stärkste, was er geschaffen hat, mit irgendeinem Blatt aus Kubins „Anderer Seite“ oder Dostojewskis „Doppelgänger“: Die Überlegenheit des imaginativen Genies wird sich beim ersten Blick durch die abgründige Tiefe seiner seelischen Möglichkeiten kundtun, gegenüber der rein sensitiven Einstellung der Slevogtschen Schrecken. Diese sind historischer oder krimineller Herkunft und jonglieren mit körperlicher Pein; Kubin macht die Haare sträuben vor abgründigen Teufeleien der Seele.

Denn wer, wie Kubin, vom Schicksal das Zwielicht und Gespaltensein der „anderen Seite“ ins Herz gesenkt bekam, wer den bösen Blick für die Nachtseiten der Natur und des menschlichen Seins besitzt, kann sich nicht begnügen mit der Oberfläche des Schrecklichen, und noch weniger wird er die Heiterkeit des Liebenden an die Dinge herantragen können. Er ist verdammt, wie Schopenhauer — den Kubin darum auch als geistigstes Vorbild liebt —, in allem das Peinvolle der Zwangsbestimmung: das unumgängliche, das ewige Leiden zu sehen. Es gibt wohl kaum ein Blatt von seiner Hand, das nicht in die Schatten unheilvoller Ahnung getaucht wäre, das nicht die drohende Gebärde des Schicksals aufsteigen und den Betrachter bis ins Mark frösteln ließe. Auch harmlose Geschichten erhalten unter dem Anhauch dieses undefinierbaren Grauens eine gespenstische Nuance. Das Liniengewimmel der Kubinschen Strichtechnik schafft schon durch seine Schwärze und Unübersehbarkeit eine Grundstimmung des Ge-

Der Großfürst. Aquarell.

Schatzwächter. Aquarell.

Alfred Kubin.


Die ſchwarze Venus. Aquarell.

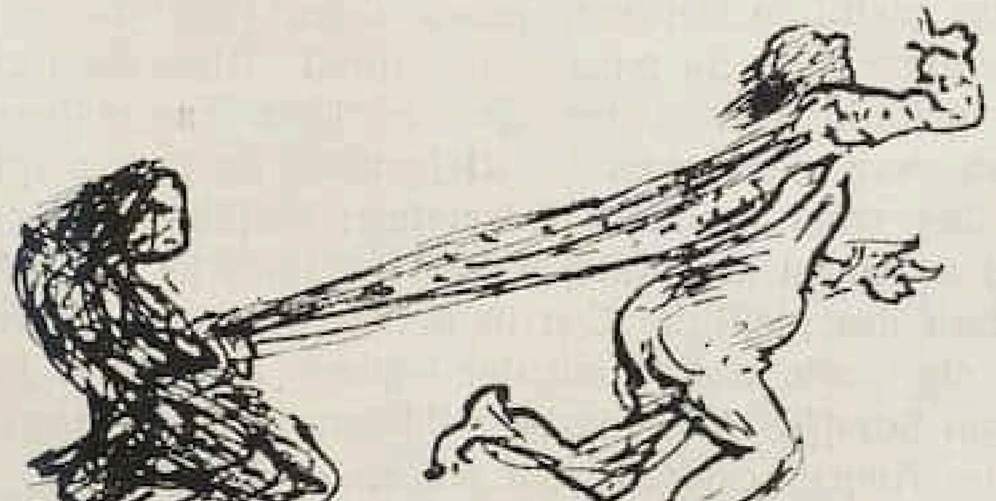
Tod und Mädchen. Aquarell.

Alfred Kubin.

spenstischen; und wo er ausdrücklich auf das Unheimliche hinarbeitet, wird es zum unübertrefflichen Instrument seines Ausdruckswillens. Keine Farbe könnte bühnenhafter, kein Umriß drohender wirken, als der geronnene und doch in wimmelnder Beweglichkeit bleibende Komplex seines Gekritzels. Unsichtbar aber allgegenwärtig geht bei ihm der Teufel um und vergiftet schon im Keim die schöne Welt zur Lüge und Fratzenhaftigkeit. Dieser Unausweichlichkeit des bösen Blickes hat er mit Ensor gemeinsam und auch das dämonisch Unbestimmte des Liniengewirrs und der bösen leichenhaften Farben in seinen Aquarellen. Man sieht, daß diese Technik nichts Zufälliges und Gewolltes ist. Derselbe Zwang zu irrationaler Unabsehlichkeit und „unendlicher Melodie“ trieb schon das Geriemsel germanisch-irischer Ornamentik im frühen Mittelalter, trieb das romanische Bandgeschlinge und spätgotische Astwerk nicht minder wie die Maßlosigkeit Grünewaldischer und Boschischer Figurenknäuel zu so unerhörten, immer wiederkehrenden Extremen. Für eine romanische Phantasie gesetzmäßiger Klarheit ist eine solche Leidenschaft für das Verdunkeln unfaßbar und ganz sicher verwerflich: aber sie ist im deutschen Wesen tief und unausrottbar verwurzelt. Und wenn Kubin auch aus dem böhmischen Grenzlande zwischen Slawen und Germanen herkommt: die Nähe des fremden Stammes hat zu allen Zeiten die nationalen Instinkte nur verschärft und nicht verwischt. Viele der ausgeprägtesten Repräsentanten des Deutschtums entstammten den Grenzbezirken. Und so ist auch Kubins Dämonie aus betonter Blutszugehörigkeit zu verstehen; vielleicht, daß slawische Schwermut ein wenig fremdartige Färbung dazu gegeben hat.

Wer Kubin kennt, weiß auch, daß der tiefe und leidende Ernst seiner Schöpfungen aus der Melancholie des Menschen stammt, der selber am schwersten unter seinen Visionen leidet. Aber er trägt diesen Pessimismus nicht äußerlich zur Schau, sondern hält ihn in den Tiefen der Seele verborgen und läßt ihn nur in seiner Kunst sich ausströmen. Dies macht sein Werk so reif und wahr und voller Leidenschaft: immer von neuem wird es aus den nie versiegenden Quellen des Erlebens und des Leidens gespeist. Der Unerfahrene ahnt kaum, aus welchen Abgründen von Schmerz sich der Künstler unaufhörlich durch seine Werke befreien muß, um nicht zugrunde zu gehen.

Das aber ist vielleicht die sittlichste Bestimmung der Kunst: daß einem Leidenden der Gott gab, „zu sagen, was er leide“. Denn so erlöst er nicht nur sich von der Sünde der Individuation, sondern er reinigt auch durch das Tragische seiner Gebilde die Seele des Betrachters. Daß es Schuld und Grauen und Qual gibt: das zu wissen ist nicht genug; es muß auch unmittelbar angeschaut und erlebt werden können, nicht im Leben, sondern in der Form von Kunstwerken, damit es das ätzende Gift seiner Wirklichkeit verliere. Für die Diätetik der Seele ist so notwendig wie die Philosophie Schopenhauers und das Grauen der Dichtungen Swifts oder Bronnens: die erschütternde Offenbarung des schuldlosen Leidens am Dasein in der Zeichnung Kubins.



Alfred Kubin.

Alfred Kubin.

Der Bildhauer Karl Knappe

Mit neun Abbildungen auf vier Tafeln — *Von KONRAD WEISS*

Für das neue künstlerische Empfinden ist sehr wesentlich bezeichnend das Bedürfnis plastischer Verwirklichung. Aber, so weit man sieht, bleibt es noch in der Frage, ob der Trieb zum skulpturalen Geschöpf, da er doch meistens in Empfindsamkeit stecken geblieben ist, um etwas Entscheidendes über die ältere Naturbewältigung im Gefühle Rodins hinauskam, obschon im neuen Empfinden das Bewußtsein davon war, daß Rodin die Natur mehr in das Fließende überlassen als in das Geformte aufgehalten hat. Die neue Skulptur hat der einschleichenden Empfindsamkeit durch breitere Theorie oder idolhaftere, dem Subjektivismus entwundene Formung zu entkommen versucht Das Fließende in ihr wird durch schärfende Einhalte verdeckt, das Subjektive durch ein Zurückformen in primitive Seinsgestalten aus dem zersetzenden Element zu retten gesucht.

Wesentlich war auch die Einstellung gegen die Klassik; aber mehr gegen die Klassik als historische Form, während die prinzipielle Klärung für die Gegenwart angeregt, jedoch nicht durchgeführt ist. Es kann sich allerdings auch nicht darum handeln, eine Kunstentwicklung von einer prinzipiellen Klärung abhängig machen zu wollen, denn der Mensch ist das plastische Geschöpf seines Tuns, schon bevor er eine theoretische Entscheidung angerufen hat. So auch in der Kunst. Aber die Richtung, die durch ein künstlerisches Tun gestärkt oder geschwächt wird, kann man wissen und anrufen wollen.

Das, wenn auch noch nicht erreichte, Wesentliche an dem plastischen Bedürfnis der Gegenwart liegt aber wohl in dieser Erkenntnis: Plastik ist weniger als jede andere Kunst der Versuch zu einem menschlichen Sein (welches sie allerdings in der typischen Klassik war), sondern das plastische Tun ist der Versuch zum menschlichen Werden. Es ist die Linie über die Gotik, welche mit der letzteren Alternative bezeichnet wird.

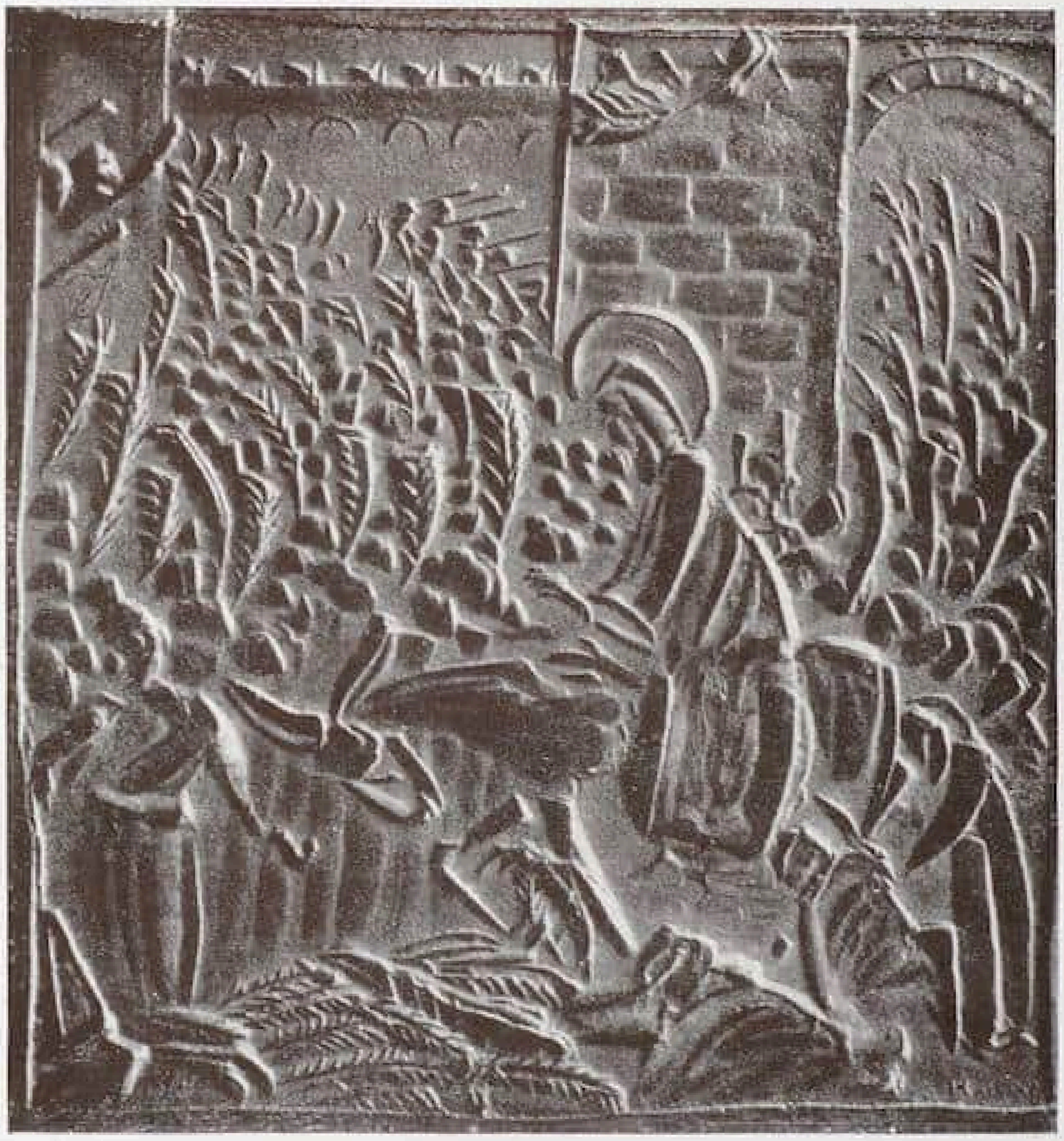
In dem bisherigen Schaffen des Münchner Bildhauers Karl Knappe springt die Stärke eines Weges in die Augen, einer in ihm wagenden Konsequenz, eines Losgelöstseins, das die idealen Imitationen nicht mehr kennt und auch von der anatomischen Keramik für Gefühlsgehalte, die vielfach sonst an Stelle der ersteren getreten sind, nicht gelockt wird. Der Stil seines Tuns ist Takt, Schritt, Stufe, Melodie der Umkehr, indem, während der Takt sich hineinwirkt, die Gestalt heraustritt; Einschnürung, um eine Bahn

„Weihnachtsabend" und „Verkündigung an die Hirten".
Plakette. Bronze.

Kruzifixus. Holz.

Hagar. Bronze.
Staatsgalerie, Stuttgart.

Karl Knappe.



Karl Knappe. Einzug in Jerusalem. Plakette. Bronze.

Karl Knappe. Simsons Rache. Plakette. Bronze.

weniger des Gefühls als des Gesichtes und des geschaffenen Glanzes zu befreien. Knappes Schöpfungen haben eine eigentümlich starke örtliche Bestimmung und Ereignishaftigkeit in sich selber. Die Plaketten lagern sich ein, sie werden im Einschnitt lebendig, die Rundschöpfungen haben eine Aufrichtung von winkelhafter Distanz; aber der Winkel, der ihre Linie richtet, ist keine Grenze eines Raumes (wie etwa bei Barlach), sondern ein musikalischer Takt nur auf den Bestand des Innern bezogen. Darum auch sind die Arbeiten Knappes, sowohl die Plaketten wie die Figuren, keine Reliefs im gewohnten Sinne, so sehr sie äußerlich gesehen Reliefcharakter haben und so sichtbar gern mit Schnitt und Kerbung gerabeitet ist. Es sind keine Reliefs, die auf einen Hintergrund als irrationalen oder richtiger hypothetischen Träger gedacht sind (ähnlich wie beim Rundkörper auf das Zentrale); sondern sie werden als Verkörperungen aus Art und Spannung des Gedankens im Material empfangen. Nicht die Imitation eines Organismus oder einer konstruktiven Tendenz ist bei ihnen das erste, sondern die Kreatur des Holzes oder Steines, die Spannung einer Arbeit im Takte der Berührungsmöglichkeit wird geschaffen. Hieraus ergibt sich das Leben, die Differenz des Lebendigen gegenüber einem allgemein empfundenen Sein, das Plus eines Ereignisses, das über das bloß Empfundene einer Gegenwart hinausgeht. Der Wille zum geschaffenen Werk findet mit dem Dinglichen zugleich seine nähere Bestimmung.

So ergibt sich auch ein Weg, um von der Neutralität, die sich wie ein Fluch auf das künstlerische Wesen und besonders auf die Plastik gelegt hat, fortzukommen. Auf das bloß modellierende Können wird verzichtet, das Handwerkliche wird in einem neuen Sinne wieder dienend und doch bestimmend. In der Spaltung eines Holzes liegt Spiel und Widerspiel einer schaffenden Erfahrung, die sich furcht und die Einsicht im Hintergrund der Gestalt wie in einem Becken sammelt. Das Tun will nicht bloß positive Formen erzielen, sondern die Negation oder besser die positive Verschränkung mit der Negation ist ihm ebenso wichtig. Damit kommt der Takt von Licht und Schatten wieder in ein inneres, sehr wirkliches und zugleich unkörperliches Verhältnis. Die weiße oder graue Reflexion wird verlassen; das Ereignis wird in fühlbarem Geschehen farbig.

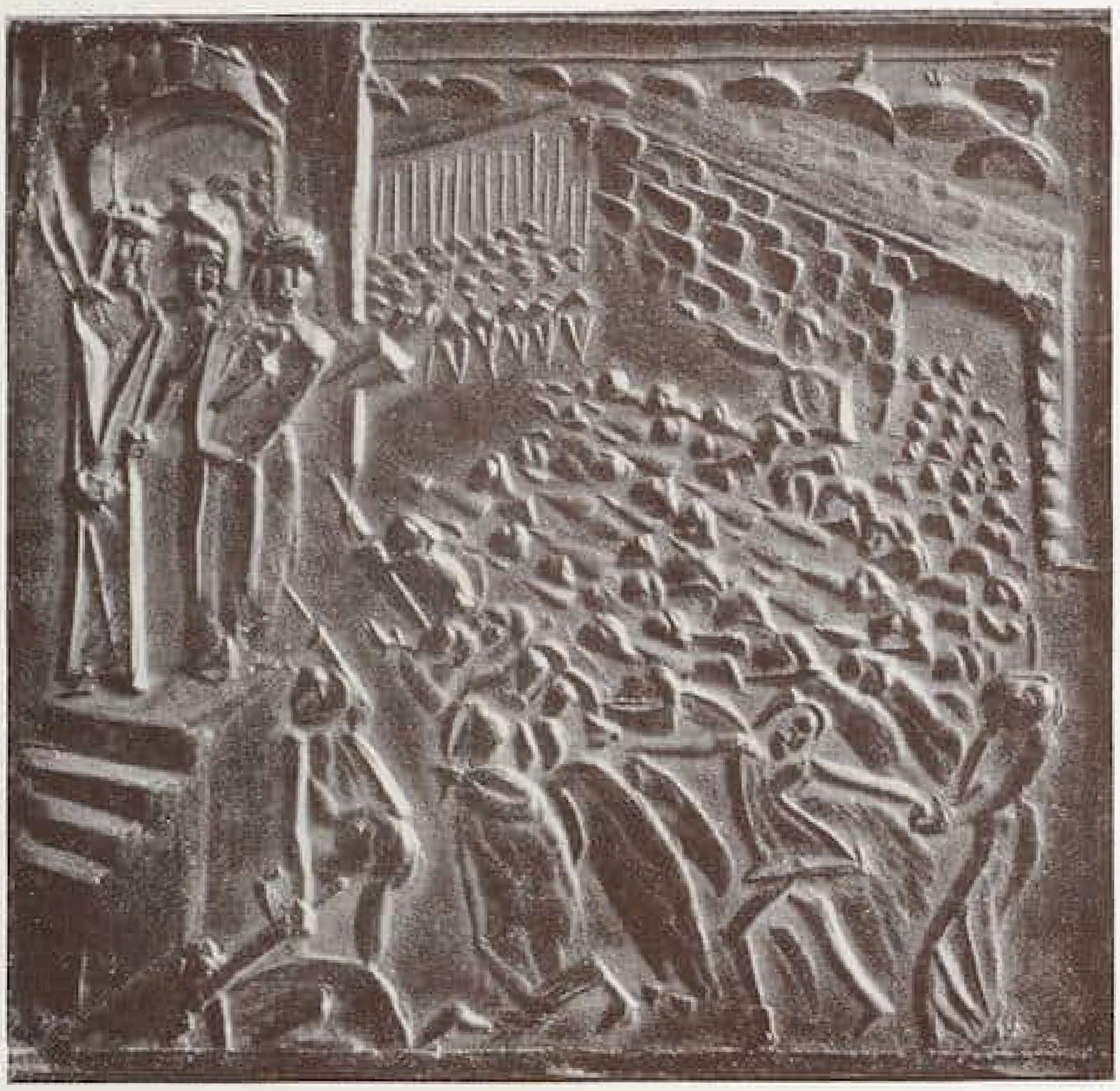
Was der Bildhauer Knappe schafft, das Künstlertum, in dem er sich verantwortlich findet, gehört in den Zusammenhang eines neuen Sinnes, des Sinnes, der tatsächlich wie ein Schnitt durch unsere Zeit geht und heute jeder nichts mehr als begrifflich gewordenen Situation ihr Daseinsrecht bestreitet, ihren verantwortungslosen Kern, ihre nicht mehr mit der Fraktur des ganzen Daseins verbundenen und verwurzelten, neutra. schönen Formzüge angreift und den alten Bestand kritisch aus seinem Zentrum drängt. Die Wand ist lebendig geworden, auf die wir unsere Bilder und Reliefs hingedacht haben. Der Bau selber will wieder als Funktion seiner Kräfte ins Ereignis treten. Ähnlich will der Block und die Fläche nicht nur als abgegrenztes Werkstück, sondern als Volumen mit einer gewußten Tiefenspannung und nicht nur als Widerhalt, sondern als Gewicht, Grenzung und Innenform zugleich gewertet sein; der Rahmen ergibt sich aus der Spannung der Gehalte. Man versteht in diesem Sinne besonders die Plaketten, die gewissermaßen Urkunden der künstlerischen Wechselwirkung sind; ihre ins Relief gesetzten formenden Schriftzüge tragen den Sinn und Inhalt in einen eigentümlichen, fast heraldischen Glanz des Daseins heraus.

Hier ist etwas von dem Speziellen und Ersten, was man bei der Betrachtung der Schöpfungen Knappes erkennt. Die Absicht kommt von einer Fassung und Umklammerung des Ganzen her, ist oder scheint zunächst noch mehr von der Übersetzung des Charakteristischen in den Klang der Form in bewegten und gegenbewegten Konsonanzen bestimmt, bis das Ringen um das engere Wesen einsetzt, das, indem die einzelnen Punkte lebendig werden, eben dadurch im Gegensinn die Form in das größere Gesetz stellt. Es ist auch hier die Paradoxie des Kunstschaffens, die sich an einem persönlichen Beispiele ereignet: daß nämlich ein Können scheinbar von außen her auf den inneren

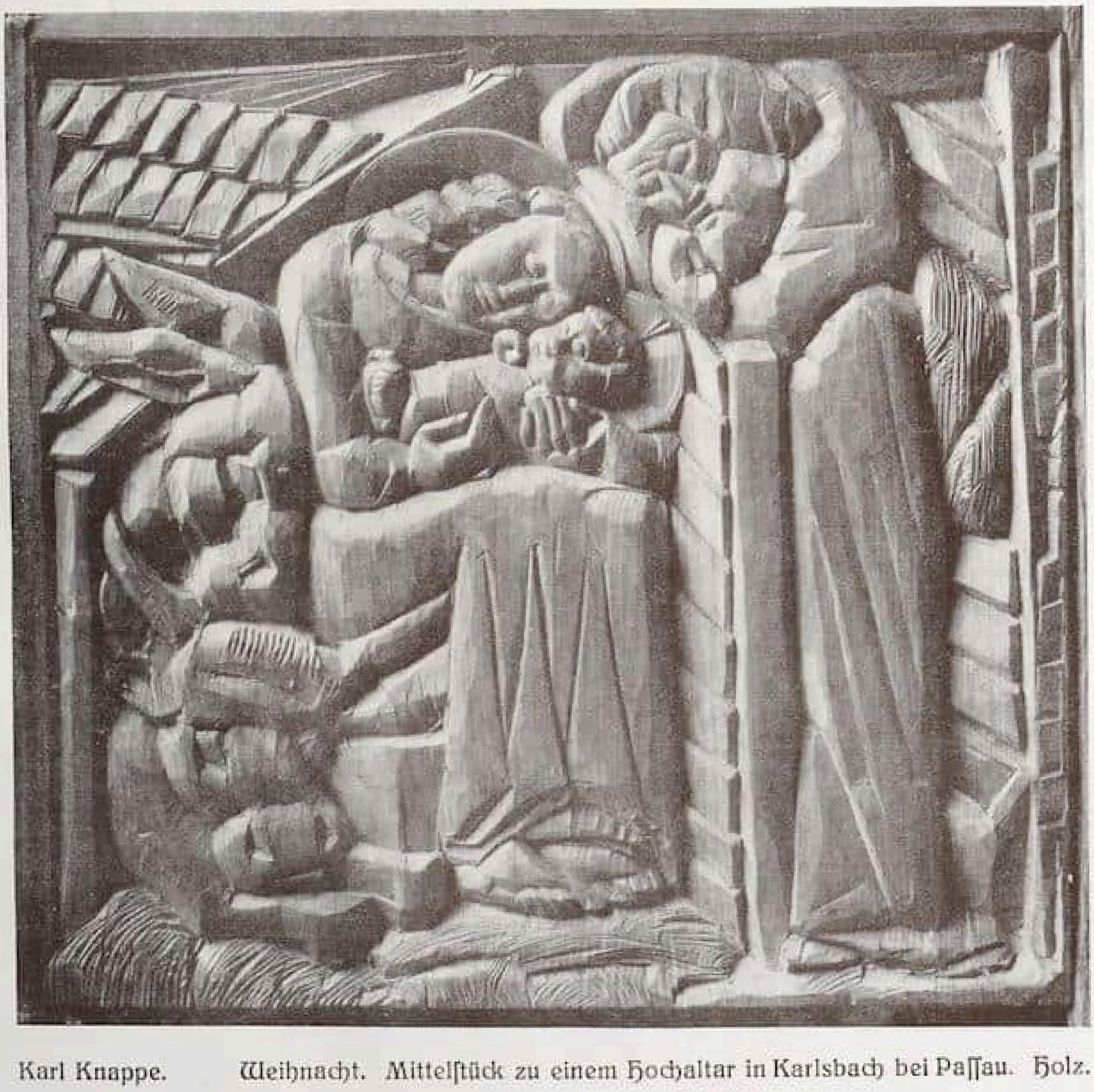
Kern zu tatſächlich erſt den Umfang freimacht und groß werden läßt. Dieſe Dualität des Geſchehens, in dem ein Außen und Innen ſich ausſchließend ſchaffen, gehört auch zum Weſen des Gotiſchen. In ihr löſt ſich, faſt ſkizzierend, nicht an ein Zentrum, ſondern an eine Folge gebunden der Sinn und, Gewalt aus Gewalt zweigend, hebt ſich das Werk aus dem Bann der Maſſe. So das Geſchehen hinſichtlich der Form. Dazu kommt eine plaſtiſche Empfindung, die nicht in der puren ſchöpfenden Abſicht ſtehenbleibt, welch letztere doch ſchließlich immer eine bloße Analogie zum Organiſchen iſt; ſondern das plaſtiſche Denken iſt bei dieſem Bildhauer in einem ſeltenen Grade mit dem Material verbunden, jedoch eben wieder nicht als Materialgedanke im techniſchen Sinn, den die letzten Jahrzehnte gepflegt haben und der gerne einer gewiſſen Sentimentalität korreſpondiert. Hier wirkt eine ſtarke bildhafte Phantaſie entgegen, die im Material einen Gedanken ſinnt. Das Material ſoll ihm kein Grundempfinden von Materie geben (woran in einem keramiſchen Sinne das Plaſtiſche heute leidet), ſondern das Material gibt ein Akzidens, das Akzidens, mit dem ein Sinn in die Erſcheinung tritt. Das Material iſt auch nicht erleidend (wodurch heute oft ein zu ſehr graphiſcher Formumriß entſteht), ſondern es kommt in eine ihm weſentliche Entfaltung.

Eigentümlich — um von dem Formalen, wo es ins Inhaltliche übergeht, nicht weiter zu reden — iſt die perſönliche Konſonanz, unter der die Begegnung von Werk und Wille vor ſich geht. Es iſt ein Glanz wie zwiſchen Holz und Metall, ein gleichmäßiges und gefeſſeltes Leuchten, das auch die realeren Führungen der Lichter und Schatten in ſich ſchließt und das plaſtiſche Geſchehen in einer feinen Bergung hat. Hierin äußert ſich ein geſammeltes und eingewirktes Schmuckempfinden, das Ganzheit in einem Schaffen verrät und das verwandt wird dem alten und primitiven Geſtalten der Kunſt, das in Freiheit kam, indem es in Anwendung ging.

Alfred Kubin.



Karl Knappe. Christus vor Pilatus. Plakette. Bronze.



Karl Knappe. Weihnacht. Mittelstück zu einem Hochaltar in Karlsbach bei Passau. Holz.

Porträtbüſte Carl Caſpar. Bronze.

Porträtbüſte Dr. Tim Klein. Bronze.

Karl Knappe.

Sammlungen

Die Wiedereröffnung des Deutschen Archäologischen Instituts in Rom

Am 30. Oktober wurde das Deutsche Archäologische Institut in dem großen Bibliotheksaal seines neuen Heims mit einem feierlichen Festakt wieder eröffnet. Diese erste Veranstaltung trug einen rein internen Charakter, es waren nur Vertreter der deutschen Wissenschaften geladen. Anwesend waren beide Botschafter des Reichs, der bayrische Gesandte beim päpstlichen Stuhl sowie die Herren der Botschaften. Auch Fürst Bülow war erschienen. Ferner waren das preußisch historische Institut und die Bibliotheca Hertziana durch ihre Direktoren, der Campo Santo Teutonico und die Anima durch ihre Rektoren vertreten. Ebenso waren die Vertreter der deutschen Presse ziemlich vollständig zur Stelle.

Die Feier wurde mit einer Rede des ersten Sekretars des Instituts, Prof. Amelung, eröffnet. Seine Ansprache enthielt den Dank an seine Mitarbeiter sowie an die Gönner und Förderer seines Werks, die die Unterbringung des Instituts in seinen neuen Räumen möglich gemacht haben. Er gab nach einem kurzen Rückblick auf seine Gründer und seine Geschichte die Ziele und Richtlinien für die Weiterarbeit nach dem Kriege; er betonte weiter die Notwendigkeit der Zusammenarbeit mit dem römisch-germanischen Zentralinstitut in Frankfurt und wies auf die geplante Abhaltung von Vorträgen zur Förderung der Studien und zur Weiterbildung der jüngeren Archäologen hin. Die Antwort des Generalsekretars der archäologischen Institute, Prof. Rodenwaldt, enthielt zunächst den Dank an Prof. Amelung, dem das Werk der Wiedereröffnung in erster Linie zu danken ist, und wies auf das Zusammentreffen der Wiederaufnahme der Tätigkeit des Instituts mit seinem 25jährigen Bestehen als Reichsinstitut hin. Diesen beiden Reden folgte eine kurze Ansprache des deutschen Botschafters, Freih. v. Neurath, der zugleich in Vertretung des Abgesandten des Auswärtigen Amtes sprach, mit Worten der Anerkennung für das Erreichte und Geleistete und dem Versprechen, dem Institut auch von seiten der Botschaft jede nur denkbare Förderung angedeihen zu lassen.

Das Institut ist nunmehr in den Räumen des evangelischen Gemeindehauses (79 Via Sardegna) untergebracht. Von den Räumen, die dem Oberkirchenrat abgemietet sind, stehen für Bibliothekszwecke zwei Stockwerke zur Verfügung. Das Erdgeschoß enthält die Eingangshalle, die zur Aufstellung der Garderoben dient. Links davon befindet sich ein kleiner abgeschlossener Raum, in dem die Platneriana Aufstellung gefunden hat. Auf der rechten Seite liegen die Zimmer für den ersten Sekretär, für die Diapositive und das Depot.

Auch auf der sehr geräumigen Treppe, die in den ersten Stock hinaufführt, mußten eine Anzahl von Bücherregalen untergebracht werden. Die Hauptmasse der Bibliothek steht in dem großen Bibliotheksaal in den Regalen und in der Anordnung des großen Studienraums des alten Hauses. Eine große Zahl von Fenstern gewährt günstiges Licht, für die Studierenden ist eine reichliche Anzahl von Arbeitsplätzen vorhanden. Ein besonderes Zimmer dient zur Unterbringung der Zeitschriften.

Es kann wohl gesagt werden, daß man beim ersten Gang durch die Säle den Eindruck hatte, daß das Institut wieder seiner alten Tradition entsprechend würdig untergebracht ist und daß sich die Studierenden in den so zweckmäßig und praktisch eingerichteten Räumen auch in Zukunft wohlfühlen müssen. So darf man der Hoffnung Ausdruck geben, daß für das Deutsche Archäologische Institut eine neue Epoche ersprießlicher wissenschaftlicher Tätigkeit begonnen hat. L. S.

Die erste Ausstellung der Neuerwerbungen der Albertina

Die Wiener Albertina hat in den letzten Jahren einige Teile ihrer Sammlung durch Neuerwerbungen bedeutend ausgebaut. Alfred Stix, der Leiter der Sammlung, hat in richtiger Einstellung auf die tatsächlichen Bedürfnisse kunstsuchender Menschen das bisherige System der öffentlichen Sammlertätigkeit durchbrochen. Für ihn soll eine Galerie nicht als fixes, ein für allemal expertisiertes Kuriositätenkabinett bestehen, sondern stets wachsender Nährboden für freudevolles Betrachten sein. Deshalb wurden nicht allein wie bisher historisch oder stilistisch gesicherte Zeichnungen, die dann beinahe ausschließlich Werkzeichnungen zu bekannten fertigen Objekten sind, erworben, sondern es wurden auch freie, vorerst noch unbestimmte, noch vor dem Zwang vollendeter Komposition entstandene Zeichnungen für wert befunden, dem altehrwürdigen Musealbestand einverleibt zu werden.

Diesmal ist es vor allem eine Auswahl italienischer Zeichnungen des 15.—18. Jahrhunderts nebst wenigen Skizzen der nördlichen Völker, die gezeigt werden. Die Blätter des frühen 15. Jahrhunderts, darunter Zeichnungen von Pisanello und Stefano da Zevio, sind nach der Ausgeglichenheit der Strichführung und der allgemeinen technischen Ausfertigung wohl überhaupt als Selbstzweck entstanden. Werkzeichnungen und freie Skizzen sind uns aus dieser Zeit kaum erhalten. Daher auch die vollendete Zartheit und Harmonie, wie bei den drei klagenden Marien, das Fehlen jeder unmittelbareren,

robusteren Ausdruckbewegung. Mantegnas „Sebastian“ ist in dieser Hinsicht ein Meisterwerk. Bei späteren Blättern wie dem des Pinturicchio und dem paduanischen mit der allegorischen Figur ist das künstlerische Fertigsein schon direkt durch seine Bestimmung zur Übertragung auf Bild oder Stich gegeben. Dagegen die dem Tizian zugeschriebenen Kirchenväter, Tintorettos Hl. Familie oder gar Jacopo Bassanos biblische Legende! Freies, unbesorgtes gegenwärtiges Schaffen, das nicht sofort und stets die Endfassung einer Bildkomposition als Zweck der Zeichnung vor Augen hat.

Gegen 20 Blatt Studien sind von dem Freskomaler Franceschini ausgestellt, der, typisch für das damalige Schaffen, mit schon fast artistischer Könnerschaft große Kompositionen aus dem Handgelenk, wenn auch nach unzähligen Vorstudien, formal lückenlos hinsetzen konnte. Einige derartige Vorstudienblätter, entstanden aus vielen verbessernden Überklebungen, könnten bei vorsichtigem Ablösen der einzelnen Papierabschnitte und gleichzeitigem Photographieren jedes einzelnen der sich dann ergebenden Teilstadien reizvolle, aufschlußreiche Handhaben zur Klarlegung der technischen Behandlung der Studien im damaligen Atelier ermöglichen.

Dann die Venetianer und Neapolitaner des 18. Jahrhunderts: die beiden Tiepolo, Guardi, Del Mondo; nicht minder vollendete, nicht minder routinierte, nicht minder geistreiche Aphorismen! Aber diese scheinbar flüchtigen Einfälle sind nur zuletzt hingeschriebene, endgültige Fassungen einer endlosen Serie von Umformulierungen, indes so pikant in Linie und Lavierung gefaßt, daß dies aus den künstlerischen Erfahrungen der Jahrhunderte gesogene Raffinement sogar den Reiz plötzlicher Eingebung widerspiegeln, ja fast ersetzen kann. Erst die Skizze des Österreichers Maulbertsch hebt diese Täuschung auf. Hier ein momentanes Sich-aussprechen, ohne Denken, aber auch ohne Bedenken, jäh und unbeholfen, aber mit dem ganzen graphischen Zauber eines einmaligen Ausdrucksuchens.

Wir freuen uns auf die weiteren Offenbarungen der nächsten Sektionen der Neuerwerbungen und hoffen, daß es dem Leiter der Albertina auch fürderhin gelingen wird, hemmende Hindernisse aus dem Weg zu räumen. P.-N.

Erwerbung der Sammlung Carl Baer durch die Stadt Mannheim

Auf Veranlassung des Direktors des Historischen Museums in Mannheim, Prof. Dr. Walter, hat die Stadt Mannheim die Sammlung Carl Baer-Mannheim erworben. In seiner Sitzung am 30. September hat der Bürgerausschuß den Ankaufsbedingungen zugestimmt. Die Kunstsammlung des Privatmannes Carl Baer gehört zu den allerbedeutendsten ihrer Art; sie ist weit über die Grenzen Deutschlands bekannt. Museumsfachleuten und Kunstfreunden machte sie der bisherige Besitzer gerne zugänglich; hauptsächlich ihretwegen genoß Mannheim draußen als eine Stätte erfolgreichen Privatsammelns einen angesehenen Ruf. Dieses Lebenswerk langjährigen Sammlerfleißes, außergewöhnlichen Sammlerglückes und hervorragender Kennerschaft umfaßt zwei Hauptsammelgebiete: Porzellan des 18. Jahrhunderts, vor allem der ehemaligen kurpfälzischen Manufaktur Frankenthal in hervorragend schönen und seltenen Stücken, außerdem Kleinporträtkunst in Reliefs, Büsten und Miniaturen. Es ist sehr zu begrüßen, daß diese rund 700 Nummern, darunter etwa 340 Nummern Frankenthaler Porzellan, umfassende Sammlung der ehemaligen kurpfälzischen Hauptstadt Mannheim dauernd erhalten bleibt. Sie wird als „Sammlung Carl Baer“ voraussichtlich im nächsten Frühjahr im Schlosse neu aufgestellt werden, wenn dort die Neuordnung des Historischen Museums durchgeführt wird. Vor einigen Jahren hat der Bruder des Herrn Carl Baer, Otto Baer † in Chicago, dem Mannheimer Altertumsverein letztwillig eine reichhaltige Sammlung von etwa 170 kunstvollen Taschenuhren vermacht. Diese Sammlung Otto Baer ruht noch in sicherem Gewahrsam verborgen und wird voraussichtlich auch im nächsten Frühjahr erstmals im Historischen Museum ausgestellt werden. R.

Erfurt

Schon seit langem harrte die Sammlung heimatgeschichtlicher Altertümer im Hospital einer durchgreifenden Reorganisation und Neuaufstellung, die nunmehr erfolgt ist. So fand am 29. September die Eröffnung des „Museums für Heimatgeschichte“ im Herrenhaus des Großen Hospitals statt. Wie der prächtige Barockbau des ehemaligen Packhofes für die Kunstsammlungen, so bildet das Große Hospital, in dem sich ein Stück Alt-Erfurt unverfälscht erhalten hat, den denkbar schönsten Rahmen für die heimatgeschichtlichen Denkmäler, deren Neuaufstellung einen äußerst günstigen Eindruck hinterläßt. Ausgezeichnet ist schon die farbige Wirkung der Räume: das Treppenhaus ist in hellem Gelb gehalten, die Museumsräume selbst auf lichtes Blau, Grün, Gelb und Rosa gestimmt. Im Treppenhaus haben zunächst ein paar aus Erfurt stammende Bildwerke und Gemälde vom 15. bis zum 18. Jahrhundert einen Platz gefunden, daneben Folterwerkzeuge und sehr schön bearbeitete Richtschwerter aus dem alten Rathaus. Die große Halle, die man zunächst betritt, ist zu einem monumentalen Alt-Erfurt-Raum umgestaltet worden, der die große Vergangenheit der Stadt wieder lebendig werden läßt. Sie beherbergt besonders Modelle, Pläne und Ansichten des alten Erfurt in großer Fülle, darunter als Hauptstück das vor-

züglich gearbeitete Modell der Stadt (um 1860, von Robert Huth, das bisher im Alt-Erfurt-Raum des Angermuseums stand. An der Eingangswand hängt die älteste authentische Ansicht von Erfurt, ein größeres Gemälde unbekannter Herkunft vom Anfang des 16. Jahrhunderts. Eine besondere Überraschung boten zwei große, wieder aufgefundene Ansichten der Stadt um 1830, gemalt von Bellermann. Der Erker ist Modellen und Ansichten sowie Ausstattungsstücken des alten, im 14. Jahrhundert entstandenen, im 19. abgebrochenen Rathauses gewidmet. An einem Mittelpfeiler der Halle hängt die riesige „Blyde", eine Armbrust von enormen Ausmaßen, das Hauptzierstück des alten Rathaussaales. Daneben sind u. a. eine alte Apothekeneinrichtung, das Modell einer Ölmühle sowie der reizende Rokokosamenschrank des alten Ratsmeisters Christian Reichardt zu sehen, der sich um das Gartenwesen der Stadt die größten Verdienste erworben hat. Der nächst größte Raum umfaßt Zeugnisse des alten Handwerks und Innungswesens. Hier ist neben den alten Schwurtäfelchen vielleicht der kostbarste Schatz die große Reihe der Innungstruhen, die von der Spätgotik bis zum 19. Jahrhundert reicht. In weiteren Räumen sind Thüringer Bauernmöbel und Proben Thüringer Bauernkunst vereinigt, darunter zierliche Glasbläsereien aus Lauscha. Ein Trachtenzimmer sowie eine kleine Waffenkammer, beide mustergültig geordnet und mit großem Geschmack aufgestellt, vervollständigen den bei aller Kleinheit äußerst lehrreichen und farbigen Ausschnitt Thüringer Kulturgeschichte.

Im Angermuseum ist infolge dieser Neuordnung der bisherige Alt-Erfurt-Raum zu einem Raum „Das malerische Erfurt" umgestaltet worden, der die Verbindung zum Raum der malenden Erfurter bildet und Ansichten der Stadt von Dornheim enthält, der um 1800 Lehrer an der Kunstschule in Erfurt war. Die Mitte des Raumes nimmt eine Vitrine mit ausgewählten Stücken Thüringer Kunstgewerbes ein: Erfurter Fayencen und Gläser, sowie Porzellane aus den bedeutendsten Manufakturen Thüringens. Damit sind zum ersten Male wieder ein paar Kostproben der augenblicklich noch immer magazinierten kunstgewerblichen Sammlung dargeboten, die jedoch wahrscheinlich schon bald im obersten Geschoß des Museumsgebäudes — in den ehemaligen Repräsentationsräumen des einstigen kurmainzischen Statthalters — eine dauernde Heimstätte finden wird. P.

Florenz

Das R. Orificio delle pietre preziose, Nachkömmling und Erbe der durch Lorenzo il Magnifico zur Wiedergeburt der Steinschneidekunst geschaffenen Werkstätten, das in den letzten Jahrzehnten keine bedeutenden Arbeiten mehr lieferte, wird in seiner vielseitigen Tätigkeit wieder ins Leben gerufen. Es befindet sich auch weiterhin im Kloster von S. Nicolò, dessen eigenartiges und interessantes Museum Fachleuten und Kunstfreunden nicht unbekannt sein dürfte. Die Verarbeitung der Halbedelsteine zu Gemmen, Kammeen, Schalen, Tassen und anderen dekorativen Stücken, die Ausführung von Möbelstücken in „Commesso marmo", die Verkleidung des Inneren der Capella di S. Lorenzo (die nun schon seit dem Jahre 1604 dauert) mit Marmor werden wieder aufgenommen. Weitergeführt werden auch die Restaurationsarbeiten auf wissenschaftlicher Basis von Skulpturen und Denkmälern (vor kurzem wurde „Der Ozean" von Giambologna restauriert), diejenigen in antiker Mosaik (wie in der Apsis von S. Vitale in Ravenna und in S. Giovanni in Florenz), ferner die Ausgrabungen von Mosaiken. Besonders vorgeschulte Arbeiter des Instituts haben z. B. in Parenzo wertvolle Mosaikwerke sechs Meter unter Meeresspiegel ans Tageslicht gebracht.

Diese verschiedenen Zweige des Instituts, dessen Tradition seit der Renaissance von Generationen von kleinen Meisterschaften fortgepflanzt wurde, haben eine glorreiche Vergangenheit. Die Spezialarbeiter wurden stets als die besten in ihrem Fach in der ganzen Welt aus Florenz bezogen. Das sich im Orificio befindende Material an Steinen wie Ametyste, Malachit, Lapislazzuli, Achate, Bergkristall, Hyazinthe u. a. mehr ist, was Qualität und Quantität anbetrifft, äußerst wertvoll und in einzelnen Fällen sogar von großer Seltenheit. Von den verschiedenen Marmorarten wie Porphyr, Serpentin, Calcedon, versteinte Holzarten, gibt es ein Lager von etwa zehntausend Zentnern. A. C.

Mailand

Eine neue Serie von kleinen Führern durch die Museen Italiens, die den Vorzug haben, von kompetenten Persönlichkeiten verfaßt zu sein, hat der Verlag Fratelli Treves, Milano, herausgegeben. Die ersten bis jetzt erschienenen Bände sind: Il Foro Romano e il Palatino, von Alfonso Bartoli, La Galleria di Venezia, von Gino Fogolari und Il Museo delle Terme von Roberto Paribeni. A. C.

München

Die Neue Pinakothek erwarb ein Werk von Anselm Feuerbach, seine „Boccia spielenden Kinder". Dies malerisch besonders hochstehende Bild vertritt den Meister jetzt von einer anderen Seite seiner Kunst als die große Medea, die seit langer Zeit zu den Hauptwerken der Neuen Pinakothek zählt.

Wien

Von der österreichischen Staatsgalerie wurde Hanaks überlebensgroße Bronze „Der letzte Mensch" angekauft: eine von physischen und psychischen Leiden zermürbte Gestalt, die,

sich vergebens aufzurichten strebend, in sich zusammenbricht (die Umarbeitung der bereits in der Hanak-Ausstellung des Vorjahres gezeigten Statue). Eine der ergreifendsten aus dem Weltkrieg geborenen Schöpfungen. P.-N.

Ausstellungen

Die erste Allgemeine Deutsche Kunstausstellung in Moskau

Neuere und neueste deutsche Kunst ist in den Moskauer öffentlichen Museen und Privatsammlungen stets mehr als ärmlich vertreten gewesen. Von den Brüdern Tretjakoff sammelte der eine moderne ausländische Meister, und mit seiner Sammlung erhielt dann die Tretjakoff-Galerie zwei feine Menzels, je zwei Gemälde der beiden Achenbach, sowie je einen Pettenkofen, Knaus und Meyerheim. Dazu kamen später aus anderen Schenkungen ein Bismarckkopf von Lenbach, ein Gabriel Max, ferner die letzte russische Zarin, noch als hessische Prinzessin Alice, von Fr. Aug. Kaulbach in Pastell gemalt, und ein historisches Genre von Karl Becker. Unter den ersten Ankäufen der ehemaligen Schtschukin-Galerie, als sie sich noch nicht ausschließlich auf Franzosen beschränkte, figurieren zwei mittelmäßige, holländische Pastelle Liebermanns und auch in der ebenfalls jetzt verstaatlichten Morosoff-Galerie repräsentieren bloß zwei Hoetgerische Bronzen die neue deutsche Kunst. Aus einer verstaatlichten Privatsammlung sind letzthin noch ein weiterer Lenbach und ein Böcklin zum Vorschein gekommen, und wenn ich noch einen Stuck im Privatbesitz erwähne, so ist damit wohl der Besitz Moskaus an neuerer deutscher Kunst vollständig erschöpft.

Die vor dem Kriege recht zahlreiche deutsche Kolonie Moskaus mit einer Gruppe sehr reicher Großkaufleute und -Industrieller an der Spitze scheint für Kunst nichts übrig gehabt zu haben, und Kunstsammlungen oder auch nur einzelne Kunstwerke von irgendwelcher Bedeutung waren in diesen Kreisen nicht vorhanden. Wenigstens ist darüber niemals etwas an die Öffentlichkeit gelangt. —

Moskau und überhaupt Rußland ist demnach für deutsche Kunst noch ganz Neuland, und eine erste Ausstellung hatte die weittragende Mission, dem großen russischen Publikum einen mehr oder weniger erschöpfenden Begriff deutschen Kunstschaffens der Gegenwart zu übermitteln. Und da jedes Volk und Land erfahrungsgemäß verschiedene Maße für die Einschätzung eigener und fremder Kunst in Anwendung bringt, wäre hierbei die Sorge um das Qualitätsniveau von größerer Wichtigkeit gewesen, als um möglichste Vollständigkeit des Gesamtbildes.

Nun, die von den Künstlern der „Internationalen Arbeiterhilfe“ arrangierte „Erste Allgemeine Deutsche Kunstausstellung“ hat diese Mission **nicht** erfüllt, wahrscheinlich war auch gar nicht die Absicht vorhanden, sie im vollen Maße zu verwirklichen. — Jedenfalls hat die Ausstellung — das Prädikat „allgemeine“ konnte nicht umhin, zu befremden — **stark enttäuscht**, und dies nicht nur in Künstlerkreisen, sondern auch bei den zahlreichen Besuchern aus verschiedenen Bildungsschichten. Man vermißte vor allem die liebevolle Sorgfalt in der Zusammenstellung einer derartigen repräsentativen Schau, sowie einige Glanzpunkte, welche ihren Hauptakzent bilden und das viele Mittelgut ins Schlepptau nehmen könnten. Und wenn Eingeweihte auch darauf gefaßt waren, daß voraussichtlich die Hauptfiguren der älteren Sezessionen hier fehlen würden, so war man nicht wenig erstaunt, von ihren fortschrittlich gerichteten Nachfolgern, z. B. Nolde nur mit einem Frauenkopf, Schmidt-Rottluff bloß mit Holzschnitten, Pechstein zwar mit mehreren, aber unzulänglichen Werken und Kokoschka mit zwei mäßigen und wenig charakteristischen Lithos vertreten zu finden, von den vielen ganz abwesenden gar nicht zu sprechen. Aber auch von den Gruppen weiter nach links hat kaum jemand lebhafteres Interesse zu erwecken vermocht, — mich persönlich sprach die tonige, etwas asketische Malerei Karl Völkers von der „Roten Gruppe“ an — und was von Konstruktivismus und dergleichen zu sehen war, erschien dem russischen Ausstellungsbesucher veraltet und unoriginell. Ich habe nicht gehört, daß Paul Klee auf tieferes Verständnis gestoßen wäre, und noch weniger sprach Otto Dix, zweifellos einer der Anziehungspunkte der Ausstellung, als Maler an, ja von Künstlern wurden seine Gemälde meistens als unmalerisch in Behandlung und Themen strikt abgelehnt. Natürlich fanden seine Radierungen mehr Beifall.

Ach die Themen! Daß das „was“ sich allzu häufig in so aufdringlicher Weise in den Vordergrund drängte, und das „wie“ wie nebenbei nachhinkte, daß rein künstlerische Probleme und Ziele so sehr in der Minderzahl waren — darin lag wohl die stärkste Enttäuschung. Galt doch der Kampf um die neue Kunst, als er um die Jahrhundertwende in Rußland entbrannte, in erster Reihe gerade der alles überwuchernden sozialen Note, den publizistischen Tendenzen in der Malerei, und siehe, das längst Überwundene, Totgeglaubte will von außenher wieder eindringen! Dabei ging ja unter den hiesigen Verhältnissen, unter dem spezifisch russischen Gesichtswinkel, die Schärfe dieser schonungslosen Verhöhnung des unsterblichen Bourgeois, das Schroff-Agressive eines Grosz, Dix, Felixmüller und so vieler Geringerer zum großen Teil verloren, verhallte ins Leere. Im gewissen Sinne gilt dies auch für die allzu laute Betonung des Erotischen oder, richtiger gesagt, Geschlechtlichen

in so vielen Werken, die den russischen Ausstellungsbesucher entschieden frappierte. Nun ist ja Prüderie sicher nicht die Schwäche der Russen, und am allerwenigsten ist er in Liebesfragen zimperlich oder von catonischer Strenge. Doch den allzuvielen erotischen Motiven — die russische Ausstellungszensur hat hier äußerst gastfreundlich gewaltet und würde in einer einheimischen Schau sicher weniger nachgiebig verfahren haben! —, in denen das Gewagte weder durch Geschmack gemildert noch durch innere Wucht in eine höhere Kunstsphäre gehoben ist, stand man kalt gegenüber, und zum Erfolg der Ausstellung hat dies nur wenig beigetragen.

Ihr künstlerischer Schwerpunkt lag entschieden in der graphischen Abteilung, doch auch hier war die Wirkung durch eine unglücklicherweise unterwegs verschollene Rolle mit ca. 150 Blatt stark beeinträchtigt. Moderne deutsche Graphik ohne, um nur einige Namen zu nennen, Slevogt, Großmann, Beckmann, Meidner, Unold oder Meid, konnte natürlich kein erschöpfendes, einheitliches Bild geben. Das Hauptinteresse konzentrierte sich hier auf der meisterhaften, bisher in Rußland ganz unbekannten Holzschnittfolge von Frau Kollwitz, die einstimmig als der eigentliche „clou" der ganzen Schau betrachtet wurde, und neben diesen monumental großzügigen Blättern wirkten die älteren Radierungen der geschätzten Künstlerin sogar etwas überladen. Ebenso erschien mir im Vergleich mit ihren fast skulptural behandelten Schnitten, in denen das intensiv Inhaltliche sich so adäquat mit dem rein Formalen deckt, vieles aus der analogen Kriegsmappe von Otto Dix gequält und in bezug auf Originalität der Erfindung nicht ganz überzeugend. Von Georg Grosz war wenig Neues zu sehen, und Barlach, von dem leider jede Skulptur fehlte, war mit den Lithos zum „Armen Vetter" nicht am glücklichsten vertreten.

Es war interessant, die zahlreichen Holzschnitte von Schmidt-Rottluff, F. Jantzen u. a. den Arbeiten der Gruppe Moskauer Holzschneider gegenüberzustellen, welche ganz unverhofft während des letzten Jahrzehnts auf russischem Boden entstanden ist und die russische Graphik in dieser Richtung aufs Neue belebt hat. Es kann kaum einen schrofferen Kontrast künstlerischer Tendenzen geben. Bei den Deutschen fast alleinherrschender Längsschnitt, ganz primitiv anklingende Manier und vor allem stark dekorative Effekte, bei den Russen dagegen wiegt der Tonschnitt in feinster Ausarbeitung vor, der bei W. Faworskij, dem Führer der ganzen Gruppe, sich letzthin sogar der Metallgravüre nähert, stets auf intime Wirkungen ausgeht, und für agitatorische, plakatähnliche Zwecke fast gar keine Verwendung findet. —

Der Vollständigkeit halber sei noch bemerkt, daß von den wenigen Bildhauern auf der Ausstellung Rudolf Belling, ungeachtet des Spielerischen in seinen Werken, dank seiner brillanten Materialbehandlung viel beachtet wurde, und daß auch von den architektonischen Entwürfen manches die Aufmerksamkeit auf sich lenkte. —

Alles in allem muß man natürlich den Künstlern Otto Nagel und Eric Johanson dankbar sein, überhaupt den ersten Versuch einer deutschen Kunstausstellung in Rußland gemacht und verwirklicht zu haben, was nicht wenig Mühe und Arbeit gekostet haben muß. Aber schade bleibt es doch, daß diese Ausstellung den Vielen, welche bisher wenig oder nichts von neuester deutscher Kunst wußten, eine so einseitige und nicht volle Vorstellung von deren gegenwärtigem Zustande dargeboten hat. Und für eine zweite Ausstellung in vollkommenerer Gestalt ist wohl vorderhand nicht allzuviel Aussicht vorhanden.

P. Ettinger.

Berliner Ausstellungen

Liebermann, Corinth, Ury und Dix im Kronprinzenpalais / Hodler / Béla Kádár / Lothar Schreyer / K. Preiser.

In allen Stockwerken des Kronprinzenpalais mancherlei Neues. Zunächst die Leihgabe eines freilich schon betagten Liebermann, ein umfängliches „Schwimmbad", 1877–78 in Paris gemalt, dann Teppichunterlage zum Schutz gegen Zug, so vergessen und zurückgelassen, plötzlich nun wiederauferstanden. Die Erhaltung ist solcher Verwendung entsprechend, aber die Schäden sind geschickt ausgebessert, und an eine frei gebliebene Ecke hat der Meister jetzt nochmals Hand gelegt. Vor solchem Bild wird es ganz unbegreiflich, wie der Gegensatz Liebermann-Thoma je zur Antinomie einer Epoche hat werden können. Thomaisch mutet die Gehaltenheit des blondbraunen Tons, thomaisch der feste Bewegungskontur der Knaben an, die sich ankleiden, schlank aus dem Wasser klettern, gelassen dahocken. Ein noch nicht befreites Werk wie die daneben plazierten, neuerworbenen „holländischen Waisenmädchen" von 1881 in ihrem schwarz-braun-rot-weißen Vierklang und der lockeren Gruppenverteilung, in der lebendigen Impression dieser regungsreichen und doch so verfestigten Skizze. Aber gemeistert und klarkräftig, voller Fügung und Atem. — Weniger am Platze scheinen die dreißig Rheinlandschaften von Lesser Ury, gemalt 1924. Nur ein exzeptioneller Fall wie der eines Lovis Corinth kann es rechtfertigen, daß eine öffentliche Galerie es sich angelegen sein läßt, letztsommerliche Ergebnisse von Künstlern vorzulegen. Wenn Corinths köstlich lockere Phantasmagorie des „trojanischen Pferdes", wenn seine jüngsten Visionen des Walchen- und Vierwaldstättersees in ihrem indefiniten Schillern hier erscheinen, so wirkt es als Fortsetzung der großen Ausstellung eines Lebenswerks. Einer solchen möchte auch Ury gewiß nicht unwürdig

sein, dessen künstlerische Lebenskraft sich in einer überraschenden Darstellung des von gelben und roten Lichtreklamen glühend übergossenen Nollendorfplatzes erst unlängst auf der Sezession auf das Unmittelbarste bestätigt hat. Mit Objekten aber, wie sie hier unleidlich exponiert worden sind, mit Dutzendlandschaften ohne Größe oder Schimmer bei allem Beleuchtungseffekt, unbedeutend konventionellen Kombinationen von Wiese, Himmel, Gebüsch und obligater Pappel, die den Rhein wahrlich nur dürftig repräsentieren, ist der Verfasser nicht ins rechte Licht zu rücken, am wenigsten in solcher Umgebung. — Wohl auch eine noch so vorzüglich getroffene Auswahl an Aquarellen von Otto Dix ist nicht unbedingt Angelegenheit des Kronprinzenpalais, so anerkennenswert das Bekennerische dieser Veranstaltung, und so qualifiziert die Dinge selbst sind. Die dringenden Aufgaben musealen Ausstellungswesens sind diejenigen, die zu lösen den Salons die Autorität und die historische Einstellung fehlt, also insbesondere zusammenfassende Darstellungen eines Lebenswerks, einer Gruppenleistung, einer geokulturellen Entwicklung. Abgesehen aber davon hat diese Zusammenstellung darin ihren Sonderwert, daß sie die eminente rein malerische Potenz, die koloristische Kostbarkeit eines sonst mehr vom Stofflichen her gewerteten Künstlers herausarbeitet. Da ist das suggestive Porträt Krall, fabelhaft vorstoßend in karminroter Plastik, Damenbildnisse von sphynxischer Feinpelzigkeit der Haut und Schleierung des Blicks, ein drallbrüstiger Halbakt, der Derain überholt, eine schwarzumflorte Witwe mit Wasserstoffsuperoxydfrisur und lüsternem Busen. Neben (einem Wilke gleichwertigen) Karikaturen alter Schrauben etwa das unendlich traurige Bild eines verspäteten Mädchens über einer gelben Rose, klagend aus der fahlgrünen Welknis des Tons heraus. Dann neben wüsten oder erfrorenen Kokotten und buntschillerndem Varieté die Überraschung von Hafenstücken und phantastischem Gebirgspanorama, heimgebracht aus Italien. Und endlich die eigene Frau, renoirsüß verwuschelt im Kopfkissen, und sein Baby, in krebsroter Runzligkeit, eine skurrile Spukgestalt, erschreckend und doch rührend-kurios. Alle diese Blätter aber durch die Genialität im rein Malerischen jenseits von Einfall und Anekdote, Offenbarungen der kühnen Fülle in jedem Belang. —

Bei Paul Cassirer, wo frühere Ausstellungsmüdigkeit restlos überwunden und in konsequenten Ehrgeiz umgeschlagen scheint, eine Sammlung von Gemälden und Zeichnungen Ferdinand Hodlers, naturgemäß des Hodler nicht der mächtigen, gedanklich belasteten Kompositionen, sondern des in kleinformatigen Neben- und Vorarbeiten oft so viel unmittelbarer sich Gebenden, insbesondere des Landschafters und Porträtisten. Am tiefsten ansprechend die Bilder vom Genfer See, wie er in stiller Unberührtheit aus zartem Frühlicht taucht, abendlich sich hinbettet und einebnet, grundlose Spiegelung der oberen Klarheit wird, hingedehnt in weiter Räumlichkeit. Oder auch ein Bergquell, 1916 gemalt, mit fast kubistisch gefaßtem Steingeröll, über das in feiner Kadenz das Wasser rieselt, um zwischen mächtigeren Blöcken unten zur klaren Lache sich zu sammeln. Die Köpfe haben insgesamt eine Energie des Blicks und des eckigen Schädelgefüges, die das Erlebnis persönlichen Willens und Wesens fast jäh vermittelt. Doch verblassen neben so hart geprägten Gestaltungen die zurückhaltenderen früherer Jahrzehnte durchaus nicht. Das en face-Bildnis des Professors Young (1890) z. B. hat bereits in der Klarheit rektangulärer Anordnung, die den Kopf vor eine lichte, ruhige Folie bringt und den Arm parallel mit Schreibtisch und Bildkante einbaut, in dem reinen Einklang der farbigen Werte, in der Unverwandtheit des Blicks grundsätzlich dieselbe Konzentration, dieselbe Entschiedenheit des Ausdrucks, bei lediglich minder trotzig-abruptem Temperament des Konturs und der Farbe. Gerade das Zartere nicht allzu auffallender Frühwerke, einer harmlos graugrünen Wiese mit Pusteblumen, eines weißbärtigen Zeitungslesers, der den alten Kopf in die Hand stützt, bezwingt heute den Betrachter, in dem die Opposition gegen die stilistisch ja zweifellos weit größere Art des monumentalisierten Hodler wach geworden ist, dessen dekorative Neigungen freilich auch bei dieser Revision ins Auge fallen müssen. „Urkraft“ und „Ewigkeit“ sind Begriffe, die zu Bombast und Hingeflossenheit verführen. Wolken oder Rosen wirken garniert, und eine Hand kokettiert sensibel. Aber mag sich auch der Akzent innerhalb Hodlers Schaffen für uns etwas verschoben haben, dies Werk und diese Persönlichkeit werden, mancher voreiligen Prophezeiung zum Trotz, so bald nicht schwinden, sondern noch lange von Bestand sich erweisen. —

Im „Sturm“ vermochte Béla Kádár einen früheren Eindruck nicht wesentlich zu modifizieren, daß er zwar ganz geschmackvoll mit allerhand heiteren Typen und ornamentalen Wellen und Tupfen etwa in der Art eines aparten Pfefferkuchenverzierers umzugehen weiß, aber über das freundlich Dekorative hinaus nichts zu sagen hat. Wenn er einen roten Bajazzo geradewegs in die Arme seiner Braut voltigieren läßt, die sich weit aus dem blauen Fenster ihres blitzgelben Hauses beugt, wenn der Gockel davor rot punktiert und die Sonne wie ein Reifen zum Durchspringen ist, so wirkt das unbestreitbar sehr niedlich. Die Region eines Chagall jedoch scheint Kádár absolut verschlossen. — Lothar Schreyer ist Symbolist in einem überwundenen Sinne. Er operiert parsifalistisch mit Kreuz, Lamm und astrologischen Monogrammen, er hängt an Altarformen, er versucht, durch

eine von Gold, Silber, leuchtendem Gelb und Rot beherrſchte Skala im Verein mit Schriftzeichen einen ſakralen Nimbus zu bewirken. Es iſt das eigentümliche Schauſpiel einer chriſtlich-abſtrakten Kunſt, gegen die grundſätzlich gewiß nichts einzuwenden ſein würde, blieben die Transzendentalmotive nicht einem an ſich recht intereſſant variierten rhythmiſchen Durchdringungsſpiel geometriſcher Formen einarrangiert. Eine keineswegs unvermögliche Schmuckkunſt, die durch heilige Requiſiten und lithurgiſchen Zuſchnitt nicht vergeiſtigt, ſondern im Gegenteil auf dem Niveau des Kuliſſenhaften feſtgehalten iſt. An Figurinen für ein phantaſtiſches Theater vermißt man die bizarre Erfindung, ſo bunt und kompliziert ſie zuſammengebaſtelt ſind. Es fehlt durchaus die Laune, Kreaturen von urſprünglichem Habit zu gebären. —

In der Buchhandlung A. Blau debütierte K. Preiſer (Hannover) keineswegs unbeachtlich mit einigen Aquarellen, Abſtraktionen koloriſtiſch-rhythmiſcher Entrückung, inſpiriert an franzöſiſcher Lyrik, an der Muſik Schönbergs. Bleicht aus den leuchtenden Gefügen ein Traumantlitz hervor, iſt ein Menſchenleib ſchmal in den klingenden Raum geſpannt, eine ſymboliſierende Kerze feierlich zur Mitte erhoben, ſo bedroht ſakralpathetiſches Schema die künſtleriſche Phantaſie. —

Die Ausſtellung von Gemälden Toulouſe-Lautrecs in der Galerie Matthießen ſei hier nur angezeigt und in der nächſten Ausſtellungschronik eingehender gewürdigt.

Willi Wolfradt.

Frankfurter Ausſtellungen[1]

Flechtheim: Pascin (Paris) / Kunſtverein: Max Beckmann / Trittler: K. Hubbuch (Karlsruhe) / Fiſcher: Juſſuff Abbo (Berlin) / Schames: Schmidt-Rottluff und Otto Müller / Schneider: Alfred Schnaars (Frankfurt) / Cramer: Hermann Lismann, Hans Katz, J. Kranz.

Flechtheim: Pascin (Paris).

Sehr kultivierte Malerei eines Menſchen, in dem weſtliche und öſtliche Einſchläge in ihrem Gemeinſchaftlichen ſichtbar werden: die Luſt an der ſchönen Materie iſt in dem Bulgaren bis zu einer ſchwelgeriſchen Überhöhung geſteigert. Unnaturaliſtiſch iſt dieſe Malerei ſchon dadurch, daß ihre Anſchauungen, ihr Zuſammenklang, ihre Farbigkeit aus der Kunſt ſtammt. Es iſt nicht Leben, ſondern ſchon kunſtgewordenes Leben geſtaltet. Die artiſtiſchen Reſultate des Impreſſionismus ſind Vorausſetzung und Inhalt dieſer Malerei. Es ſind Bildniſſe da, die die Farbenſkala, die auch Renoir liebt, in paſtoſerer, verwiſchterer Art zeigen. Die Haltung iſt von faſt krankhafter Süßigkeit. Ein ausgezeichnetes, groß und geſchmackvoll geſehenes Selbſtporträt bekräftigt den Eindruck.

* * *

Kunſtverein: Max Beckmann.

Um Beckmanns Bilder muß man Vorſtellungen revidieren, die der Kunſtphiloſophie vertraut ſind. Die Werke entſtammen nicht einem zweckefreien, in ſich ſelbſt verſunkenen Tun. Ein Manet, ein Matiſſe wirken wie organiſche Gewächſe. Mag das Thema ſein, welches es will, das Bild iſt eine Einheit, eine Blüte, ein geſchloſſenes, viſionäres Erlebnis. Die Bilder von Beckmann ſind gewiß auch geſchloſſen genug, aber was das Irritierende und zugleich Zwingende bei der Betrachtung iſt: ſie ſcheinen von einer ungeheuerlichen Kraft zuſammengeriſſene Teile aus Leben und Kunſt. Ein mächtiger Wille iſt das Agens dieſer Arbeit, und ſeine Konzentration gibt den Bildern die Macht, die Intenſität. Es braucht nicht verſichert zu werden, daß Beckmann alles kann, was er will, daß die Porträts je nach ſeiner Abſicht und Laune die charakteriſtiſch ſtarke oder charakteriſtiſch ſchwache Seite des immer im ſouveränen Sinne geſehenen Menſchen zeigen. Bald iſt ein Porträt mit Hohn, bald mit Pathos, manchmal ſogar mit Sentimentalität gegeben. Die Dialektik, mit der das Bildnis gegen das Leben geſetzt iſt, iſt immer groß und zwingend.

Das Verhältnis Beckmanns zur Welt und die Genialität dieſes Werkes mag in einem herrſchſüchtigen Trieb beſtehen, alles Leben „nach ſeinem Bilde“ in ſeine Hand zu preſſen. Das Satyriſch-Ethiſche, das Beckmanns Leiſtung eigen iſt, ſcheint uns nicht das Außerordentliche zu ſein. Die ſatyriſchen Vorſtellungen ſind bei Grosz eher reicher. Auch der maleriſche Vortrag bei Beckmann iſt nicht neuſchöpferiſch. Er liebt die Klarheit altmeiſterlicher Farbe und weiß die Erfahrungen impreſſioniſtiſcher Delikateſſe zu nützen. Es wird in dieſe moderne Kunſt das Wiſſen hineingeriſſen, das dieſer ſtarke Geiſt aus erlebter, großer Kunſt geſchöpft hat. Die Ausſtellung zeigt die ganze Produktion der letzten Jahre: Landſchaften mit eindringlicher linearer Betonung in großzügige Ornamentalität aufgelöſt, die figürlichen Werke mit ihrer überdeutlichen, grotesken Faſſung, die ſchlagenden Porträts und die großartigen graphiſchen Arbeiten, eine höchſt intereſſante Schau und die Offenbarung eines Meiſters, deſſen eigene Perſönlichkeit Ausdruck unſerer Zeit iſt.

* * *

Trittler: K. Hubbuch (Karlsruhe).

Dieſer Graphiker beweiſt, daß die nüchterne Betrachtung der Welt bereits Tradition ward, und daß ein ſehr tüchtiges Können und ſtarke Rezeptivität noch keine Eigenart der Auffaſſung zu verbürgen braucht. In dem reichhaltigen Werk wird die illuſtrative Tendenz, die der moderne Verismus in ſich trägt, deutlich ſichtbar.

[1] Infolge Raummangels konnte dieſer Beitrag erſt verſpätet erſcheinen. Der Herausgeber.

Fischer: Jussuff Abbo (Berlin).

Als Gegenpol dieser Kunst erscheint Jussuff Abbo: kein Chroniqeur des Lebens und der Sensation. Man sieht den Zeichnungen an, daß ein Plastiker sie gegeben hat: jede Linie hat Funktion und Atem, zeigt Eingeweihtsein in das Wesentliche einer Bewegung. Der Mensch ist noch organisch sich entfaltende Natur. Abbo gibt Frauenakte von fließender Melodie, andere von schwerer Sinnlichkeit, dazwischen Kompositionen, die man sich in Marmor oder Bronze umdenkt. Leider sind nur wenige Plastiken ausgestellt, kleine Arbeiten von Oberflächenreiz.

* * *

Schames: Schmidt-Rottluff u. Otto Müller

Die dritte Spiegelung modernen Kunstwollens in diesem Tagesrundgang: Schmidt-Rottluff ist aggressiv und heftig, ohne aktuell sein zu wollen. Es sind in herber Art Kontraste der Farben und Formen gegeneinandergesetzt, aufs kühnste gespannt und in Einklang gebracht. Die Werke sind der Ausdruck einer derben Vitalität.

Otto Müller wirkt daneben lyrisch, beinahe monoton. Die Bilder bieten „Variationen auf ein Thema" in gobelinhaftem Auftrag, meist dasselbe Motiv in Landschaft, Figuren und Farbe. Man spürt die Verwandtschaft zu Kirchner, auch in der Betonung einer dekadenten Umrißlinie, aber, was bei Müller ganzer Inhalt ist, ist nur eine, die feminine, Seite aus dem reichen und phantasievollen Werke Kirchners.

* * *

Schneider: Alfred Schnaars (Frankfurt).

Eine Reihe von Aquarellen, meist Landschaften in lichten und freigesetzten Farben. In „Pferden", „Steinklopfer" und „Ausritt" sind noch romantisch impressionistische Anschauungen aus der früheren Zeit des Künstlers verwoben, in anderen Blättern, wie „Hamburger Hafen" und „Gevellgönne bei Hamburg" ist das Stoffliche von der schwingenden Helligkeit aufgesogen. Schade, daß das Figürliche nicht immer frei von Ängstlichkeit ist.

* * *

Cramer: Herm. Lismann, H. Katz, J. Kranz.

Es fällt auf, wie harmonisch die farbigen Akzente der sehr verschiedenartigen Bilder in dem kleinen Salon zusammenklingen. Lismann bekennt sich immer mehr zu einer ihm natürlichen, vornehmen Abgewogenheit von Farbe und Form. Seine nach Schönheitlichem strebende Art setzt sich immer reiner durch.

Hans Katz hat sein starkes Temperament der Revolutionsjahre in zwei Porträts gebändigt. Es sind ein Selbstporträt und ein Frauenporträt im Innenraum in reicher und glühender Farbigkeit ausgestellt, deren Balance durch eine neutrale Schicht von Grauweiß, Gelbweiß und Schwarz gehalten ist. Komposition und Bildmaterie sind lebendig und zwingend. Mensch, Tier und Gegenständliches schwingen in erhöhter Wesenhaftigkeit.

J. Kranz zeigt gesundes und frisches Können, besonders in einem klarfarbigen Blumenstück.

Sascha Schwabacher.

Kopenhagener Ausstellungen

In Kopenhagen gibt es augenblicklich eine Ausstellung französischer Kunst, die auf Initiative der „Fédération française des Artistes" veranstaltet wurde, und die für jeden Freund französischer Malerei, gleichviel welcher Nation er angehöre, ein deprimierendes Erlebnis sein muß. Es ist nicht zu verstehen, daß der geniale Jean Louis Forain als Repräsentant für die Academie des Beaux-Arts es übernommen hat, diese Bilder nach Dänemark zu begleiten. Die Ausstellung findet in dem Gebäude der jährlichen dänischen Malerei-Ausstellung in Charlottenborg statt, deren Niveau erheblich in den letzten Jahrzehnten gegen früher gesunken — und die doch wie eine Oase ist, verglichen mit den Bildern der Franzosen: Es gibt dort immer noch einige gute Bilder — hier ist es zum Verzweifeln, bis auf ein paar nicht erhebliche Bilder von Renoir, Manet, Rousseau, Vlaminck, Matisse, einer von Cézanne beeinflußten guten Studie von Céria (Edmond) und einer gleichen des Russen Maliavine ist alles übrige nicht nur Durchschnitt, sondern weit unter einem erträglichen Niveau. Ganz besonders viel süßliche, weibliche Akte, schlechte Plakate für Seife und Parfüm. Der Gesamteindruck ist einfach unglaublich. Und etwas kommt aus dem Lande, wo ein Picasso, Matisse, Derain und Coubine schaffen, die man in Dänemark besonders kennt, wertet und — sammelt!

Geht man von dieser Franzosenschau zu der Ausstellung der „Jungen Dänen", so empfindet man wenigstens ein Streben und Suchen nach lebendigem und originalem Ausdruck. Leider ist das Gesamtbild trotzdem unzulänglich, weil es zu viele Banalitäten gibt. Eine feine Überraschung, wenn auch keine „aufregende", sind die kleinen Skulptur-Gruppen des bereits in der Porzellan-Kunst international bekannten Gerhart Hennings, der, aus Schweden stammend, sich Dänemark angepaßt hat. Diesem Lande dankt er die unmittelbare Frische und zupackende Formenkraft, sicherlich beeinflußt von dem neulich zu früh verstorbenen Kaj Nielsen. Der in Deutschland noch zu wenig bekannte norwegische Maler Carsten zeigt in seiner diesjährigen Ausstellung wieder das Bild einer ungleichen, aber starken Persönlichkeit.

Ch. W.

Braunschweig

„Gesellschaft der Freunde junger Kunst"
(Ausstellung im Landesmuseum)

Durch die Initiative einiger Sammler ist Braunschweig in den Besitz einer recht erheblichen Kollektion neuzeitlicher Bilder gekommen, die

zurzeit im Landesmuseum ausgestellt sind. Zum ersten Male zeigt die „Gesellschaft der Freunde junger Kunst“ ihre Bestände in einer Auswahl; Nolde und Klee, die bereits im Frühjahr eine Sonderausstellung hatten, sind diesmal nur mit wenigen Arbeiten vertreten. In drei Nebenräumen beherbergt das Landesmuseum einen heute schon beachtlichen Ausschnitt aus dem Kunstschaffen der Gegenwart, der für den Besucher leider etwas in der Luft hängt, da das Museum nur bis zum Barock gesammelt hat. 150 Jahre europäischer Kunstentwicklung fehlen völlig. Eine so wohlhabende Stadt wie Braunschweig hat sich mit dem Erbe restlos begnügt und es nicht für nötig gehalten, die Tradition fortzusetzen. Das ganze 19. Jahrhundert ist spurlos an der Stadt vorübergegangen. Sollten die noch schwebenden Verhandlungen zwischen Krone und Landesregierung ungünstig verlaufen, könnte dem Braunschweiger eines Tages recht unsanft klar werden, wie gefährlich es ist, vom Ruhme der Vergangenheit zu zehren.

Ein Glück ist, daß man nicht den Versuch machte, nachzuholen, sondern ankaufte, was man miterlebte. Es wird interessieren, zu hören, daß ca. 60 Aquarelle und Handzeichnungen Paul Klees, mehrere wichtige Gemälde Kandinskys, Jawlenskys und Feiningers und zahlreiche Aquarelle dieser Meister in Braunschweig sich befinden. Dazu gute Proben von Mondrian, Moholy-Nagy, Lissitzky, A. Segal, von Dix und Grosz. Der Schwerpunkt der bisherigen Sammeltätigkeit liegt auf der abstrakten Kunst, es scheint als ob die jüngere Generation der Sammler nach dieser Seite hin verhältnismäßig rasch eine persönliche Beziehung gewinne. Die führenden sind O. Ralfs, H. Querner, E. Scheyer und Prof. Flesche; ihr Ehrgeiz beschränkt sich nicht darauf, nur für sich Wände und Kästen zu füllen, sondern Stadt und Museum für die Kunst unserer Tage zu gewinnen.

Die Ausstellung beginnt mit Munch und führt bis zu Kandinsky und Lissitzky. Viele Auswirkungen des Formwillens seit 1900 sind vorläufig noch schwach vertreten, vielleicht verschiebt sich das Gesamtbild ein wenig zugunsten der Schaffenden, die ein ebenso notwendiger Ausdruck unserer jüngsten Vergangenheit und Gegenwart sind. Im Laufe der Jahre dürften ja noch Kunstfreunde hinzukommen, die das Bild ergänzen. Was aber da ist, hat Sinn und Zusammenhang und Verdient Beachtung über die Grenzen Braunschweigs hinaus. Die Anordnung der Bilder sollte offenbar dem unvorbereiteten Besucher die Aneignung erleichtern. Zunächst Aquarelle, Handzeichnungen und Graphiken Marie Laurencins, ein paar Blätter von Munch, Aquarelle von Heckel, Schmidt-Rottluff, (leider nichts von E. L. Kirchner), selten gute Blätter von Rohlfs (Der Kutscher), von Dix (Trauernde Braut) und Grosz. Zwei Ölskizzen von Paula Modersohn-Becker, zwei italienische Landschaften von G. v. Seckendorf (Florentinischer Gemüsegarten), Aquarelle von Radziwill und Chagall. Von Nolde unter anderem die bekannte „Birmatänzerin“ und „Die seltsame Unterhaltung“, eine Märchenphantasie in Gelb und Braun. Gute graphische Blätter von Ensor, Fr. Marc, Kokoschka, Kubin, Gleichmann.

Der Nachdruck liegt auf den Konstruktivisten und den Abstrakten, und da hat man sehr verständnisvoll auch Werke zusammengebracht, die für die Entwicklung des Betreffenden von Bedeutung sind. Von Kandinsky sieht man die „Komposition I“ (1910), jenes entscheidende Übergangswerk, in dem sich reale und abstrakte Formen mischen; das „Bild mit der weißen Form“ (1913) aus der lyrischen Zeit, und das „Bild mit Orange Rand“ (1916), in Rußland entstanden und von einer selbst für Kandinsky seltenen Schönheit der Farbe. Von A. v. Jawlensky sind acht Ölbilder da; das Stilleben (1911) ist ein Konzert von tiefen Farben, dem frühen Matisse nahestehend; der Kopf von 1912 ist aus der Reihe der monumentalen, fast asiatischen Porträtgestaltungen, die sich auf einer wirklichkeitsferneren Ebene in den späten Köpfen wiederholen. Der „Sonntag“ seines Sohnes Alexej zeigt neben einem spezifisch russischen Erzählertalent eine große Einfachheit und Geschlossenheit. Von Klee fand leider die Reihe der 30 Handzeichnungen diesmal keinen Platz; sie zeigt fast lückenlos die zeichnerische Entwicklung jenes außergewöhnlichen Künstlers, der von dieser Seite her wenig bekannt ist. Die lavierte Zeichnung „Spaziergang“ (1913) wird manchen überzeugen, dem die „Orientalische Burg“ nicht eingeht. Feininger hat neben neuen Aquarellen und dem frühen Gemälde „Der Bote“ die „Kirche“ von 1912 da, eins der ersten Bilder, wo Feininger den ganzen Raum in die bewußte Aufteilung der Wirklichkeit einbezieht. Dexels „Stadt am Morgen“ (1920) ist bei aller Strenge des Aufbaus aus rosa und gelben Formen von kindlicher Heiterkeit und Naivität. Artur Segals „Dorf“ (1918) enthält innerhalb der naturgegebenen Form die Anfänge seiner späteren Formenzergliederung; die „Häuser“ von 1923 saugen die ganze Wirklichkeit in die autonome Struktur des Bildes ein. Von Moholy-Nagy hängt ein Aquarell von 1920 wie erläuternd zwischen den späteren Lithos. Lissitzkys Blätter wirken wie Projektionen eines feinmechanischen Konstrukteurs in die Ebene, die einer solchen Belastung nicht gewachsen ist. Ein äußerst einfacher Farbendreiklang des Pariser Ahnen Mondrian zeigt die ganze Bewegung im status nascendi. Kolmars Gemälde haben in der intensiven Erfassung des Naturbildes manches Gemeinsame mit Rohlfs, ohne ihn nachzuahmen.

Erfreulicherweise sind auch ein paar Braunschweiger Maler dabei, die sich ernsthaft be-

mühen. Die Arbeiten von Meyer, besonders die Zeichnungen, grenzen hart an das Gebiet der Halluzination. Maatsch reduziert seine Eindrücke noch zu plakathaft, Ohses Kompositionen bleiben noch ein wenig im Kunstgewerblichen. — Wenn die begonnene Sammeltätigkeit sich verbreitert, ohne zu verflachen, wird Braunschweig eines Tages um eine Sehenswürdigkeit reicher sein. Will Grohmann.

Bremen

In der Kunsthalle sind Werke der Plastik aus Bremer Besitz vom Ausgang des 12. Jahrhunderts bis zur Gegenwart ausgestellt. Von besonderer Bedeutung ist, daß die höchst bedeutenden, der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts angehörenden törichten und klugen Jungfrauen und die Marienkrönung sowie eine Reihe von hervorragenden um und kurz nach 1400 entstandene Holzfiguren aus dem Besitz der Domgemeinde, die sonst nur in dürftigster Beleuchtung gesehen werden konnten, unter den besten äußeren Bedindungen zugänglich gemacht sind. Aus Privatsammlungen fallen durch ihre ungewöhnliche Qualität vor allem eine romanische Madonna, ein romanisches Aquamanile in Löwenform, drei romanische Bronzkruzifixe, ein gotischer hl. Antonius sowie drei Figuren des großen norddeutschen Barockmeisters Münstermann auf. Die moderne Abteilung enthält unter anderen Arbeiten von: Gaul, Kolbe, Barlach, Haller, Fiori, Edzard. v. A.

Breslau

Anläßlich der diesjährigen Tagung des Museen-Verbandes in Breslau hatte das Museum der bildenden Künste neben Handzeichnungen des 19. und 20. Jahrhunderts aus seinen Beständen eine große Anzahl graphischer Blätter von Dürer ausgestellt, die insofern eine Besonderheit darstellen, als sie sämtlich den breiten Originalpapierrand besitzen und durchweg von tadelloser Frische sind. Lehrs hat bereits 1882 auf Grund dieses Befundes versucht (Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen, III., S. 210 ff.), die Maße der von Dürer im Tagebuch seiner niederländischen Reise erwähnten „ganz Stück" und „halb Pögen" festzustellen. -s-

Düsseldorf

Eine Reihe von Stilleben hat die Galerie Flechtheim zu einer Ausstellung vereinigt, die von einem vortrefflich gemalten Früchtestück Renoirs bis zu den jüngsten deutschen und französischen Malern führt. Repräsentaitv ist Matisse mit einem vorwiegend in blaugrünen Tönen gemalten Werk vertreten; auf deutscher Seite steht ein in malerischer Durcharbeitung und kompositioneller Energie gleich imponierendes Bild C. Hofers. H. Nauen und R. Levy haben Arbeiten voll künstlerischer Kultur und koloristischer Reize beigesteuert — beider Werke sind von großen Galerien des Reiches angekauft. Braques gepflegte Technik und sichere Beherrschung der Bildbaugesetze bildet einen reizvollen Gegensatz zu einem lustigen Einfall Picassos, der in hellklingenden Farbtönen anmutig durchgeführt ist. Gegen sie fallen Dufy und Gris als unoriginell bedenklich ab. Pechstein und Nolde sind nur schwach. Heckel mit einem guten Aquarell aus dem Jahre 1914 vertreten. Purrmanns Kunst hat Schwäche in der Komposition, sobald er ins große Format kommt. Heuser und Walser stellen zwei Stilleben von ernster malerischer Durcharbeitung und feinen farbigen Bewegungen aus; te Peerdt überrascht durch ein frühes Früchtebild, in dem noch keine Spur der später oft bemerkten technischen Manier wahrzunehmen ist; Togores ist ganz im Geschmäcklerischen befangen.

Eine wertvolle Beigabe bildet eine Ausstellung de Fiorischer Plastiken, die die außerordentliche Entwicklung des Künstlers vom Jahre 1911 bis in die Gegenwart vorführt. H. W. Keim.

Greifswald

Die Greifswalder Gesellschaft für Kunst und Literatur veranstaltet Anfang Dezember ihre 6. Kunstausstellung. Außer vorpommerschen Künstlern wird eine größere Anzahl Werke (Aquarelle und Graphiken) von Emil Nolde gezeigt werden. Bisher wurden u. a. ausgestellt: R. Seewald, Ernst Barlach, Erich Heckel, Käthe Kollwitz, Otto Hitzberger. — Am 9. Dezember wird eine Caspar David Friedrich-Gedenkfeier veranstaltet. (Festvortrag mit Lichtbildern von Prof. Dr. Max Semrau.) Am gleichen Tage erschien als erste Veröffentlichung der Gesellschaft: Aus dem Leben Caspar David Friedrichs (Briefe). Verlag: Ratsbuchhandlung Bamberg, Greifswald.

Köln

Otto Müller und Kongo-Elfenbeine. Die Zusammenstellung bei Flechtheim ist gut. Aber sie drückt die Produktion des klassischen Expressionisten zu dem herab, was sie wirklich ist, zum dekorativen Wandschmuck. Dabei sind Einzelheiten der Farbe, der Form, der Komposition von großer Schönheit. Aber als Ganzes wirken die Bilder wie Wandteppiche, die in einer schon vergangenen Epoche gewiß eine Erfrischung waren. Die Negerarbeiten kleinen Formats bilden hingegen selbst für denjenigen, der den Bestand des Kongomuseums in Tervueren kennt, eine Überraschung. Zu den Elfenbeinen kommen auch einige seltene Bronze- und Holzarbeiten. Einen solchen Reichtum der Typen und gleichzeitig so hohe Qualität hat man bisher noch nicht gesehen. Offenbar handelt es sich um eine geschlossene und wohl auch bekannte Privatsammlung, deren Auflösung man bedauern muß, nicht ohne für den seltenen Genuß dieser Ausstellung dankbar zu sein. Dem aufmerksamen Betrachter erschließen sich leicht

Gruppen, deren lokale (nicht zeitliche Anordnung noch eine der unversuchten Aufgaben der Kunstforschung bildet.

Um eine gute Ausstellung zusammen zu bekommen, ergänzt der Kunstverein eine von der Galerie Arnold in Dresden bereits vermehrte Aquarellausstellung der Freien Sezession Berlin um die Rheinländer. Man konnte so fast mühelos ein gewisses Niveau wahren und von Liebermann bis Dix alles Wichtige zeigen. Manches Blatt prägt sich tief ein. Den Dresdner Kokoschka-Schüler Jacob sieht man zum erstenmal in Köln. Klee, Kandinsky und Feininger wurden mit besonderer Liebe ausgewählt. So konnten sich köstliche Wände zusammenschließen.

Alfred Salmony.

Mannheim

Karl Haider — Gedächtnisausstellung in der städtischen Kunsthalle.

Dreiundfünfzig Bilder und fast ebenso viele Zeichnungen, Hauptwerke aus allen Perioden seines Lebens, veranschaulichen das künstlerische Werden und Wollen Karl Haiders. Ein Selbstbildnis aus dem Jahre 1868 zeigt den Zweiundzwanzigjährigen in der Pose des genialischen Maljünglings. Weich und flockig ist es gemalt in schummerigen, bräunlichen Tönen. Aus derselben Zeit stammen die beiden Werke, die dem jungen Manne die Erlaubnis einbrachten, Maler zu werden: eine betende alte Bäuerin und eine Moorlandschaft. Es ist interessant zu beobachten, wie schon in diese Landschaft ein Stimmungsgehalt gelegt ist, der den jungen Künstler auf eigenen Wegen zeigt. Das Trübe, herbstlich Melancholische darin hat wohl auch Oberländer, Haiders Freund, so stark empfunden, daß er die zwei Raben in das Bild malte, die krächzend über das Moor fliegen. Dadurch hat er eine literarische Pointierung in das Bild gebracht, die Haiderscher Art fremd ist. — Man muß die ganze Münchener Malerei um 1870 mit all' ihren Strömungen als Ganzes nehmen, will man das Besondere Haiderscher Kunst schon in dieser frühen Zeit erkennen. Courbets Bilder wurden 1869 auf einer Ausstellung in München bekannt, und 1872 kam Courbet selbst als Flüchtling dorthin. Viktor Müller war bis 1871 der geistige Führer der jungen Talente, die sich in München damals zusammenfanden. Zum Leiblkreis gehörte Haider so gut wie Thoma und Trübner. Die Spuren aller dieser Künstler finden sich in Haiders Bildern der siebziger Jahre deutlich. Aber Courbet wie Leibl, die beiden stärksten Anreger, konnten Haider nur Äußerliches geben. Courbets unbestechliche Sachlichkeit lag dem Sohn des Leibjägers Max Haider, der mit scharfen Augen und spitzem Stift Wild und Hunde, Sonntagsjäger und Wildschützen, Bauern und Stadtfräcke für die fliegenden Blätter zeichnete. Das klare Auge des Vaters hatte Karl Haider geerbt. So bedeuteten die Anregungen von dieser Seite nur eine Verstärkung eines schon vorhandenen Triebes zur Sachlichkeit. Und Leibl mit seiner raffinierten Technik vermochte wohl den jungen Haider zu bestechen und zur Nachahmung anzuspornen, aber das „hinter die Dinge sehen", das Beobachten feiner seelischer Schwingungen, das sich Hineinträumen in die Stimmung einer Landschaft, das hatten beide nicht, weder Courbet noch Leibl. So ist Haider schon von Anfang an in seiner Kunst allein gewesen und dabei ein echter Deutscher. — Man verwechselt gern „deutsche Kunst" mit „Heimatkunst". Der Begriff Heimatkunst hat immer etwas Muffiges, Dumpfiges an sich. Wenn man von „deutschen" Künstlern spricht, denkt man nur zu leicht an hinterwäldlerische Gefühlsduselei, Philistrosität und Beschränktheit. Das mag für viele kleinen Geister gelten. Haider gehört nicht dazu. Er ist Deutscher, aber im klassischen Sinne des Wortes. Leo Bruhns definiert in seinem Büchlein von der deutschen Seele der rheinischen Gotik deutsches Wesen als ein Nebeneinander auseinanderstrebender Kräfte. Das „Dionysische" lebt in uns ebenso stark wie das „Apollonische". „Nur solche Geistestaten empfinden wir als Ausdruck unseres Wesens oder als uns verwandt, in denen irgendwie beide Mächte zugleich zu Worte kommen; nur solche empfinden wir als befreiend und vollkommen, in denen die beiden Feinde einen Vertrag miteinander schließen, womöglich sich versöhnen". Diese Zweiheit des Wollens, das Haften am Kleinen, verbunden mit dem Streben zur Unendlichkeit, die Aussöhnung dieser Gegensätze kennzeichnet die Kunst Haiders. Wohl liebt er seine Hügel und Täler, seine blumigen Wiesen und seine steilen Berge. Aber über allem liegt ein Gefühl der Unendlichkeit, eine Sehnsucht nach „den Gefilden hoher Ahnen", nach einer besseren Welt. Haider sucht zu stilisieren, er bemüht sich, die große Form zu finden, die seine starken, innigen Gefühle allein ausdrücken kann. Dabei ist er aber stets dem Kleinen treu. Blatt und Halm sind ihm ebenso wichtig, wie ziehende Wolken. Er vertüftelt sich in Einzelheiten, ohne das Ganze aus dem Auge zu verlieren. Er malt Sehnsuchtsbilder voll wehmütiger Herbheit, ohne die geliebte Erde zu vergessen. Durch diese Vereinigung von Gefühl und Gesicht, erhalten die besten seiner Bilder eine innere Größe, die ihnen Ewigkeitswert verleiht.

E. St.

München

Die Graphische Sammlung der Neuen Pinakothek legt einen Teil ihrer Neuerwerbungen vor, unter denen die umfassenden Folgen Neureuthers von beträchtlichem geschichtlichen Interesse sind. Die Folge der neuesten lithographierten Illustrationswerke Slevogts mit ihrer impressionistisch einseitigen Tendenz nach Skizze, Sprühen, Improvisation, wirken auf mich

schon historisch, so sehr sehnt sich heutige Jugend nach andrer Abfindung mit der Sichtbarkeit. Die Zyklen von Oskar Graf waren konventionell im minderen Sinne und abzulehnen. Umfangreich, den Hauptsaal füllend, lagen dann Arbeiten von Fritz Heubner vor. Die figuralen Sachen, z. B. Radierungen, wirken mir zu unruhig, zu aufgekratzt, zu pointiert. Sie tragen manche konventionelle Manieriertheit in sich. Einige Landschaften der späteren Zeit aber sind großräumig, gelassen und von angenehmer Haltung.

Die Ausstellung der Malereien von Lasser, die der Salon von Hans Goltz veranstaltete, mußte ich wegen Abwesenheit versäumen. Ebenso die Ausstellung von Oppenheimer. Augenblicklich sah man an jener Stelle Originalgraphik von Toulouse-Lautrec, Dinge, die ihre geschichtliche Aufgabe ebenfalls schon erfüllt haben und jetzt, wo wir ihnen in Entfernung gegenüberstehen, ihren zeitbedingten Erdenrest bloßlegen, als da sind Jugendstilmanieren, Japanismen usw. Anderes bleibt freilich von drastisch reichem Lebensgriff und kann auch weiterhin anziehen. Eine zweite Abteilung bringt neue Arbeiten von P. Klee. Natürlich haben auch sie ihre Grenze, die in zehn Jahren bewußt sein wird. Aber sie sagen in ihrer unendlichen Verträumtheit und rätselhaften Farbmagie doch noch Beträchtliches. Sie werden, auch wenn sich die Kunst wieder streng vergegenständlichen sollte (hier liegt die Hauptentwicklungslinie der Zukunft) weiterhin anziehen durch ihre zartgesponnenen Gefüge und den wahrhaft geisternden Gehalt. Sie dürften aber an wesenhaftem Gewicht nur gewinnen, je mehr die bisweilen kränkelnde äußere Spukfreude einerseits, andererseits ein manchmal zu betonter Infantilismus der Bildmittel weichen werden. Auf jeden Fall sind höchst subtile Gebilde dabei und mancher expressive Schmierer mag sich zum Vorbild nehmen, wie sorgsam, unendlich zart bei aller „Primitivität" auch die farblichen Abstufungen (nicht nur die räumlichen) gemacht sind. Eine dritte Abteilung bringt einen bunten Strauß von Arbeiten (meist Aquarellen), der hier oft auftretenden Namen: Seewald, Eberz, Mense, Schrimpf aus München; Nolde, Nauen, Heckel, Pechstein; ferner Kokoschka, Bloch, Dix, Lhote, Kolbe, Archipenko u. a.

Im Graphischen Kabinett, G. m. b. H., sah man Zeichnungen und Aquarelle, meist Aktstudien von Rodin, hinreißende Dinge, die höchste Zartheit mit naturnaher Fleischlichkeit und schwingender Rhythmisierung verbinden, eine kleine aber erlesene Darbietung. Es soll eine Ensor-Ausstellung folgen. Bei Thannhauser sind Plastiken von Fritz Koelle zu sehen, Arbeiten von noch unterschiedlichem Niveau, manchmal fast erfüllt, manchmal noch arm an innerem Gehalt, letzteres besonders in den Zeichnungen, hinter deren Einfachheit oft Leere steht. Man hat noch selten den Eindruck eindeutig konzentrierter Kraft, öfters denjenigen des hin- und hertastenden, aus Konventionsresten herauswollenden Suchens.

Inzwischen wurden bei Thannhauser Aquarelle von P. Signac aufgehängt. Eine stattliche Auswahl neuerer Arbeiten, die große Stetigkeit aufweisen, ja untereinander reichlich ähnlich sind. Vergleicht man dabei den erst 1863 geborenen Signac mit dem schon 1839 zur Welt gekommenen Cézanne, so wird deutlich, wie sehr man es hier nur mit einem Nebenmeister zu tun hat. S. ist im ganzen doch steckengeblieben in der pointillistischen Manier einer Übergangszeit. Denn es zeigt sich, daß er weder zur ausdruckstarken Bewegtheit eines van Gogh, noch zur ruhigen kompositionellen Festigung eines Seurats gelangte. Seine Aquarelle behalten heute etwas Kurzatmiges, Zerbröckeltes, Zerstoßenes. Oft wird das nur von außen zusammengehalten durch jenen stetigen, nirgends ins Maßlose fallenden, beinah nur kunstgewerblichen Geschmack, den man viel überschätzt. Weder von der zusammenschließenden Raumwucht noch der Großform neuerer Kunst ist etwas aufgenommen worden. Und auch von der miniaturartigen Treue, mit der der reife H. Rousseau schließlich arbeitete (und der, wie ich glaube, die nächste Zukunft gehört), ist nichts in Signac eingegangen.

So bleibt die Ausstellung zwar vom Sammlerstandpunkt zu begrüßen, aber vom kulturellen Standpunkt, der später auch für den Sammler immer ausschlaggebend wird, ohne stärkeren Belang.

Angesichts solcher Dinge wird immer wieder klar, wie sehr Deutschlands eigene Kunst noch unterschätzt wird im näheren und ferneren Auslande. (Ich durchblättere eben den illustrierten Katalog der New Gallery in New York, in dessen moderner Malerei Deutschland so gut wie fehlt.) Thannhauser hat sich im Sinne deutschen Exports verdient gemacht. Will er uns mit Import versehen, was Vorzüge wie (Nachteile) hat, so möge er uns einmal neue Arbeiten der Valori Plastici und von Chagall zu zeigen versuchen, da hier zwei für ganz Europa bedeutsame Gegenpole moderner Malerei vorliegen. Damit würde man in das ein wenig abgeschnürte Deutschland einige neue Eindrücke von außen hereinwerfen, die nun wirklich bedeutsam sind und heute den an sich kräftigen Eigenstamm deutscher Kunst kaum noch bedrohen dürften, wie ängstliche Gemüter glauben. R.

* * *

Die Kunsthandlung Goebel, Ottostraße, zeigt neben einer Gruppe figürlicher Gemälde von Poppe (Frankfurt) Einzelwerke älterer und jüngerer Münchner: Bamberger, C. Dillis, Fearnley, Ziegler, Lier, Defregger, Zügel, Sperl, W. Lindenschmit, L. Willroider-Henningsen, Geiger, von Haniel, Herzog, Tüshaus. Alte Kunst ist in

Zeichnungen und Gemälden aus der Sammlung Erhard, Rom, in Plastiken des 15.—18. Jahrhunderts vertreten.

Prag

Die Künstlervereinigung „*Manes*" zeigt im Repräsentationshaus ihre alljährliche Mitgliederausstellung. Bei dem Anspruch dieser Vereinigung auf repräsentativen Charakter darf man aus ihrer Ausstellung Schlüsse auf den derzeitigen Stand der tschechischen Kunst ziehen. Die sind nicht gerade imponierend. Eine auf allen Fronten abflauende Welle des „Expressionismus" und alles dessen, was mit ihm zusammenhängt, läßt fast keine neuen schöpferischen Impulse mehr hervortreten. Das Abklingen einer weltmutigen Schau verflüchtigt sich ins Ornamentale, dem schicksalshaften Hang des tschechischen Fühlens. Daneben tut sich ein robust romantisierender Naturalismus auf, der sich für Realismus ausgibt, einem solchen aber weder in Sicht noch Technik genügt. Als urwüchsige Kraft behauptet sich *Štursa*, dessen immer warm empfundene und dabei kernhaft gebaute Skulpturen die Zeitströmungen nur als leise Variationen ihres Grundthemas aufnehmen. Der sehr bewußt arbeitende *Gutfreund* stößt in einem stimmungshaften Realismus seiner farbigen Gruppen in neue Zeitgefühle vor. *Filla* zeigt auf interessanten Tafeln sein kultiviertes Malwerk von der besten Seite, spinnt sich dabei aber immer mehr in ornamentale Figuration ein, ohne den Absprung in gegenständliche Malerei zu wagen, der ihm von der eigenen auf die Realität der dargestellten Materie dringenden Sehweise schon angeboten wird. *Kremlička* emanzipiert sich von dem in strenger Selbstzucht erarbeiteten Liniengefüge, um ein freies Bild zu erobern, riskiert damit aber das Zurücksinken in ungegründete Tonmalerei. Schöne „Morceau de peinture" täuschen darüber nicht hinweg. *Špalas* urwüchsiger Farbensinn vergeudet sich in schnell hingeworfenen Studien und Blättern, auf denen man trotz impulsiver Reize die letzte Durchdringung des Eindrucks zum Bild vermißt. *Beneš* und *Nejedly* sind die Vertreter jenes romantisierenden Naturalismus, in dem der erste noch Klärung und Festigung der Schichten und Zonen anstrebt, während sich letzterer ganz auf (im schlechten Sinn) romantische Effekte verläßt, die das Grobe und Lückenhafte seiner Malerei nicht verdecken. Unter den Jüngsten: *Wachsmann* ein warmtöniger Idylliker, der durch übergroßes Format seiner Pastell-Stilleben zu einer Art von Quantitätsrealismus gelangen möchte, und *Muzika*, der aus der Idylle seiner Landschaften durch ernste Purifizierung von Sehen und Mitteln zu einfacher und eindringlicher Wirklichkeitsdarstellung durchstößt. — Die Ausstellung als Ganzes ohne gesunde Mitte. Äußerliche Markierung einer solchen durch Beneš und Nejedly ist Selbsttäuschung der Vereinigung. Unter den ausgestellten Architekturen sind die modern empfundenen *Gočars* und die noch schwankenden, aber feinfühligen *Novotnys* zu nennen.

Im *Künstlerhaus* das Gesamtwerk *Josef Capeks*. Hier tut man diesen Künstler gewöhnlich mit der Abstempelung als Literaten in der Malerei ab. Die frühen Arbeiten (von 1910 ff.) zeigen, daß hier eine starke, ursprünglich malerische Veranlagung einsetzte, die sich später durch ganz ethisch aufgenommene Formprobleme stark beengte und sich so eines leichten Gestaltens begab. Dies Schaffen von 15 Jahren spiegelt in eindringlicher Weise alle künstlerischen Kämpfe unserer Zeit um ein neues Bild. Beeinflussungen sind nie nur als solche zu werten, sondern immer sucht in ihnen eine ringende Persönlichkeit um Ausdruck eines noch Ungehobenen in der Form. Grundzug bei Čapek ist die sehr moderne Empfindung einer Spannung zwischen Realität und seelischem Ausdruck, bei einem Menschen von so elementarem und oft primitivem Fühlen und so scharfem und dabei durchseeltem Intellekt besonders intensiv. So entsteht dieser dialektische Prozeß von wühlendem Urgrund und bauender Form, der nie zur Ruhe kommt. In den letzten Bildern hat er eben die Phase neuerlich gehobenen Urgrundes mit seinen Spukgestalten erreicht, dem eine bewußte Formung erst wieder folgen muß. Meisterwerke sind solcher Veranlagung versagt. Als Ersatz gibt sie den Einblick in lebensnahe, durchgeistigte Prozesse, deren Schlingung und Fügung das Bild der werdenden Gestaltung spiegeln. *Schürer.*

Wiesbaden

Der *Nassauische Kunstverein im Neuen Museum* läßt in umfangreicher Ausstellung *Max Beckmann* das Wort, zum erstenmal auch mit Gemälden, von denen ein großer Teil aus Privatbesitz stammt, so daß die Gelegenheit, sie zu sehen, keine alltägliche ist. Sie sind alle in den letzten paar Jahren entstanden, während die Übersicht über die Graphik von 1920—24 gegeben wird. Beckmanns Wahrheitsfanatismus, der aus dem Strom der Alltäglichkeit das Unterschichtige herauszerrt und zergliedert, rechtfertigt sich in dem phantastischen Einschlag des Grotesken. Dieser groteske Zug überbrückt, wo starre Sachlichkeit sonst lieblos wäre. Dadurch ertragen wir die Vertauschung der Begriffe von Darstellung und Bloßstellung, worin sich Beckmann ziemlich weit wagt. Seine Menschen und Situationen haben etwas auf eine verborgene Pointe Fixiertes, das sich in dem eigenartig zerhackten Rhythmus der immer wieder geknickten Linien fast mechanisierend äußert. Man wird an aufgenadelte Schmetterlinge erinnert; fühlt die Nadel, an der sie sich drehen, drehen müssen unter dem verbissenen Gelächter seines Peinigers. Farblich hält eine harte, bilderbogenhafte Buntheit, bei der keine

Farbe Vorzug hat, das Gleichgewicht. Über die Graphik — leider nur wenig der für die stilistische Entwicklung des Künstlers wichtigen Holzschnitte — ist von dieser Stelle nichts Neues zu sagen.

Der Rumäne Pascin, ganz von Paris orientiert, ist eine interessante Erscheinung hinsichtlich einer in stark sinnlichem Realismus sich auswirkenden Routine.

Die Weihnachtsausstellung der Wiesbadener wurde diesmal zur Schreckenstat. Peinlicherweise sind einige Künstler darunter gekommen, die man in diesem Zusammenhang nicht nennen mag. Erwähnt sei nur, da er zum erstenmal hier ausstellt, Franz Baum, der sich in ein Sonderkabinett retten konnte. Er lebt in München und scheint von Seewald und Marc zu kommen. Seine Kollektion ist ein Bestiarium. Er malt dämonische Tierheit, getaucht in ein fanatisches Helldunkel, aus dem er die Linie groß ausspringen läßt. Das Debut ist verheißungsvoll. ch.

Wien

Die Herbstschau des Künstlerhauses enthält diesmal unter anderem Kollektivausstellungen von K. Sterrer, dem älteren Probst und Zetsche. Im Vordergrund der Ausstellung stehen die groß gesehenen, farbensatten Gemälde Karl Sterrers. Wenn auch die von michelangelesken Riesenleibern erfüllten, gequälten Symbolismen nicht nach jedermanns Geschmack sind, kann man sich doch nicht der überwältigenden Wucht der monumentalen Akte verschließen. Seine schönen, von Hodler (dessen Einwirkung sich auch in der dekorativen Linienführung mancher Figurenbilder offenbart) stark beeinflußten Landschaften vereinigen holzschnittartige Herbheit mit großer Innigkeit. Neben seinen Werken verblassen die Arbeiten der anderen Aussteller. Die Bilder des greisen Probst wirken heute reichlich antiquiert. Wogegen die duftigen, anmutsvollen Landschaftsbilder des mehr als achtzigjährigen Zetsche in ihrer Anspruchslosigkeit und diskreten Koloristik vielen der auf diesem Kunstjahrmarkt vertretenen jüngeren Künstler als Vorbild dienen könnten.

* *
*

Die Arbeiten von L. H. Jungnickel, die von der Bukum A.-G. dargeboten werden, zeigen den Künstler hauptsächlich als den hervorragenden Tiermaler, als der er sich nicht mit einer Wiedergabe von Äußerlichkeiten begnügt, sondern auch das Wesen der Tiere zu erfassen strebt: das Gierig-Lüsterne der Hyäne und die Possierlichkeit der Affenfamilie, die drollige Ruppigkeit des jungen Esels und die zarte Anmut des Rehes. Charaktertypen in Tiergewand, deren Vermenschlichung nirgends so stark wie in den Tierfabeln hervortritt. Der Furchtbarkeit der großen Raubtiere vermag sein unter ostasiatischem Einfluß entwickelter Sinn für Linienschönheit und dekorative Wirkung nicht gerecht zu werden.

St. Poglayen-Neuwall.

Von Künstlern und Gelehrten

In Kopenhagen starb vor kurzem der junge Bildhauer Kaj Nielsen, 42 Jahre alt. Dänemark legte Landestrauer an über den Verlust seines besten Bildhauers. Wenn ihn auch seine Zeitgenossen sicher überschätzen, so war doch die schöpferische Kraft unmittelbarer Formgestaltung evident und unzweifelhaft stark und eigen. Aus ganz kleinen Verhältnissen, als Sohn eines Uhrmachers einer kleinen Stadt, als Malergeselle arbeitend, hat sich Nielsen mit seiner seltenen, zähen Energie durchgehungert — bis er seit einer Reihe von Jahren der bewunderte Künstler Dänemarks und auch Norwegens wurde. W.

72jährig ist im letzten Drittel des November Dora Hitz in Berlin gestorben, die zu den alten Begründern der Sezession gehörte und als Bildnismalerin besonders geschätzt war. — Geheimrat Theodor Wiegand, der Direktor des Berliner Alten Museums, Mitglied der Akademie der Wissenschaften, der kürzlich seinen 60. Geburtstag feiern durfte, weilt seit einiger Zeit in Kleinasien. Die türkische Regierung hat die Genehmigung erteilt, die vor dem Kriege begonnenen, viele Jahre durchgeführten Ausgrabungen der Berliner Museen in Milet und in dem benachbarten Didyma zum Abschluß zu bringen. Wiegand, der schon vor dem Kriege diese bedeutungsvollen Unternehmungen geleitet hat, ist jetzt im Begriffe, die letzten Arbeiten dort zu vollenden.

Neue Bücher

Nibelungen-Miniaturen

Eine sehr bemerkenswerte Neuerscheinung auf dem Büchermarkte ist eine illustrierte Ausgabe des Nibelungenliedes, die unter Benutzung der Simrockschen Übersetzung, mit einem Vorworte von Hermann Degering versehen, im Verlage des Volksverbandes der Bücherfreunde herausgekommen ist. Gegenüber den früheren Ausgaben unseres Nationalepos, die mit einem modernen Bildermaterial arbeiteten — unter diesen sind die Illustrationen von Cornelius am bekanntesten geworden — hat die Degeringsche den Vorzug, daß sie auf die einzige illustrierte Handschrift des Mittelalters, die sogenannte Hundeshagensche, zurückgreift und die gesamten 37 Miniaturen dieser Handschrift in farbigem Offsetdruck weitesten Kreisen erschließt. Für den Kunsthistoriker wird diese Publikation von besonderem Werte sein, da hier ein sonst schwer zugängliches umfangreiches Material für das Studium der Miniaturmalerei des 15. Jahrhunderts erschlossen ist. Nach Degerings Unter-

suchungen ist die Handschrift auf Grund des Dialektes in Schwaben zu lokalisieren; Schreiber und Illuminator sind eine Person. Die Qualität der Bilder ist ungleich. Der Künstler sucht aus dem aperspektivischen Sehen herauszukommen, was ihm zuweilen auch — so bei den Interieurs und bei kostümlichen Details — gelungen ist. Dagegen ist er in der Darstellung des Wassers, sowohl des Meeres als auch der Flußläufe, durchaus in der Tradition der primitiven mittelalterlichen Kunstübung befangen. Aber gerade in dieser tastenden Unausgeglichenheit wirkt der Künstler interessant, weil er für die schwäbische Buchmalerei von 1435 gewissermaßen einen Übergangstypus verkörpert, der sich vom Schablonenmäßigen der Darstellung freizumachen sucht, um sich zu einem individualisierenden und naturalistischen Sehen durchzuringen. Doch bleibt er ohne Frage bei diesem Versuche in den Anfängen stecken, ohne die Charakterisierungskunst der Multscherschen Werkstatt oder die feine Landschaftskunst eines Lukas Moser oder Konrad Witz zu erreichen. Daß er allerdings die Landschaft schon durchaus als notwendiges und berechtigtes Element anerkennt, das beweisen die vorkommenden Durchblicke aus Fenstern und Türen, ein stilistisches Motiv, das ja in der gleichzeitigen niederländischen Malerei eine Rolle spielt.

Dem Charakter der Bilder entsprechend ist für den Druck die Schneidler-Schwabacher-Type gewählt worden. Dieselbe paßt sich bei sorgfältigster Satzanordnung vorzüglich den Miniaturen an. Die roten Überschriften, Initialen und Paragraphzeichen sowie die roten Schriftfeldrahmen sind nach dem Muster der Handschrift eingerichtet, so daß mit Recht diese Nibelungenausgabe als „eine typographische Reproduktion der Handschrift" bezeichnet werden darf.

Das einleitende Vorwort Degerings bringt philologisch wichtige Aufschlüsse über die Geschichte der Handschrift, die, wie Degering vermutet, vielleicht einmal in der Fuggerschen Bibliothek beheimatet war, sowie kunsthistorisch wertvolle Beiträge über die stilistischen Besonderheiten der reproduzierten Miniaturen. Ohne Frage wird jeder, der dies Buch in die Hand nimmt, seine Freude daran haben und es dem Herausgeber danken, daß er dies einzigartige Werk seinem Dornröschenschlafe entrissen und in vorbildlicher Ausstattung dem Leben der Nation zurückgegeben hat. Joachim Kirchner.

Julius Meier-Graefe, Degas. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der modernen Malerei. Mit 62 Lichtdrucktafeln. R. Piper & Co., Verlag, München 1924.

Meier-Graefe, der Historiograph moderner französischer Malerei, hatte zuerst 1920 über Degas geschrieben, eine Arbeit, die für einen besonderen Zweck nur in beschränkter Auflage erschien. Aus diesem ersten schriftstellerischen Dokument ist in mäßig erweiterter Form das stattliche Buch über Degas geworden, das kürzlich der Pipersche Verlag in der bei diesem längst zur Tradition gewordenen vorbildlichen Ausstattung herausgebracht hat.

Wie der Verfasser im Vorwort sagt, betrifft die wesentlichste Ergänzung des neuen Buches gegenüber dem sonst beinahe unverändert gebliebenen ersten Druck der Arbeit die Degassche Plastik. Und daß diese eine völlig belanglose Tatsache ist, die ein neckischer Zufall sehr spät ans Licht gebracht hat, braucht kaum noch begründet zu werden. Denn Degas war so wenig Plastiker seinem ganzen Wesen nach, daß auch die impressionistischen Versuche des Meisters auf diesem Gebiet ernsthaft wirklich kein Wort lohnen. Über diesen Punkt ist zwischen künstlerischen Menschen kaum noch zu diskutieren, im Gegenteil: dieser Anlaß für die Neuausgabe des Meier-Graefeschen „Degas" bleibt hinfällig.

Aber gerade diese Arbeit des Verfassers der „Entwicklungsgeschichte" ist auch in manch anderer Beziehung durchaus unerfreulich. Denn in Wirklichkeit „liegt" Degas Herrn Meier-Graefe überhaupt nicht. So — zwischen Tadel und Lob mühselig schwankend — sollte kein Kunstschriftsteller ein Thema vornehmen. Entweder man schreibt, um sein Herzblut dran zu setzen für die Durchdringung eines künstlerischen Oeuvres, das so köstlich ist wie das des Franzosen oder man sollte sich die Tinte sparen: Denn das Negative an Kritik ist in diesem Falle nichts als mangelndes Verständnis. Erstaunlich in der Tat, wie sehr das sonst so leicht über jedes Ziel hinausschießende Temperament Meier-Graefes, dessen Verdienste unbedingt feststehen — was Ablehnung in diesem besonderen Fall vor allem schmerzlich macht — gegenüber dem Werk eines Degas versagt. Das ist vielleicht nur zu erklären, weil Meier-Graefe überhaupt der modernen Kunst gegenüber nichts als Literat ist. Die prachtvolle Einseitigkeit der Degasschen Malerei, die sich zeitlebens eigentlich nur an zwei Themen Genüge sein ließ (Sport und Ballett) ist für den Literaten zu wenig Anlaß, ein Feuerwerk von Worten loszulassen, obwohl es besser gewesen wäre, Meier-Graefe hätte statt der beinahe neunzig Seiten eines künstlich in die Länge gezogenen Textes deren nur zehn mit wirklicher Essenz gegegeben. So passieren ihm Abscheulichkeiten einer trivialen Ausdrucksweise wie die auf Seite 80/81, deren wörtliche Wiedergabe an dieser Stelle wirklich nicht lohnt. Aber gerade solche Ausführungen zeugen auf der anderen Seite für die fast erschreckende Verständnislosigkeit, mit der Meier-Graefe dem Degasschen Werk überhaupt gegenübersteht. Für ihn ist Kunst immer eine Art Akrobatik oder Varieté. In Wirklichkeit verwechselt er Artistentum mit künstlerischem Schaffen. Daher sein restloses Versagen der Mo-

derne gegenüber und der erschreckende Bankrott seiner künstlerischen Gesinnung, wie er im dritten Band seiner „Entwicklungsgeschichte" Tatsache geworden ist.

Sein „Degas" aber ist ein neuer Beweis dafür, daß das sogenannte wortreiche Literatentum in der modernen Zeit keinen Platz mehr haben kann. Man liest dieses Buch zuerst mit einer gewissen Spannung; denn es beginnt wie irgendein Roman von Zola. Der Alte, der täglich die rue Lafitte durchstreift usw. — alles sehr nett. Auch die Beziehungen von Degas zu Ingres und weiter zurück zu Poussin durchaus interessant, obwohl selbstverständlich. Ähnlich später von einem gewissen Reiz die weit ausgesponnene Betrachtung „Menzel-Degas", die doch wohl zu sehr den deutschen „Patrioten" erkennen läßt und dann ganz gelegentlich einmal ein Hinweis auf das französische „Dixhuitième", dessen letzte Inkarnation malerisch und künstlerisch Degas gewesen ist. Dies hätte für den, der die duftige, unsagbar musikalische Kunst eines Degas liebt und lieben muß (lieber hätte ich die versuchte Beziehung dieser Kunst zu den alten chinesischen Malern als gerade zu Menzel gelesen!), den Ausgangspunkt der gesamten Einstellung abgeben müssen. Denn kein Franzose hatte bis auf Derain vielleicht — so sehr — trotz seiner halb italienischen Abstammung — in den letzten hundert Jahren ähnlich stark die französische Tradition im Blute wie gerade Degas. Abgeschmackt auch diese ewig ermüdende Gegenüberstellung von Manet und Degas. Diese Gegenüberstellung ist auch deshalb absurd, weil diese beiden Künstler geistig und schöpferisch durchaus einander diametral gegenüberstehen. Man kann einen Degas so wenig an Manet messen wie etwa einen Rembrandt an Velasquez oder um mehr im Sinne der Gegenwart zu sprechen, einen Picasso an Derain. Das sind Literatenmätzchen, die einmal imponieren konnten, für die unsere Zeit aber gottlob jeden Sinn verloren hat.

Gut allein ist an diesem so köstlich ausgestatteten Buche das bißchen an historischen Tatsachen, das in Degas' Entwicklung hineinführt. Falsch dagegen ist jede Interpretation des einzelnen Werkes in der Degasschen Entwicklung im einzelnen. Wie schon oben angedeutet: Man versteht eigentlich nicht, warum man durchaus ein Buch schreiben muß, für das dem Schriftsteller selbst jede innere Voraussetzung fehlt. Denn dieser von ihm konstruierte Degas ist letzten Endes doch nur „auch einer" — während er in Wirklichkeit eine herrliche Tatsache bedeutet.

Alles in allem (denn diese Kritik einem solchen Buche gegenüber könnte noch über zwanzig Spalten fortgehen) kann einen Verehrer Meier-Graefes diese hemmungslose Fehlgeburt durchaus dauern. Nach diesem „Degas" muß noch zur Ehre unserer völkisch unbeeinflußbaren Objektivität ein anderer „Degas" kommen, den nur ein Deutscher von wahrhaft künstlerischer Einfühlung schreiben kann, der neben der Freude am Thema auch die Voraussetzung einer nicht mehr literarischen, sondern ausschließlich rein künstlerischen Einstellung mitbringt. Biermann.

Hans Fehr, Massenkunst des 16. Jahrhunderts. Mit 112 Abbildungen. Verlag H. Stubenrauch. Berlin.

Nach dem Aufsatz von Paul Roth und dem Bande Schottenlohers über „Flugblatt und Zeitung" (1922) tritt Fehr mit dieser Arbeit hervor. Sie ist kulturgeschichtlich eingestellt, wie schon „Das Recht im Bilde" war, ein Band, den der Verfasser ein Jahr vorher erscheinen ließ. Unter dem vieldeutigen Titel steht ein zweiter, der angibt, um welchen Ausschnitt es sich handelt: es wird die Sammlung Wickiana veröffentlicht. Jene Sammlung von Flugblättern des 16. Jahrhunderts — vorwiegend seiner zweiten Hälfte — legte der Chorherr Joh. Jakob Wick aus Zürich an, es auf etwa 900 Druckwerke seiner Zeit bringend, wovon bisher nur wenige veröffentlicht waren. Flugblätter, Sendbriefe über politische, kriegerische Ereignisse, religiöse Ermahnungen, Naturschauspiele, Wundergeburten, Sternweissagungen, Verspottungen. Fast immer Tendenzkunst, fast immer (kolorierte oder unkolorierte) Holzschnitte, Stiche nur als Ausnahme. Vorwiegend deutsches Material dieser europäischen, unregelmäßigen, dennoch die Zeitung vorbereitenden Massenreproduktion, an der auch Leute wie Luther teilhatten, der im Laufe weniger Tage manchmal mehrere solcher Sendschreiben ausgehen ließ. Fehr will nur einen Durchschnitt durch diese Produktion geben, indem er sie nach Sachen ordnet: Sternglaube, Hinrichtungen, Türkengreuel usw. Hierbei gibt der Text zusammenfassende Auskunft über das, was wir heute von diesen Inhalten wissen. Alles in lebendiger Form, dabei sachlich vorgetragen, für jeden Gebildeten berechnet, ohne Ballast die Gesinnung des ausgehenden Mittelalters immer als Ganzes durchschimmern lassend, hier und da mit neuen Ausdeutungen. Den zweiten Teil des Buches nimmt die Einzelerklärung jedes abgebildeten Werkes ein und der Abdruck seiner Beischriften. Eine im guten Sinne leichte Arbeit, als Einführung in diesen kulturgeschichtlichen Bezirk mit Nutzen zu lesen. Roh.

Max Geisberg, Der Meister E. S. Meister der Graphik, Bd. X. Mit 139 Abb. Klinkhardt & Biermann. Leipzig 1924.

Ihre Pflicht dem Meister E. S. gegenüber hat die deutsche Kunstwissenschaft erfüllt. Sein gesamtes „Werk" wird bald in Geisbergs großer Publikation lückenlos vorliegen (bei Br. Cassirer). Das Verzeichnis seiner Stiche im zweiten Bande des britischen Katalogs von Lehrs bietet das letzte an Genauigkeit der Angaben. Der in

neuer Auflage vorliegende Band X der Meister der Graphik, der in der ersten Auflage ein Teil gewesen ist des Bandes „Die Anfänge des Kupferstiches“, enthält Geisbergs Bericht über alles, was ermittelt ist. Hier wird des Meisters Position im historischen Zusammenhange festgelegt, seine Technik in ihrer Entwicklung aufs Schärfste beobachtet, auf Grund dieser Beobachtung die zeitliche Ordnung seiner Arbeiten versucht, und alle Vermutungen in bezug auf seine Person werden aufs Sorgfältigste erwogen. Keine der Hypothesen über seinen Namen besteht bei strenger Prüfung. Alle Mittel der Untersuchung, Studium des Dialekts der wenigen deutschen Inschriften, Deutung der Wappen, schließlich stilkritische Vergleichung, führen zu dem bescheidenen Ergebnis: der Meister E. S. war ein in der Nähe des Bodensees, wahrscheinlich in Konstanz, tätiger Goldschmied, der um 1425 geboren, bald nach 1440, also nicht viel später als der Spielkartenmeister, mit seiner Arbeit begann und bald nach 1467 starb. Der Band enthält noch sachkundige Bemerkungen über einige Zeitgenossen des E. S., nämlich über die Doppelgänger des Meisters des hl. Erasmus, über den Meister des Johannes Baptista, sowie über Israel von Meckenem.

Vorzügliche Lichtdrucke auf 77 Tafeln geben eine reiche Auswahl von Beispielen, dabei alle Hauptwerke des Meisters E. S.

Naive Optimisten werden meinen, nun, nachdem die „Kenner“ dies Werk vollbracht und die Dokumente so schön übersichtlich zugänglich gemacht hätten, käme das Eigentliche. Jetzt wäre die geistes- und formgeschichtliche Verarbeitung des Materials zu erwarten. Wahrscheinlich wird es dem E. S. gehen, wie es dem Hausbuch-Meister gegangen ist. Als das Werk ordentlich publiziert vorlag, haben die Form- und die Geistesgelehrten geschwiegen.

Max J. Friedländer.

Bibliophiles

Slevogt der Illustrator!

Ein über zwei Jahrzehnte sich erstreckendes Illustrationswerk breitet Bruno Cassirer in seinem Monographie-Katalog: „Max Slevogt“ vor uns aus. Er stellt in dankenswerter Weise hier zusammen, was in seinem Verlage an radierten, lithographierten, in Holz geschnittenen oder sonst reproduzierten Illustrationen von Slevogt erschienen ist, allerdings ohne es sich versagen zu können, im Vorwort den Buchfreunden einen kleinen Hieb zu erteilen, weil sie ihre Forderung, daß Buch und Bild als Gesamterscheinung zusammen gehen müßten, auch vor des großen Meisters Kunst nicht aufgeben wollten. Nun, Jean Fouquet und Hans Baldung Grien haben ebenfalls dem Buch ihre Konzessionen machen müssen und wie das Resultat zeigt, hat ja der Verlag Cassirer in der lockeren Fraktur und dem ziemlich großen Format seiner Veröffentlichungen sehr wohl das Relief für die schwebend leichte und doch präzise Slevogt-Linie gefunden. Warum also diese Feindschaft gegen die Buchfreunde, unter denen, wie wir alle wissen, die begeistertsten Slevogt-Sammler zu suchen sind? — Viele Augenblicke dankbaren Erinnerns werden in uns wach, wenn wir den Katalog durchblättern, aus dem so manches Werk schon lange vergriffen ist, und voll Freude begrüßen wir die Energie des verständnisvollen Verlegers, die dem schier unerschöpflichen Schaffensquell des genialen Illustrators immer wieder neue Spenden kraftvoller Phantastik, Erzeugnisse höchsten künstlerischen Spieltriebes, entlockt. Die köstlichen 13 Zeichnungen mit der Feder auf Stein zum Märchen von Ritter Blaubart, des bei den Grimms zum Fitchers Vogel geworden ist, bezeugen, daß der Meister seit geraumer Zeit mit den Illustrationen zu unserem schönsten Märchenhort beschäftigt ist. 23 der Grimmschen Märchen liegen bereits auch in volkstümlichen Ausgaben vor, sieben davon in besonders sorgfältiger und kostbarer Ausstattung. Vivant sequentes! — Als Gegenstück zum Alibaba läßt Bruno Cassirer nach 21 Jahren ein zweites „Volksbuch“ erscheinen, „Die tapferen Zehntausend“, dessen billiger Preis es vielen von uns ermöglichen wird, ein prächtiges Zeugnis Slevogtscher Kunst in ihren Bücherschrank zu stellen, der reiferen und reifsten Jugend zur reinsten Freunde. Denn einmal hat hier einer der wenigen jung gebliebenen Philologen, Karl Witt, Xenophons Anabasis anschaulich und lebendig wiedererzählt: und dann durchzieht diesen Bericht eine Reihe von springlebendigen Darstellungen der dramatischen Momente aus den kleinasiatischen Feldzugstagen der verwegenen griechischen Landsknechte, wie sie in dieser knappen, sausenden Art nur Max Slevogt zu bieten vermag.

Ho.

Kleine Anzeigen

Der Verlag Bernhard Tauchnitz in Leipzig, der in den letzten Jahren eine Anzahl vorbildlicher Faksimile-Handzeichnungspublikationen in großem Stil edierte, die zum Teil bereits vergriffen sind — so die 50 Altmeisterzeichnungen in Privatsammlungen, die Felix Becker herausgab, die beiden Bände über die Zeichnungen der Sammlung Hofstede de Groot, ebenfalls von Felix Becker herausgegeben und eindringlichst an dieser Stelle gewürdigt — legt als Gabe zur deutschen Weihnacht eine wundervolle Mappe mit Faksimile-Reproduktionen älterer flämischer und holländischer Meister vor, die reproduktionstechnisch kaum noch zu übertreffen sind. Titel dieser Veröffentlichung:

Museum Teyler-Haarlem. Handzeichnungen alter Meister der holländischen Schule. Eine Auswahl von 40 Zeichnungen

aus der Sammlung des Muſeums. Mit Einſchluß einiger Blätter der flämiſchen Schule. Herausgegeben von Hendrik Buisman, Konſervator des Muſeums. Von dieſer Ausgabe, die u. a. die herrlichen Rembrandt-Zeichnungen ediert, erſchienen 550 Exemplare. Preis in Ganzleinenmappe M. 120.—.

Dieſe koſtbare Publikation verdient eingehende Würdigung, die demnächſt in unſeren „Monatsheften für Bücherfreunde und Graphikſammler" erfolgen wird.

* * *

Wertvollſte Kunſtgaben bringt auch Bruno Caſſirer, Berlin, heraus. Von Vollard den berühmten „Auguſte Renoir" mit 35 Abbildungen und von dem gleichen Miterleber des franzöſiſchen Impreſſionismus den Band „Degas", dem 32 Lichtdrucktafeln beigegeben ſind. Auch über dieſe Veröffentlichungen wird an dieſer Stelle noch beſonders geſprochen werden. Heute mag nur erwähnt werden, daß es ſich bei dieſen beiden Verdeutſchungen der Vollard-Erinnerungen um Kunſtbücher handelt, die unbedingt wichtig ſind und denen ungewöhnliche verlegeriſche Liebe zum Leben verholfen hat.

Dieſe perſönlichſte Anteilnahme eines Verlegers an ſeinem Werk iſt auch Kennzeichen der dritten reizvollen Veröffentlichung des B. Caſſirerſchen Verlages, der eben J. Guthmanns Buch über Ägypten herausgebracht hat, für das Slevogt köſtliche und hier farbig reproduzierte Aquarelle und viele Zeichnungen beigeſteuert hat, die der gemeinſamen Reiſe von Autor und Künſtler ihre Entſtehung verdanken. Auch dieſe Veröffentlichung iſt in jedem Sinne ſo wertvoll, daß ſie an dieſer Stelle noch eingehender Würdigung bedarf. B.

Weitere Neuerſcheinungen

(Beſprechung vorbehalten)

Johannes Guthmann, Bilder aus Ägypten. Aquarelle und Zeichnungen von Max Slevogt.

Ambroiſe Vollard, Auguſte Renoir. Mit 35 Abbildungen.

Derſ., Degas. Mit 32 Lichtdrucktafeln.
Sämtlich bei Bruno Caſſirer. Berlin 1925.

* * *

K. Gröber, Sicilia.
Dr. Benno Filſer & Co., Augsburg 1924.

Julius Baum, Niederſchwäbiſche Plaſtik des ausgehenden Mittelalters.
A. Fiſcher, Verlag, Tübingen 1924.

Fritz Karpfen, Der Kitſch.
Weltbund-Verlag, Hamburg.

Walter Cohen, Hundert Jahre rheiniſcher Malerei. (Kunſtbücher deutſcher Landſchaften.)

Heinr. Maria Lützeler, Formen der Kunſterkenntnis.
Beide Verlag Friedrich Cohen, Bonn.

Vom Antiquariat

Antiquariats-Kataloge

Joſeph Baer & Co., Frankfurt a. M., Hochſtr. 6. Auctores Neolatini Saec. VII.—XVII. Mittelalterliche Schriftſteller, Humaniſten — Reformatoren. Kat. 706. 122 S. 1395 Nrn.

Hugo Blanck, Buch- und Kunſtantiquariat, Berlin W 30, Heilbronner Str. 29. Katalog 1 Bibliographie, Illuſtr. Bücher, Kunſt, Varia. 11 S. 202 Nrn.
— Katalog 2: Luxusdrucke u. Verſchiedenes. 16 S. 224 Nrn.

Friedrich Cohen, Bonn. Ant.-Kat. 142: Kunſtgeſchichte, Architektur, Kunſtgewerbe. 72 S. 997 Nrn.

Dorbon-Ainé, Paris (IXe), 19, Boulevard Haußmann. Varia. 32 S.

Dykſche Buchhandlung, Leipzig, Kurze Str. 8. Katalog der philoſophiſchen Bibliothek. 32 S.

Guſtav Fock, Leipzig, Schloßgaſſe 7/9. Ant.-Kat. 525: Germaniſtik, Teil I. 193 S. 5022 Nrn.

W. & G. Foyle, Ltd., London WC 2, 121—125 Charing Cross Rd. Kat 18: Miscellaneous Books. 26 S. 525 Nrn.

Oskar Gerſchels Buchhandlung u. Antiquariat, Stuttgart, Eugenſtr. 3. Ant.-Kat. 108: Erſtausgaben und Frühdrucke der deutſchen Literatur. 48 S. 606 Nrn.

Paul Geuthner, Paris (VIe), 13, Rue Jacob, Ephémérides Bibliographiques 74. 424 S. 1987 Nrn.

Lucien Gougy, Paris, 5, Quai de Conti. Nr. 392. 68 S. 1075 Nrn.

F. W. Haſchke, Leipzig, Tröndlinring 3. Kat. 27: Die Fundgrube. 50 S. 651 Nrn.

George Harding, London WC 1, 64 Great Russel Street, No 243. Catalogue of antiquarian & modern books. 36 S. 912 Nrn.

Otto Harraſſowitz, Leipzig, Nr. 24. Orientaliſtiſche Neuerſcheinungen. 47 S. 424 Nrn.

Karl W. Hierſemann, Leipzig, Königſtr. 29. Kat. 542: Süd- und Mittelamerika. 104 S. 1328 Nrn.

Franz Richard Holbach, Berleburg i. W. Ant.-Anz. 20: Bücher für Bibliophilen. 26 S. 246 Nrn.

H. Jaffe & Mittler, München, Finkenſtr. 7. Angebot 2: Geſchichte, Kulturgeſchichte, Erd- u. Reiſebeſchreibung. 15 S. 223 Nrn.

Koehlers Antiquarium, Leipzig, Täubchenweg 21. Heft 292: Geheimwiſſenſchaften, Freimaurerei. 32 S. 985 Nrn.
— Heft 293: Zeitſchriften. 32 S. 643 Nrn.
— Heft 295: Philoſophie. 32 S. 1077 Nrn.
— Heft 298: England I. 32 S. 925 Nrn.

Karl & Faber, München, Marienplatz 25, III. Kat. 12: Kunſtgeſchichte u. verwandte Gebiete. 115 S. 1747 Nrn.

Köſel & Puſtet, München 1, Dienerſtr. 9. Nr. 12: Theologie und Religion. I. Teil: A—K. 32 S. 900 Nrn.

Victor Lemasle, Paris (VIe), 3, Quai Malaquai. Nr. 194. 24 S. 418 Nrn.

Otto Muhl, Antiquariat, Stettin, Turnerſtr. 95. Kat. 6: 32 S. 433 Nrn.

Meyer & Mittler, Berlin W 9, Voßſtr. 16. Kat. III: Literatur über Goethe nebſt Anhang, Erſtausgaben. 68 S. 861 Nrn.

Ed. Nahr, Antiquariat und Buchhandlung, Kiel, Schloßgarten 11. Ant.-Kat 11. 50 S. 1580 Nrn.

Oskar Paſchy, Brandis bei Leipzig. Kat. 9: Kunſt und Kunſtgeſchichte. 32 S. 763 Nrn.

Maurice Picard, Paris (VIe), 27, Rue Bonaparte Nr. 62. 32 S. 551 Nrn.

Waldemar Poſeck (bisher D. Salomon), Berlin-Halenſee, Weſtfäliſche Str. 63. Kat. 14: Autographen. 104 S. 718 Nrn.

Ella Rudolph, Leipzig, Täubchenweg 77². Ant.-Anz. 26: Deutſche und ausländiſche Literatur, Klaſſiker. 16 S. 441 Nrn.

J. A. Stargardt, Berlin W 35, Lützowſtr. 47. Kat. CCVI: Handſchriften von Dichtern und Denkern. 35 S. 363 Nrn.

Horſt Stobbe, Die Bücherſtube am Siegestor, München, Ludwigſtr. 17a. Verz. 67: Kunſtgeſchichte, Architektur, Malerei, Bildhauerei, Kunſtgewerbe. 81 S. 1502 Nrn.

Agnes Straub, Berlin W 35, Lützowſtr. 33–36. Kat. 15: Bücher und Graphik. 16 S. 367 Nrn.

James Tregaskis, London WC 1, 66, Great Russel Street. Kat. 892: Descriptions of English Books from the 16th Century to the middle of 17th Century. 56 S. 149 Nrn.
— Kat. 893 66 S. 426 Nrn.

Condeur & Säuberlich, Leipzig, Georgiring 3. Nr. 16: Kulturgeſchichte. 92 S. 1268 Nrn.

v. Zahn & Jaenſch, Dresden-A. 1, Waiſenhausſtr. 10. Kat. 310: Aus fremden Literaturen. 84 S. 1912 Nrn.

Ho.

Verſchiedenes

Campagna fotografica in Bologna

Im Frühjahr und Sommer dieſes Jahres veranſtaltete das Kunſthiſtoriſche Inſtitut in Florenz eine „Campagna fotografica" in der Emilia mit dem Ziel, die ſämtlichen Kunſtdenkmäler des Barockzeitalters in Bologna und Umgebung ſowohl im Gebiete der Malerei wie der Skulptur und Architektur in muſtergültigen Aufnahmen vorzulegen. Die Ausführung der „Campagna" wurde der altbewährten Florentiner Firma Fratelli Alinari übertragen, welche die Denkmäler unter Leitung des techniſchen Direktors Cav. Sguanci und unter Mithilfe eines Stabes erprobter Photographen aufnehmen ließ. Um die mancherlei Schwierigkeiten, die mit einer ſolchen Unternehmung verbunden ſind, zu überwinden und eine freundliche Teilnahme der Bevölkerung vorzubereiten, wurde ein Ehrenkomitee von angeſehenen Bologneſer Perſönlichkeiten gebildet, dem unter anderen der italieniſche Botſchafter in Berlin, Graf Bosdari und der Kardinal-Erzbiſchof von Bologna, Graf Naſalli-Rocca, angehörten. Durch die freundliche Unterſtützung dieſes Komitees wurden die Arbeiten in Bologna außerordentlich erleichtert und mancher Palazzo, deſſen Zutritt dem Kunſthiſtoriker ſonſt verſchloſſen war, öffnete bereitwillig ſeine Pforten.

Die Vorbereitungen zu der ſyſtematiſchen Durchführung der Campagna wurden im Winter 1923/24 getroffen und dabei alle die Erfahrungen verwertet, die man bei ähnlichen Unternehmungen in Deutſchland gewonnen hat. Verſchiedene Kunſthiſtoriker, die ſich im Gebiete der Barockmalerei in Italien einen Namen gemacht haben, ſtellten ſich zur Verfügung und bearbeiteten die Liſten der aufzunehmenden Gegenſtände. Die Bologneſer Archive und Bibliotheken wurden ſorgfältig durchgegangen, um die alten Bilderbeſtimmungen nachzuprüfen, und dort wo es nötig war, neue Benennungen einzuführen. Im Frühjahr waren die Vorbereitungen ſo weit gediehen, daß die verſchiedenen Bearbeiter zuſammentreten und unter Zuziehung des techniſchen Leiters die Campagnaliſte aufſtellen konnten.

Aufgenommen wurden ſämtliche Barockgemälde der Pinakothek, welche bekanntlich die reichſte Sammlung dieſer Art in Europa iſt, darunter auch eine große Anzahl der im Depot befindlichen Werke; dann die Bilder der Privatgalerien, wie Bevilacqua, Bentivoglio, Bosdari, Malvezzi-Campeggi und Hercolani.

Eine unerſchöpfliche Ausbeute ergaben die Bologneſer Kirchen, in denen außer den großen Altargemälden der Schiffe und der Kapellen, auch die Stukkaturen, Reliefs-, Wand- und Deckenmalereien und die freskierten Scheinarchitekturen der Kuppeln und Wölbungen in zahlreichen Einzelaufnahmen reproduziert wurden. Daran ſchloſſen ſich die in Bologna ſo zahlreich vorhandenen kleinen Oratorien, die ſtattlichen Zunfthäuſer aus dem 16. Jahrhundert, die Refektorien der Klöſter, die Kapellen der Laienbruderſchaften uſw. Aber auch die ſo gut wie unbekannten Bologneſer Treppenhäuſer, die Theater- und Feſtſaalarchitekturen, die überreich dekorierten Empfangsräume der Paläſte fanden gebührende Würdigung. Die Freiſkulptur Bolognas war in ihren beiden Hauptmeiſtern Algardi und Tedeſchi vertreten. Zum Schluß folgten die Hofanlagen und Torbauten der Paläſte, die Plätze, Brunnen, Stadtpforten und die vielen entzückenden Villen der Umgebung, die in der Glanzperiode der Stadt im 17. Jahrhundert dem Adel als Sommerſitze dienten.

Die ſyſtematiſche Bearbeitung des durch die Campagna fotografica der Kunſtforſchung zugänglich gemachten Materials ſoll den Einzelunterſuchungen der vom Kunſthiſtoriſchen Inſtitut herausgegebenen Publikationen vorbehalten bleiben. Doch laſſen ſich ſchon jetzt die wiſſenſchaftlichen Reſultate im weſentlichen überblicken. Zum erſtenmal tritt die Bedeutung der bisher von der Forſchung gänzlich vernachläſſigten Schule der Manieriſten, ohne welche die Carracci undenkbar wären, klar hervor. Es gewinnen die einzelnen Geſtalter dieſer Schule, wie Sabbatini und Sammacchini, Paſſarotti und Domenico Fontana, Calvaert und Pellegrino Tibaldi, feſte Umriſſe. Dieſe in ihren künſtleriſchen Anſchauungen auf Vaſari und die Michelangelo-Tradition zurückgehenden Maler erweiſen ſich als ſehr fruchtbare und vielſeitige Meiſter, die den Vergleich mit den anderen zeitgenöſſiſchen Schulen nicht zu ſcheuen brauchen, unſerer Zeit aber durch die ſtärkere Geſchloſſenheit ihrer Kompoſitionen und das größere Temperament ihrer Darſtellung näher ſtehen. Als einen ſehr liebenswürdigen Meiſter der Übergangszeit lernt man den bisher ſo gut wie unbekannten Bartolomeo Ceſi kennen, der in ſeiner Kunſt die lokalen Traditionen im Gegenſatz zu der revolutionären Malerei der Carracci vertritt. Dieſe Carracci haben ſich trotz Jakob Burckhardts abfälligem Urteil ſchon längſt im Areopag der italieniſchen Künſtler Sitz und Stimme erworben. Dennoch war von Annibales Werken in Bologna kaum die Hälfte, von denen Ludovicos nur ein Fünftel bekannt. Dem iſt nun abgeholfen und

auch die geringste Äußerung des Genies dieser Gründer der Bolognesischen Schule dem Forscher durch Reproduktion der Werke zugänglich gemacht. Doch auch die kleinen Meister der Schule wie Lionello Spada, der Caravaggio-Schüler, Tiarini und Cavedoni haben eine sorgfältige Berücksichtigung gefunden und sind im ganzen Umfang ihrer Bologneser Tätigkeit aufgenommen. Guido Reni, Guercino und Domenichino waren zu bekannt, als daß es hier noch eines Anstoßes bedurft hätte, um ihre Leistungen in das Licht einer gerechten historischen Betrachtung zu rücken. Hier hatte die Campagna nur die Aufgabe, eine Reihe bisher übersehener Werke dem gesicherten Oeuvre beizufügen. In gewissem Sinne als eine Neuentdeckung kann Andrea Donducci, genannt Mastelletta, gelten, der durch seine geistreiche Pinselführung, seine allen akademischen Regeln entgegengesetzte Überfülle der Kompositionen und sein ungezügeltes Temperament ganz modern anmutet. Domenico Maria Canuti gibt sich in seinen Freskenmalereien in der Bibliothek des früheren Olivetaner-Klosters von S. Michele in Bosco als einer der heitersten Raumgestalter des Barockzeitalters nicht nur in Bologna, sondern in Italien überhaupt zu erkennen. Ihm folgen um die Wende des 17. und 18. Jahrhunderts Franceschini, berühmt durch seine zahlreichen Arbeiten in der Kirche Corpus Domini und sein Schwager Quaini, mit dem zusammen er den Chor von S. Bartolomeo di Porta Ravegnana mit Fresken ausgeschmückt hat. Carlo Cignani, der in Forli starb, ist schon ganz der Künstler des neuen Jahrhunderts. Seine in Bologna und Umgebung verstreuten nicht zahlreichen Werke geben ihm durch ihr prachtvolles Kolorit und die Größe im Bildaufbau eine erste Stelle in der Kunst seiner Vaterstadt. Von der langen Reihe der Künstler des 18. Jahrhunderts, von Viani bis zu Ercole Graziani und Donato Creti, welche die Campagna wieder zu Ehren zu bringen suchte, sei vor allem Gaetano Gandolfi erwähnt, in dem sich die leichte Grazie eines Boucher mit der monumentalen Geste eines Tiepolo verbindet. Seine Werke bedeuten den Höhepunkt, zugleich aber auch den Abschluß der Bologneser Malerei des Barock. r.

Ist eine Rekonstruktion des Abendmahls von Leonardo da Vinci möglich?[1]

In einer eingehenden und reich illustrierten Studie gibt der kürzlich verstorbene Kunstgelehrte H. Kranichfeld beachtenswerte Anregungen zu einer Lösung der Reproduktionsfrage des „Abendmahls". Gegenwärtig steht es doch so, daß eine dem Stande der Wissenschaft entsprechende Abbildung des weltberühmten Gemäldes einfach nicht existiert, da das schon in der Mitte des 16. Jahrhunderts ruinöse und seitdem wiederholt ausgebesserte und übermalte Original keine brauchbare Aufnahme mehr hergibt, und da die einzig in Betracht kommende ältere Wiedergabe: der populäre Stich Raff. Morghens (aus dem Jahre 1800), geradezu irreführend und unergiebig ist. Er stellt auch eine Art Rekonstruktion dar, aber eine mit gänzlich unzulänglichen Mitteln unternommene, da ihm in der Hauptsache nur die Nachzeichnungen Matteinis nach Solarios Kopie des Abendmahls im Hieronymitenkloster von Castellazzo zugrunde liegen; dazu kommt noch die Umstilisierung in die kalte, klassizistische Schönheitslinie! Etwas in jeder Hinsicht Überlegenes könnte eine moderne Rekonstruktion leisten, die all das authentische und abgeleitete Material, die Originalstudien Leonardos in Windsor, die sechs Kartons in Straßburg aus der Leonardo-Nachfolge, die alte Zeichnung des Christuskopfes in der Brera, die alten mehr oder weniger freien Fresko- und Ölkopien des Gemäldes und die zehn Weimarer Kartonkopien, soweit diese die Straßburger Kartons ergänzen, kritisch gesichtet berücksichtigte.

Da auch das Original immer noch die Hauptlinien der Komposition und, was besonders wichtig ist, noch deutliche Spuren der ursprünglichen Lichtführung zeigt, so würde das Hilfsmaterial ausreichen, das neue Abbild dem ursprünglichen Zustande des Abendmahls sehr nahe zu bringen, ja bei der größten Zahl der Köpfe sogar den seelischen Ausdruck wiederzugewinnen. — Die Ausführung denkt sich der Verfasser so, daß ein Spezialist der Lionardo-Forschung und ein besonders begabter und eingearbeiteter Maler dabei Hand in Hand gehen, der erstere Kritik und Rat in jedem Falle gewährt, während der Künstler mit der ihm gebotenen Summe von gesicherten Anhaltspunkten in seiner Phantasie das Ganze wiederzusammenfaßt und in einem Gemälde überzeugend hinstellt. — Das neue Abbild des Abendmahls könnte dann in modernen Reproduktionen weiten Kreisen zugeführt, vielleicht auch sogar wieder einmal in überlebensgroßen Gestalten in aller Pracht in einer Kirche oder in einem Versammlungsraume einer Gemeinde ausgeführt werden. F. Becker.

Zur Herkunft gotischer Baukunst

In zwei Vorträgen über „Nordische Königsgräber und Stabkirchen" am „Österreichischen Museum für Kunst und Industrie" hat Hofrat Strzygowski den Wurzeln gotischen Kirchenbaus von einer bisher kaum beachteten Seite nahezukommen gesucht. Von den Schiffsgräbern Norwegens ausgehend, trachtet er die Stabkirchen aus der Struktur des Schiffes zu erklären, dessen Mastbaum ihm zur Stütze des Baues wird, der auch in seinem eigenartigen

[1] Zu der Veröffentlichung von H. Kranichfeld; Sonderdruck aus Velhagen & Klasings Monatsheften, Aprilheft 1924.

Äußeren an die Schiffe der Wickinger gemahnt. In Aufbau und Bedachung ſieht Strzygowſki bereits die wichtigſten Elemente der Gotik, wie Höhendrang, Traveenteilung, Verſpannung, vorgebildet. P.-N.

Der Kunſtmarkt

Bevorſtehende Verſteigerungen

Berlin

Am 26. und 27. Januar 1925 verſteigert Walter de Gruyter & Co., Antiquariat, die berühmte Bibliothek des verſtorbenen Leipziger Germaniſten Albert Koeſter. Der große Forſcher beſaß außer ſeinem umfangreichen wiſſenſchaftlichen Handapparat faſt lückenloſe Sammlungen zur Reformations- und Barock-Literatur, darunter eine Riſt-Sammlung, wie ſie kaum eine der großen öffentlichen Bibliotheken aufweiſt; aus der klaſſiſchen Zeit neben Goethiſchen Erſtdrucken und Gelegenheitsgedichten, Hamann, Lenz und Goue mit heute ſonſt unauffindbaren Werken. Storm, Keller und vor allem Annette von Droſte waren Koeſters Spezialgebiete, und ſeine nahen Beziehungen zur zeitgenöſſiſchen Literatur verſchafften ihm u. a. jene Inſeldrucke, die nur für einen kleinen namentlichen Kreis hergeſtellt wurden. Ho.

Stattgehabte Verſteigerungen

Die Sammlung Egon Zerner

Die Verſteigerung dieſer in jeder Beziehung reizvollen Sammlung, die am 15. und 16. Dezember in Berlin bei Paul Caſſirer unter den Hammer kam, hätte rechtzeitig eingehende Würdigung an dieſer Stelle verdient, was leider durch das verſpätete Erſcheinen eines in ſeiner Art vorbildlich angelegten und illuſtrativ beſonders ſchön aufgemachten Kataloges verhindert worden iſt. Um ſo nachdrücklicher hoffen wir im nächſten Heft auf die Ergebniſſe dieſer Auktion hinweiſen zu können, die als Wertmeſſer für den Markt an ſich beſonders aufſchlußreich werden dürfte, da die Vielſeitigkeit der Sammlung zahlreiche Gebiete des Marktes beleuchten kann. Georg Swarzenſki hat übrigens dem Katalog ein temperamentvolles Geleitwort mitgegeben, eine Tatſache, die an ſich ſchon für den Wert dieſer erleſenen und reichhaltigen Kollektion zeigt.

Wie wir hören, bereitet das Haus Paul Caſſirer für das kommende Jahr noch mehrere wertvolle Verſteigerungen vor, auf die wir von Fall zu Fall verweiſen werden. B.

Berlin

Paul Graupe verſteigerte am 5. und 6. Dezember Graphik des 19. und 20. Jahrhunderts. Die Sammlung mit mehr als 100 Nummern war ſehr reichhaltig; große und kleinere Namen, Inland und Ausland ſtanden nebeneinander. Eine lange Reihe Holzſchnittfolgen von Maſereel trat hier zum erſtenmal auf einer Auktion auf. — Die Firma kündigt ihre nächſte Auktion von Graphik und Handzeichnungen für Anfang Januar 1925 an.

Frankfurt a. M.

F. A. C. Preſtel: Auktion 89: Handzeichnungen, Graphik, illuſtrierte Bücher, Mappenwerke. 10. Dezember 1924. Unter den älteren Zeichnungen ſind hervorzuheben u. a. eine Landſchaft von Jean Brueghel d. Ä. mit Chriſti Predigt am See, eine Zeichnung mit zwei Figuren von Elsheimer im Stile Rembrandts, Blätter von Delacroix, Guys, Gavarni. Aus dem 19. Jahrhundert ſind ſchöne Romantikerzeichnungen vorhanden. Eine bibliophile Koſtbarkeit iſt die Ausgabe der Fabeln von Lafontaine in vier Bänden, 1755—1759 mit den Illuſtrationen nach Oudry. — Am 9. Dezember verſteigerte die gleiche Firma den Kunſtnachlaß des Dr. A. Mainz, eines bekannten Frankfurter Sammlers. Otto Schmitt und Georg Swarzenski haben den Katalog bearbeitet. Er führt neben Gemälden und verſchiedenſten Antiquitäten eine Anzahl plaſtiſcher Werke auf, unter denen die als „ſüddeutſch um 1300“ bezeichnete Sitzmadonna mit alter Faſſung und die kleine „flämiſche“ Alabaſtermadonna, „um 1450“, die Swarzenſki bereits publizierte, beſonders erwähnt ſeien. Ein intereſſantes Stück in ſeiner merkwürdig natürlichen Verbindung von Plaſtik und Malerei, dazu von ausgezeichneter Erhaltung, iſt das kleine Flügelaltärchen mit Malereien im Stile des Patinir. Auch die Schnitzerei, Chriſtus am Kreuz und ihm zu Füßen eine ſehr empfindungsvoll komponierte Magdalena, weiſt durchaus nach Antwerpen. Das Stück iſt wohlbekannt aus der Sammlung Benoit Oppenheim und war bereits 1861 auf der Briſtol-Exhibition ausgeſtellt. -s-

Zürich

Vom 9.—11. Dezember verſteigerten die Firmen Mincieux & Kündig, Genf, ſowie Gutekunſt & Klipſtein, Bern, gemeinſam im Savoy-Hotel, Zürich, eine große Sammlung graphiſcher Helvetica. Sie iſt noch reicher als die am 18. und 19. September an gleicher Stelle ausgebotene. Der Katalog zählt über 1000 Nummern auf. Er iſt durch ſorgfältig gearbeite Regiſter und etwa 50 Tafeln auch als Handbuch für den Sammler von Wert. Preis Frs. 3.—. -s-

Aus der Sammlerwelt und vom Kunſthandel

Deutſche Sammler und Händler in Holland

Der holländiſche Kunſtmarkt iſt kein hereinholender, er iſt ein ausſtrahlender Markt. Wer von Einheimiſchen als Käufer auftritt, ſeien es private Liebhaber oder öffentliche Muſeen, der wartet nicht auf das, was in Holland ſelbſt an-

geboten wird, sondern sucht es sich je nachdem auf den Auktionen von London, Paris, Berlin, New York. Es ist sehr selten, daß die Kunstwerke, die in Holland auf den Markt kommen, hier im Lande bleiben; das meiste geht in die Hände von Händlern über, die von den Stapelplätzen Amsterdam oder Haag aus die Waren über die Grenzen zum Weiterangebot bringen. Wie auf allen anderen Gebieten der Wirtschaft ist die Aufnahmekraft Hollands eine beschränkte; seine natürliche Handelsleistung besteht im Transit.

Auf dem Gebiete der Kunst ist Holland um so weniger aufnahmefähig, als hier die ältere deutsche, spanische, italienische, französische Kunst zwar gelegentlich und stückweise erworben wird, aber nicht in Betracht kommt für die Sammeltätigkeit im Großen. Die Liebe der Sammler, also jener Kunstfreunde, deren Besitz aus mindestens 20 Gemälden besteht, hält sich fast ausschließlich an die einheimische Kunst: es werden also holländische und flämische Radierungen, Gemälde, Plastiken, Schmuck, Möbelgerät gesammelt und dieses Kunstgut findet der Sammler, falls es nicht außerordentliche Stücke sind, bei den Antiquaren Hollands und Belgiens reichlich. Wer mit Kunst dieser Art in Holland handeln will, wird sich noch immer am besten mit einheimischen Händlern assoziieren, da bei diesen das Kunstgeschäft zum Teil seit Generationen in derselben Familie bleibt und so der höchste Grad von Terrainkenntnis und von Vertrauensbesitz bei der Kundschaft erreicht wird.

Anders steht es, wenn eine auswärtige Handlung Export in größerem Stile treiben will. Die Benutzung der ausstrahlenden Kraft des holländischen Marktes ist für diesen Fall zweifellos vorteilhaft. Geschäfte vom Haag oder von Amsterdam aus tätigen, heißt das Renommee dieser holländischen Städte seinen Diensten nutzbar machen und auch von einer Menge anderer Erleichterungen Vorteil ziehen. Namentlich deutschen Händlern ist es ja durch die große Entfernung aus der Europamitte nach den Europa-Randhäfen, durch die Zollbelastungen, durch die Ausfuhrerschwerungen, durch die Geldeinkassierung zum mindesten während der letzten fünf Jahre sehr schwer gewesen, mit der außereuropäischen Kundschaft wieder ins Geschäft zu kommen. Der Unterzeichnete regte schon Anfang 1919 verschiedene Berliner Firmen an, in Amsterdam als Auktionare oder als Ladenverkäufer aufzutreten, was, wenn es geschehen wäre, diesen Firmen erlaubt hätte, die damals noch allgemein herrschende frische Kauflust auszunützen. Die Anregung fand keinen Widerhall; erst als die Kauflust abgeflaut war, vier Jahre später, begann eine dieser Firmen eine Zweighandlung in Holland zu eröffnen.

Den deutschen Kunsthändlern, die besuchsweise oder durch Unterhaltung einer ständigen Filiale in Holland Geschäfte zu machen trachten, ist die geringe Aufnahmefähigkeit des Landes selbstverständlich bekannt. Aber inzwischen hat sich in Holland eine große Anzahl Deutscher niedergelassen, die hier ihren Geschäften nachgehen und Geld verdienen und die diese Verdienste wohl auch in Kunstwerken anlegen. Der in Holland sich anhäufende deutsche Reichtum ist also der zweite Beweggrund, weshalb Holland für die Etablierung deutscher Kunstgeschäfte und für eine Bearbeitung des Landes mit Katalogen und sonstigen Angeboten aus Deutschland in Frage kommt. Wobei zu bemerken ist, daß dieser deutsche Reichtum, nicht so einseitig wie der holländische, bloß nach schönen Dingen holländischer Herkunft, sondern ebensogut nach französischer, italienischer und nach deutscher Kunst selber greift. In Amsterdam sind einige Sammlungen im Werden; ihr Wachstum und ihr Charakter hängen wesentlich vom Stande der Amsterdamer Börse ab; so rasch sie sich bilden, können sie sich auch wieder zerstreuen. Überhaupt ist es fraglich, inwieweit das von den Deutschen geführte Kunstsammeln eine sich einwurzelnde Angelegenheit ist. Schließlich sind alle diese Sammler in Holland nur zu Gast; beim Verlassen ihres interimistischen Wohnorts werden sie ihren Kunstbesitz entweder in die Heimat mitnehmen oder ihn auflösen.

Den nachhaltigsten Einfluß dürften die deutschen Sammler auf das kunstsammelnde Holland durch ihr Interesse für die Plastik ausgeübt haben. Besitzt Holland auch in seinen etnographischen Sammlungen des Leidener Museums seit langem unvergleichliche Stücke der indischen Kunst, so hat doch die Neigung privater Sammler, außer der indischen auch griechische und gotische Plastik zu sammeln, erst seit etwa fünf Jahren weiter um sich gegriffen. Die Freunde indischer Plastik haben sich inzwischen zu einer Vereinigung zusammengeschlossen; sie nennt sich „Vereinigung von Freunden der Asiatischen Kunst"; sie zählt, die auswärtigen korrespondierenden Mitglieder eingeschlossen, etwa 250 Personen und hat den Plan, 1925 in Amsterdam eine Ausstellung chinesischer Kunst zu organisieren. Die beiden deutschen Sammlungen des Barons von der Heydt (indische und primitive Plastik) und des Professors W. v. Bissing (ägyptische Plastik) sind mit der ägyptisch-römischen Plastiksammlung des holländischen Bankiers Scheurleer zu einem einzigen Verwaltungsinstitut vereinigt worden; das gemeinschaftliche Museum dieser drei Sammlungen wird demnächst im Haag eröffnet werden.

Die vier deutschen Handlungen, die gegenwärtig in Holland eigene Geschäftsbetriebe unterhalten, sind: Die Firma Bachstitz (Berlin), die Firma Dr. Gotschewski (Hamburg), die Firma P. Cassirer (Berlin), die Firma van Diemen (Berlin). Die Firmen van Diemen und Bachstitz haben ihre Geschäfte im Haag, die beiden anderen in

Amsterdam. Außer dem direkten Verkehr mit ihrer Kundschaft arbeiten die Firmen Bachstitz und Cassirer durch Veranstaltung von Sonderausstellungen. Die Firma Bachstitz gibt ein Bulletin heraus, das nicht holländisch, sondern englisch erscheint und schon damit die Absicht dieser Firma erhellt: vom holländischen Transitstapelplatze aus das Publikum über See, namentlich Englands und Nordamerikas, zu erreichen. Mitarbeiter dieser Bulletins sind u. a. Prof. Gronau, Prof. Swarzenski, Prof. R. Zahn, Prof. Otto v. Falke, also ungefähr die gleiche Reihe von Gelehrten, die auch die Herausgabe der dickleibigen Kataloge der Firma besorgen. Von diesen erschienen, von der Haager Geschäftsstelle aus in die Welt gesandt, drei Bände, der erste Gemälde behandelnd (Text, Prof. Gronau, in englischer und französischer Sprache), der zweite Antike Ausgrabungen (Prof. R. Zahn, deutsch), der dritte Kunstgewerbe (Prof. Otto v. Falke) und Gemälde (Text, Prof. Gronau, englisch). Außerdem steht der Handlung namentlich im Hinblick auf antike Ausgrabungen Hofrat Peter Mavrogordato nahe, derselbe, der schon den deutschen Antikensammler F. v. Gans (Frankfurt a. M.) beraten hatte. Bekanntlich kaufte Bachstitz im Jahre 1920, acht Tage vorm Tode des Sammlers, dessen einzigartigen Antikenschätze. Teile derselben wurden 1922 und 1923 in verschiedenen amerikanischen Museen ausgestellt, so in New York, Washington, St. Louis, wo das City Art Museum sich wertvolle Stücke sicherte. Unter den großen Verkäufen, welche die Handlung vom Haag aus nach Amerika tätigte, seien herausgegriffen: Rembrandts große Kreuzabnahme von 1651 (nach Philadelphia in die Sammlung Widener), Rembrandt, Alte Frau von 1861 (nach New York), van Dyk, Graf von Arnsdel von 1622 (New York). Zwei Gobelins des Piet Cock van Elst (Brüssel), die Dr. Ludwig Baldaß beschrieb; Leonardo da Vinci, Bronzepferd, beschrieben von Wilhelm Bode.

Die von dem Schweizer Dr. Hirschmann, dem früheren Assistenten Hofstede de Groots geleitete Haager Handlung van Diemen widmet sich gleichfalls in erster Linie der alten Kunst. Durch diese Stelle gingen u. a. Verkäufe von Werken Herkule de Robertis, Filippo Lippis, Lucas van Leydens. Der Tiefstand im Export-Kunstgeschäft wird auch hier als überschritten betrachtet, und da in den stillen Zeiten auch diese Firma ihre Ware nicht zu verschleudern brauchte, beurteilt sie, gestützt auf den bleibenden Wert ihres Besitzes, die Zukunft optimistisch.

Die in Amsterdam eingerichtete Filiale der Hamburger Handlung Dr. Gotschewski hat in ihrer kleinen, erlesenen Gemälde-Auswahl drei besonders schöne Stücke, das sind: ein kleines Bild von G. Terborgh, Junge Dame in ganzer Figur, A. van Dyk, „Heilige Familie", über welches Bild, früher in der Sammlung Rodolphe Kann befindlich, W. v. Bode den Katalogtext schrieb, und P. P. Rubens, Bad der Diana, das bis 1917 in der Münchner Pinakothek als Leihgabe der Frau Schubarth-Czermak hing.

In der Amsterdamer Filiale des Hauses Cassirer sieht man — in merkwürdigem Kontraste — einen asketischen Greco gegenüber einem rauschhaften, festlich-pompösen Tiepolo hängen. Von älterer Kunst sind J. Bellini, Rogier van der Weyden, Hans Baldung Grien, Rembrandt, Frans Hals, Terborgh, Albert Cuyp vertreten. In der meist dunstigen, Regen-bedrückten Atmosphäre Hollands die hellen Schöpfungen der Cézanne, Manet, Liebermann anzutreffen, ist eine Überraschung und ein Fest fürs Auge. F. M. H.

Ein Handbuch des Kunstmarktes

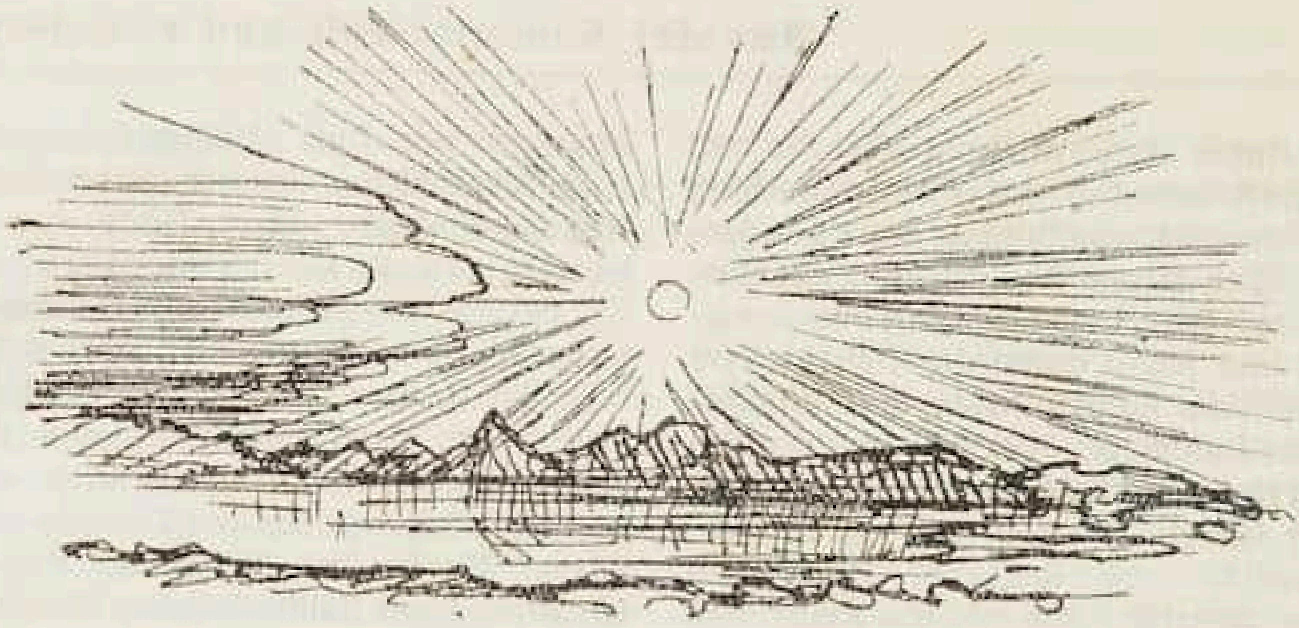
Anfang nächsten Jahres erscheint im Verlage der Antiqua-Verlagsgesellschaft m. b. H. „Das Handbuch des Kunstmarkt-Archives für das Jahr 1925". Im redaktionellen Teil zeigen fachwissenschaftliche Abhandlungen hervorragender Kapazitäten und Kenner des Kunstmarktes Wesensart und Bedeutung aller Kunstgebiete. Eine mustergültige Zusammenstellung sämtlicher amtlicher Institutionen und Schaustätten gibt jede gewünschte Erklärung und Erläuterung. Die Zusammenstellung der Fach-Literatur und Zeitschriften geben ein übersichtliches Bild. Für jeden dem Kunstmarkt Nahestehenden ist dieses Werk ein willkommener Freund und Berater. Ein reichhaltiges, ausgewähltes Adressenmaterial ist dem Handbuche beigegeben.

Berlin

Die Galerie Flechtheim eröffnete am 7. Dezember eine Ausstellung von neuen Bildern von Karl Hofer und zeigt gleichzeitig die Karyatiden, die Ernesto de Fiori für Max Reinhardts neues Theater „Die Komödie" geschaffen hat, von diesem aber aus dem Theater vor der Eröffnung entfernt wurden.

München

Im Kunstsalon für ostasiatische Kunst von Hugo Meyl am Karolinenplatz ist gegenwärtig eine schöne Kollektion der frühen chinesischen Porzellane zu sehen, die unter dem Namen „Seladone" (chinesisch Lung-chüan-yan) bekannt sind. Bei den Sammlern erfreuen sich diese Porzellane mit Recht der größten Wertschätzung, da sie die einzigen Repräsentanten der frühen chinesischen Porzellane sind, welche nicht aus Grabfunden stammen. Ihr Alter wird von der Sung-Epoche bis zur Ming-Epoche datiert, das ist vom 10. bis 16. Jahrhundert. Sie wurden in früheren Jahrhunderten meist nach Europa und dem Orient ausgeführt und dort oft als große Kostbarkeiten in Edelmetalle gefaßt. r.



Zum Abſchluß des XVI. Jahrgangs

Die Entwicklung dieſer Zeitſchrift, die ſeit ihrer Geburt lebendiges Werden begleitete, iſt Spiegelbild des Schickſals, das in nunmehr ſechzehn Jahren eine Menſchheit erlebt hat. Der Cicerone, aus kleinen Anfängen heraus und als Kind jener „Monatshefte für Kunſtwiſſenſchaft“ geboren, die heute als ſtattliches und Achtung gebietendes „Jahrbuch“ weiterleben, hat längſt begründeten Ruf in Europa und über den alten Erdteil hinaus als berufener Führer auf ſeinem Gebiete. Sechzehn Jahre haben an dieſem Bau gearbeitet, bis er zu ſeiner heutigen Höhe gedieh. Dieſe Spanne bedeutet Fülle von Erlebnis, Aufſtieg auch zur Klarheit im Hinblick auf künſtleriſche Wertung und nicht zuletzt Ausbau des rein Organiſatoriſchen, der viele Jahre emſiger Arbeit gekoſtet hat.

Dem Herausgeber einer ſolcher Zeitſchrift, der in ſich ſelbſt die Zeit als Werden empfindet, offenbart ſich das Vergangene nur als Summe wertvoller, wenn auch oft ſchmerzvoller Erfahrungen. Das Fazit aber dieſer Tatſachen iſt Voranſtreben, heißt, unbeirrt, unabhängig und unbeſtechlich ein Ziel verfolgen, das in ſich nichts anderes will, als dem urſprünglichen ſchöpferiſchen Gedanken, wie er im Vorwort zum erſten Heft des erſten Jahrgangs klar umriſſen war, neue Spannweite geben.

Wir haben viel erreicht von dem, was uns damals vorſchwebte, aber dennoch ſind wir heute mehr denn je in der Entwicklung. Wir haben die ſchweren Jahre des Krieges überſtanden, haben — wie von Anbeginn an — europäiſch orientiert, nach dem Zuſammenbruch am Neuaufbau mitgearbeitet, haben uns mit Händen und Füßen dagegen gewehrt, in der Kunſt, das heißt im Geiſtigen ſchlechthin, um unſer Wollen die engen Grenzpfähle nationaliſtiſcher Leidenſchaften aufzurichten, weil wir auf die Lehren der Geſchichte horchten und waren unter den erſten, die wieder den Anſchluß an die Welt außerhalb unſeres Vaterlandes gefunden haben.

Aber je weiter wir den Radius unſerer internationalen Einſtellung dehnten, um ſo mehr häufte ſich die Fülle des zu bewältigenden Stoffes. Daß ſich außerhalb von Deutſchland und Frankreich, den ach auf Gegenſeitigkeit ſo ſehr angewieſenen Nachbarn, auch im übrigen Europa ein neuer künſtleriſcher Aufſtieg vorbereitet, hat unſerem Programm Richtung und Erfolg beſtimmt. Aber heute trifft ſelbſt der europäiſche Standpunkt nicht mehr das, was der Kunſtfreund allein zu kennen hat. Im fernen Oſten ſind künſtleriſche Kräfte am Werk wie etwa andererſeits in Amerika, Dinge, die der „gute Europäer“ nicht mehr überſehen kann.

Hinzu kommt, daß auch im Hinblick auf das „Erbe“ ſelbſt, entgegen der rein europäiſchen Orientierung, immer nachhaltiger die Morphologie der Kunſt ſchlechthin ihr Recht verlangt. Die bringt nicht nur die „Exoten“ — unſeliger Begriff abendländiſcher Orientierung im Geiſte eines bankrotten Rationalismus — zur Geltung, ſondern verlangt

gebieterisch auch Orientierung nach den großen Hinterlassenschaften älterer Kulturen (Asien) hin, die heute mit ungehemmter Vehemenz das Gefühl des künstlerischen Menschen dieser Zeit überfallen.

Zusammenfassend gesprochen: Der Cicerone, der berufener Führer dieser Entwicklung gewesen ist und den die Fülle der Gesichte im Zwang rein technischer Möglichkeiten in schwerste Verlegenheit brachte, hat in diesem Augenblick sein Programm einer notgedrungenen Revision unterziehen müssen und ist dazu gekommen, gewisse Gebiete, die wertvoll wie viele andere und im Hinblick auf das moderne Sammelwesen besonders aktuell sind, in sich zu einer neuen Zeitschrift zu vereinigen, die fortan einmal monatlich unter dem Titel „Monatshefte für Bücherfreunde und Graphiksammler“ erscheinen wird. Diese „Monatshefte“, die der Freund des „Cicerone“ nicht missen kann, werden ein Gebiet umgreifen, das heute dem gebildeten Kunstfreund besonders nahe steht. Die Namen der Herausgeber und der verantwortlichen Redakteure bürgen für Höhe des kritischen Standpunktes und eine im besten Sinne des Wortes universelle Orientierung.

Durch die Abzweigung aber wird der Cicerone selbst wieder Luft bekommen, um, unbeengt von Raumnot, sein großes Programm zu verwirklichen, das alte und werdende Kunst im weitesten Sinne des Begriffs umspannt und das sich die Erforschung des künstlerischen Seins aller Erdteile in Vergangenheit und Gegenwart zum Ziel gesetzt hat.

Berlin, Anfang Dezember 1924. *Biermann.*

Honoré Daumier.

Die „Monatshefte für Bücherfreunde und Graphiksammler“

sollen eine in der deutschen Kunstliteratur noch bestehende Lücke schließen. Zwei durch die Tendenzen des modernen Sammelwesens eng benachbarte und in sich nahe verwandte Gebiete werden hier programmatisch in eins zusammengefaßt. Das illustrierte Buch ist die Brücke, die Bibliophilie auf der einen und graphische Kunst auf der anderen Seite miteinander verbindet. Im Hinblick auf typographische Ausstattung und Illustrierung werden die neuen Monatshefte, gestützt auf einen Meister des Faches wie Emil Preetorius, vorbildlich sein und hochgestellten Ansprüchen Genüge tun.

Programmatisch aber werden sie den Traditionen des „Cicerone“ folgen, Altes und Neues auf ihrem Sondergebiet zu erschließen suchen und im Geistig-Künstlerischen universal orientiert sein. Dieses Programm umfaßt also nicht nur das europäische Erbe und die europäische Gegenwart, sondern — so weit heute für den deutschen Standpunkt überhaupt erreichbar — auch die übrigen Erdteile.

Neben den grundlegenden und meist von Bildtafeln begleiteten Hauptartikeln jedes Heftes soll eine durchaus auf Aktualität eingestellte Rundschau auf beiden Gebieten Überblick über alle wichtigen Erscheinungen des Marktes und zuverlässige Information für den Bücherfreund und Graphiksammler geben. Mit dem Teil unserer „Monatshefte“ bekommt der Mann des Faches, sei er Sammler, Bibliophile, Bibliothekar, Antiquar, Künstler oder Literar- und Kunsthistoriker eine Grundlage zuverlässigster Orientierung, wie sie ähnlich heute in Europa noch nicht besteht. Auch der „Kunstmarkt“, das heißt die europäische Börse für Bibliophilie und Graphik, wird ein wichtiges Kapitel dieser Rundschau sein.

Dem Verleger, der in einer wirtschaftlich mageren Zeit den Mut hat, ein neues Organ herauszubringen, wird es der Freund unseres Cicerone nicht verübeln, wenn er zum Schluß noch mitteilt, warum die beiden Herausgeber in sich schon Programm unserer neuen „Monatshefte“ sind:

Prof. Loubier ist jedem Bibliophilen als Autoriät auf dem Gebiet der Buchkunst bekannt. In ihm verkörpert sich europäisches Gewissen im Sinne der Pflege des schönen Buches schlechthin. Dr. Kurth aber, Kustos am Berliner Kupferstichkabinett, bewährter Kenner und Berater auf dem Gebiet der graphischen Kunst, wird sein Hauptaugenmerk dem leider viel zu sehr vernachlässigten Gebiet des älteren Kupferstichs zuwenden, ohne dabei sein Interesse für die lebendige Gegenwart zu verleugnen. In Dr. Fritz Homeyer, einem Mann der Praxis einerseits und in Dr. Erich Wiese, dem Herausgeber unseres Cicerone-„Graphiksammlers“ andererseits, werden die neuen „Monatshefte“ jene auf lange Erfahrung gestützten verantwortlichen Leiter der neuen Zeitschrift haben, die diesem Blatt Richtung und Ziel zu weisen berufen sind.

Dem Freund und Abonnenten des „Cicerone“ kommt der Verlag bei Begründung seiner neuen „Monatshefte“ durch kombiniertes Abonnement auf beide Organe besonders entgegen, indem er nicht so sehr geschäftlichen Erwägungen folgt als dem Wunsch, daß das neue Organ, das unser Cicerone jetzt abzweigt, auch allen Lesern unserer alten Zeitschrift bald unentbehrlich sein wird. *Klinkhardt & Biermann / Leipzig.*

Erscheinungstermin		Redaktionsschluß	
Heft 1 (XVII. Jahrg.) . . .	7. Januar	Heft 1 (XVII. Jahrg.) . . .	30. Dezember
„ 2	21. Januar	„ 2	14. Januar
„ 3	4. Februar	„ 3	28. Januar

Herausgeber Prof. Dr. GEORG BIERMANN, Charlottenburg, Boyenallee 10.
Telefon: Amt Wilhelm 10194.

Redaktionelle Vertretungen des „Cicerone“:

BERLIN: Dr. Willi Wolfradt, Berlin-Halensee, Kurfürstendamm 91, II / MÜNCHEN: Dr. F. Roh, München, Helmtrudenstraße 9, III / DRESDEN: Dr. Will Grohmann, Dresden-A., Wormser Straße 84 / FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Savignystraße 5 / ÖSTERREICH: Dr. St. Poglayen-Neuwall, Wien II, Kurzbauergasse 5 / NIEDERLANDE u. BELGIEN: Dr. F. M. Huebner, Den Haag, Louise de Colignyplein 11 / SCHWEIZ: Dr. Jacob Welti, Zürich, Vogelsangstr. 46 / FRANKREICH: Adolphe Basler, Paris, 4 Rue des Chartreux / ENGLAND: Dr. Fritz Bodmer, London WC1, 34 Woburn Square / ITALIEN: Dr. Augusto Calabi, Mailand, Via Petrarca 16 / SPANIEN: Alfred Demiani, Madrid, Almagro 12 / DÄNEMARK: Dozent Charlotte Weigert, Kopenhagen, Hotel Belvedere, Raadhuspladsen / SCHWEDEN: Dr. Gunnar Mascoll Silfverstolpe, Stockholm, Königl. Schloß / TSCHECHOSLOWAKEI: Dr. Oskar Schürer, Prag-Nusle: 655 / NORD-AMERIKA: Frank E. Washburn Freund, 50 West 90th Street, New York City / SÜD-AMERIKA: Dr. Ludwig Weber, Buenos Aires (Argentinien), Pietras 361 / RUSSLAND: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu. 92 / INDIEN: Frau Dr. Stella Kramrisch, Calcutta, Universität.

Verlag, Geschäftsstelle und Propaganda-Abteilung KLINKHARDT & BIERMANN, Kommandit-Gesellschaft a. A., Leipzig, Liebigstr. 6 II. Telefon 13467

Für unverlangt eingesandte Beiträge übernimmt die Schriftleitung keinerlei Gewähr. Rücksendung erfolgt nur gegen Beigabe des Portos in Briefmarken.

HERAUSGEGEBEN VON GEORG BIERMANN

JAHRBUCH DER JUNGEN KUNST 1924

54 Original-Beiträge / 475 Abbildungen
4 Original-Lithographien von Otto Dix, Jean Marchand, Charles Crodel, J. E. Laboureur
1 Original-Holzschnitt von Frans Masereel
2 farbige Reproduktionen nach Arbeiten von Paul Klee und Friedrich Karl Gotsch
1 Original-Lithographie von O. Coubine in der Vorzugsausgabe

In Halbleinen geb. M. 36.—, in Halbleder geb. M. 50.—

VERLAG KLINKHARDT & BIERMANN IN LEIPZIG

10. Mai 1974
7. Juni 1974
8. Juli 1976
16. Mai 1977
C 4821

In der dritten Auflage erschien soeben:

Ferdinand Luthmer

DEUTSCHE MÖBEL DER VERGANGENHEIT

Neuherausgegeben von
ROBERT SCHMIDT
(Monographien des Kunstgewerbes Band VII)
VIII und 190 Seiten mit 212 Abbildungen
Halbleinen 6 Mark

Seit langem war bereits die zweite Auflage des viel gelesenen und benutzten Buches vergriffen. Dadurch, daß es uns gelang, in der Person von Prof. Rob. Schmidt-Frankfurt a. M., einen der besten Kenner deutscher Möbelkunst, für den inzwischen verstorbenen Professor Luthmer einen neuen Bearbeiter zu gewinnen, war der Verlag in der Lage, diesen wichtigen Band dem Stand der Wissenschaft entsprechend zu vertiefen und illustrativ zu erweitern. Das Buch gehört zu den unentbehrlichsten Handbüchern in der Geschichte des Kunstgewerbes. Es umfaßt, nach Stilen geordnet, die Gesamtzeit der deutschen Möbelkunst vom frühen Mittelalter an bis auf die Gegenwart.

Illustrierter Prospekt kostenlos

*

Klinkhardt & Biermann · Verlag · Leipzig

Buchdruckerei Julius Klinkhardt, Leipzig.